

ANNA MARIA DAMIGELLA

L'ARTE DI MICHELE LA SPINA

ATTRAVERSO LE OPERE DELLE COLLEZIONI PUBBLICHE DI ROMA

1. Comincia con la sala personale alla I mostra del Sindacato laziale fascista degli artisti, Roma 1929, l'attenzione degli organismi di Stato preposti alle Belle Arti nei confronti di Michele La Spina (Acireale 1849 - Roma 1943).

Pur essendo stato presente nella scena artistica della capitale dagli ultimi due decenni dell'ottocento – aveva esposto con una certa continuità nelle mostre annuali della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti e partecipato a diversi concorsi – La Spina non aveva raggiunto la notorietà di altri scultori siciliani della sua generazione o di poco più giovani confluì a Roma: Ettore Ximenes, Domenico Trentacoste, Mario Rutelli, Giovanni Nicolini, Michele Tripisciano, entrati nel circuito privilegiato della scultura decorativa pubblica, presenti nello spazio urbano con monumenti e con statue e gruppi decorativi al Vittoriano, al Palazzo di Giustizia e in altre strutture. Nessuna sua opera figurava in tali contesti e nessuna era stata acquistata dallo Stato per essere destinata a un museo; se lo si conosceva era perché aveva prodotto sculture anomale, fuori da regole e abitudini: il busto e poi la testa di Garibaldi di dimensioni colossali, l'inquietante *Satiro*, tanto apprezzato all'estero quanto boicottato in Italia dagli ambienti ufficiali. Dal secondo decennio del novecento la sua posizione si era stabilizzata in una marginalità accettata; occupava da sempre lo studio in via Margutta 113 ed era una figura familiare per coloro che gravitavano in quella isola di artisti, vista con curiosità e simpatia umana, come un retaggio del passato. Ma era anche un monito per la cattiva coscienza delle istituzioni pubbliche, così, nel fervore di iniziative del fascismo a favore della categoria degli artisti, sembrò possibile riparare a disattenzioni e ingiustizie trascorse.

Nel 1929 compiva 80 anni e l'omaggio tributatogli nella I mostra del Sindacato laziale fascista volle essere un risarcimento, la «rivendicazione dell'opera eccellente e dimenticata di Michele La Spina», come si legge nella Relazione della Commissione per la scelta delle opere composta da Ferruccio Ferrazzi, Alfredo Biagini, Emilio Sobrero, indirizzata al presidente Cipriano Efsio Oppo¹. In una sala fu allestita una piccola antologica: 16 sculture rappresentative dell'intero arco produttivo, dal giovanile *Ritratto della madre*, al *Faunetto* del 1883, al *Satiro*, a figure e ritratti modellati in periodi diversi². Gli fu assegnato il primo premio di £.10.000 e il Governatorato acquistò il busto *Mia madre* in bronzo per la Galleria d'arte moderna³. Nel 1930 fu invitato alla seconda sindacale e anche questa volta il Governatorato comprò delle opere: due dipinti, un *Paesaggio* e un *Autoritratto*⁴; nel 1932 acquistò il *Cavaliere romano*, busto in bronzo, datato 1903, che era stato esposto nella sala personale alla Sindacale del 1929⁵.

Nel 1931 La Spina fu invitato alla prima Quadriennale nazionale romana con due sculture, alla seconda (1935) con una, alla terza (1939)

¹ Catalogo della I mostra del Sindacato laziale fascista degli artisti, Roma 1929-VII, p. XIII.

² I mostra del Sindacato laziale fascista degli artisti, 1929, Roma A.VII. Cat. p.52 Pittura – La Spina Michele – Sala 15 - Mostra personale: 1. Ritratto sig. Gavassi; 2. Scansagalere; 3. Ritratto barone Pennisi; 4. faunetto; 5. Mia madre (ripr. «ritratto di mia madre», senza n. di tav.); 6. contadina siciliana; 7. Garibaldi bozzetto; 8. Figura; 9. L'acconciatura; 10. Donna sdraiata; 11. Ritratto signor Badalà; p. 53, n. 12. L'attesa; 13. Ritratto Dottor Tomaselli; 14. Cavaliere romano; 15. Il saluto di Galatea; 16. Lottatore.

³ *Mia madre*, bronzo, firmato, h. cm 49, fonderia Nelli Roma. Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma (d'ora in avanti GCAMC). *gcamc Roma – Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea. Catalogo delle Collezioni. Autori dell'Ottocento*, a cura di C. Virno, coordinamento di G. Bonasegale, Roma 2004, vol. II, p. 377.

⁴ *Paesaggio*, olio su tela, cm 50 x 76,9, in b a s: *M. La Spina; Autoritratto*, olio su compensato, cm 63 x 49, in op. cit. 2004, pp. 377-378.

⁵ *Busto di guerriero* o *Cavaliere romano*, bronzo, datato 1903, h cm 48, sulla tracolla: *SECURITAS*, sul retro: *M. La Spina. Acireale 1903*, in op. cit. 2004, p. 378.

con ben cinque sculture e sei dipinti⁶. Tra le opere esposte figurano il Satiro, il Cavallo impennato, identificabile con il «recentissimo cavallino» visibile in una delle fotografie dello studio nella chiesetta sconsacrata di S. Maria in Tempulo in via Valle delle Camene pubblicata da Pippo Rizzo nel 1934⁷, il *Ritratto di un capitano di marina*, che corrisponde al *Busto di giovane ufficiale di marina* modellato nel 1918, poi entrato alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna⁸, altre non identificabili. *Nudo coricato*, una delle opere esposte alla III Quadriennale, fu acquistato, nella fusione in bronzo, dalla Casa Reale⁹.

In aprile 1930 l'Accademia di San Luca conferì a La Spina la nomina di socio benemerito¹⁰; di conseguenza entrò nelle collezioni dell'Accademia l'*Autoritratto* a olio e forse in quella circostanza vi entrarono la fusione in bronzo del *Satiro* datata 1899¹¹ e il *Ritratto della madre* nella

⁶ 1931, I Quadriennale di Roma, catalogo, p. 156 n. 19 Satiro in agguato, p. 157 n. 28 Cavallo impennato bronzo; 1935, II Quadriennale, catalogo, p. 49 sala LVI n. 23 La Spina, Ritratto di un capitano di marina; 1939, III Quadriennale d'arte nazionale. Catalogo generale, p. 215 Sala XLVII n. 1 Autoritratto olio; nn. 2, 3, 4, 5, 6, tutti: Paesaggio, olio; p. 216 n. 17 Nudo coricato, gesso, n. 18, Nudo d'uomo, bronzo, n. 19 Lo specchio, gesso, n. 20 Donna vestita, gesso.

⁷ P. Rizzo, *Visita a Michele La Spina*, in «L'Ora», Palermo, 19/20 ottobre 1934. L'articolo, illustrato da fotografie, fu pubblicato contemporaneamente nel settimanale romano «Quadrivio».

⁸ Inventariato come Busto di personaggio non identificato, 1918, h cm 80, n. 1512 Provv. [inventario provvisorio], Galleria Nazionale d'Arte Moderna (d'ora in avanti GNAM). Il busto in marmo è alto cm 80 e reca sul retro la scritta: *M. La Spina Roma 1918*.

⁹ A. M. Damigella, B. Mantura, M. Quesada, *Il patrimonio artistico del Quirinale La Quadreria e le sculture Opere dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Electa 1991, Tomo primo, p. 251, n. 890 *Nudo sdraiato*, bronzo, cm 19 x 43 x 19, Inv.: ODP 3089, S. M. 6392.

¹⁰ Lettera del 7 aprile 1930 indirizzata a Michele La Spina, via Margutta 113, di nomina di Accademico [socio benemerito] di San Luca (vennero nominati accademici anche gli scultori Attilio Selva e Carlo Fontana). La Spina manifestò delle riserve ad accettare adducendo la ragione che l'età avanzata non gli avrebbe permesso ormai di fare molto, comunque accettò e ringraziò (lettera in Archivio Accademia di San Luca).

¹¹ *Autoritratto*, olio su tela, inv. n. 955; *Satiro*, bronzo, cm 149 x 86 x 66, firmato: *Michele La Spina, fece Acireale 1899*, inv. n. S0107.

trasposizione in marmo. L'Accademia acquisì pure il busto in bronzo di Edoardo Martinori, l'ingegnere alpinista, viaggiatore, topografo e numismatico, eseguito nel 1934, in collegamento con l'acquisizione del lascito per volontà testamentaria di Edoardo Martinori¹². Più avanti, il 4 ottobre 1940, il Consiglio dell'Accademia di San Luca ratificò la spesa di lire 7.000 per l'acquisto di un busto non specificato del prof. Michele La Spina. Potrebbe essere il ritratto della madre oppure il ritratto in marmo di uomo anziano, facilmente identificabile col prof. Francesco Schupfer, illustre giurista, modellato nel 1921.

Verso la fine del 1930 La Spina fu sfrattato dallo studio in via Margutta 113; nell'ottica della politica di sostegno agli artisti, vanto del regime fascista, ebbe concessa dal Governatorato, con un affitto di favore, la chiesetta sconscrata di S.Maria in Tempulo in via Valle delle Camede, nei pressi della Passeggiata Archeologica. Il noto restauratore Enzo Pagliani ha ricordato l'impressione ricevuta, da ragazzo, di La Spina in quel luogo di lavoro: «vecchissimo, con una gran testa bianca»¹³. Così appare nelle fotografie: una è pubblicata sul «Messaggero» l'8 aprile 1943 in ricordo della morte, un'altra lo mostra a novant'anni, minuto, in quello studio sui generis dalle belle strutture medievali, accanto al testone di Garibaldi e nello sfondo allineati dei gessi, i busti del prof. Salvatore Tomaselli, stimato clinico catanese, e di Francesco Samperi Melita, il satiro a mezza figura, e sotto il bozzetto per un gruppo decorativo per

¹² *Busto di Edoardo Martinori*, 1934, bronzo, cm 43 x 64, inv. n. S0115, passato all'Accademia di San Luca per volontà testamentaria di Edoardo Martinori (S. Ciranna, *Seduzioni ed evocazioni culturali nei viaggi di Edoardo Martinori (1854-1935)* in *L'Orientalismo nell'architettura italiana tra Ottocento e Novecento*, Atti del Convegno, Viareggio 1997, Firenze 1999, p. 127). L'ing. Edoardo Martinori (Roma 1854-1935) fu appassionato della montagna e di viaggi, autore di libri sulla storia e la topografia regionale laziale; fu fondatore con Quintino Sella della sezione romana del Club Alpino Italiano.

¹³ E. Pagliani, *Chi ricorda ancora Michele La Spina?*, in «L'Urbe», Roma, a. LVI, Terza serie, N. 5, settembre-ottobre 1996, pp. 245-251. Pagliani descrive la testa di Garibaldi e ricorda così La Spina: «a noi ragazzini sembrava vecchissimo. Aveva una gran testa bianca ed era tutto sporco di gesso e trasantato per via del suo lavoro». In seguito, l'uso della chiesetta fu concesso allo scultore Francesco Sansone.



Fig. 1 - Michele La Spina a 90 anni nello studio nella ex chiesetta di S. Maria in Tempulo a Roma.

il concorso per la decorazione del Palazzo di Giustizia a Roma (**fig. 1**).

Nella nuova sistemazione La Spina si trovò ancora più isolato. Vi fu qualche tentativo di sollecitare l'attenzione di critici di fama e di potere verso di lui. Rodolfo De Mattei il 9 aprile 1932 scrisse una lettera su carta intestata «Istituto Nazionale Fascista di Cultura Ente morale» a Ugo Ojetti con la richiesta di dedicare mezzoretta per una ricognizione nella «spelunca» a via Porta Capena: «sarebbe una felicità per il povero La Spina, sempre abbarbicato alla sua smisurata testa di Garibaldi»¹⁴. La segnalazione non ebbe seguito, come fa intendere De Mattei nell'articolo commemorativo del 1961, perché esisteva ormai una distanza incolumabile tra La Spina e la cultura ufficiale: «I ciambellani della critica d'arte erano tutti impegnati a corteggiare gli estrosi signorini della nuova moda. E i notabili dell'Accademia d'Italia in uniforme blu, fregi dorati e spadino, quale sodalizio avrebbero potuto creare con un piccolo vecchione sempre sporco di gesso? A Ugo Ojetti (al quale avevo pur parlato di La Spina) sarebbe caduto il monocolo dall'occhio ...»¹⁵.

Il vero «problema La Spina», trovare una collocazione al suo colosso, era effettivamente ingombrante, nel senso letterale del termine, e di ardua soluzione. Il 26 aprile 1930 il Governatore di Roma, principe Boncompagni Ludovisi, si recò nello studio di via Margutta per ammirare la testa di Garibaldi che poteva considerarsi compiuta¹⁶; i giornali

¹⁴ Lettera in: GNAM, Archivio Ojetti, Cass. 42 4 La Spina Michele scultore. Rodolfo De Mattei (Catania 1899 - Roma 1981) fu docente e studioso di Storia delle Dottrine e delle Istituzioni politiche, autore di *Studi campanelliani* (1934), letterato e giornalista vicino all'ambiente catanese e romano (L. Russi, *Rodolfo De Mattei*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 38 (1990) . L'ente Istituto Nazionale Fascista di Cultura, creato nel 1925 e presieduto da Giovanni Gentile, fu preposto alla diffusione e allo sviluppo degli ideali fascisti e della cultura italiana.

¹⁵ R. De Mattei, *Michele La Spina quasi centenario viveva solo e disprezzava il mondo*, in «Il Giornale d'Italia», Roma 12 settembre 1961.

¹⁶ Notizia in «La Tribuna», 27 aprile 1930, corredata dalla fotografia della testa di Garibaldi. Francesco Boncompagni Ludovisi fu Governatore di Roma dal 13 settembre 1928 al 23 gennaio 1935 (P. Salvatori, *Il Governatorato di Roma: l'amministrazione della capitale durante il fascismo*, Milano, Franco Angeli, 2006).

dedicarono all'opera articoli e fotografie¹⁷, l'Istituto Luce un filmato¹⁸ e tutto finì lì.

Nel 1941 La Spina fu colpito da paresi, fu ricoverato in ospedale e poi trasferito nell'ospizio di vecchi presso S. Maria in Cappella a Trastevere, dove morì il 3 aprile 1943. Lo studio pieno di opere - la testa monumentale, busti ritratto, figure, bozzetti decorativi per concorsi, dipinti - rimase a lungo abbandonato e le sculture furono rovinare da atti di vandalismo, alcune rubate. Quando il Governatorato manifestò l'esigenza di recuperare la gestione della ex chiesetta, si pose il problema di sgomberarla. Poiché La Spina era tra gli accademici, l'Accademia di San Luca fu individuata l'interlocutrice ideale per la sistemazione delle opere. Il 19 aprile 1943 il Consiglio deliberò «di accettare, con beneficio di inventario, l'eredità del compianto Accademico Michele La Spina, previo però accertamento di alcune questioni di particolare importanza e cioè: 1) se l'eredità sia esente da tassa di successione, 2) se vi sia possibilità di poter vendere alcuni pezzi di arte al fine di ricavarne una somma al fine di realizzare il desiderio più volte espresso dal La Spina, per tradurre in marmo o in bronzo il *Garibaldi*, 3) se i modelli che sono nello studio, di proprietà del Governatorato, saranno da questo conservati nello studio stesso fino a una definitiva decisione». L'8 gennaio 1944 il Consiglio dell'Accademia di San Luca decise di dare incarico a Giovanni Romagnoli, Gustavo Giovannoni e Renato Brozzi di presentare proposte concrete [per la questione «eredità La Spina»], inteso il parere del legale dell'Accademia.

In quel periodo, sull'onda della commozione per la morte dell'artista, alcuni giornali diffusero la notizia che la testa di *Garibaldi* si sarebbe potuta collocare a Nizza, realizzando così il desiderio dell'autore. In una nota sul «Messaggero» del 6 aprile 1943, a ridosso della scomparsa di La Spina, Piero Scarpa raccontò di avere udito da lui «anni addietro, quali fossero le sue speranze per quell'enorme blocco di creta. Egli

¹⁷ «L'Ora» (Palermo, 17-18 aprile 1930) pubblicò una fotografia con la didascalia: «Lavora con giovanile lena ed entusiasmo l'ottantenne scultore siciliano Michele La Spina. Dalla figura dello scultore si può vedere quali siano le mastodontiche proporzioni dell'opera».

¹⁸ 1930 Giornale Luce AO562, A Roma lo scultore La Spina termina la testa di *Garibaldi*, 04/1930 b/n muto.

avrebbe voluto tradurlo in marmo e trasportarlo via mare in Liguria, al confine d'allora verso la Francia: sognava quel profilo incastonato nella linea d'un monte, incorporato nel paesaggio, e fisso a Nizza. La sua preghiera era che tale ardentissimo desiderio pervenisse a Mussolini, il quale rappresentava, insieme a Garibaldi, il fuoco della sua entusiastica devozione. Il progetto non fu attuato ...». Ora che Nizza stava per ridiventare italiana - nel 1944 le forze alleate sbarcano sulla Costa Azzurra e la regione è liberata - il Garibaldi «deve collocarsi a Nizza, con il profilo rivolto al liberato mare»¹⁹.

Non fu così. Il 29 settembre 1948 la *Testa di Garibaldi* fu offerta in dono alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna; seguì un sopralluogo in S.Maria in Tempulo di Osvaldo Tacconi, formatore in gesso con bottega in via Margutta 76, il quale emise questo parere: la testa era intrasportabile, misurava m 7 x 5 e non passava dalla porta, che non si poteva demolire per il valore di monumento storico dell'edificio. La testa non si poteva sezionare. Il dono non fu accolto²⁰ e la testa fu distrutta.

2. Fin qui la cronaca della fortuna tardiva di Michele La Spina nell'ultimo decennio di vita. Il bilancio? Per lui un po' di sollievo dalle difficoltà finanziarie e qualche riconoscimento non cercato (la nomina di accademico di San Luca), ma non la realizzazione del desiderio più grande, la collocazione in un luogo appropriato della testa di Garibaldi; per gli studiosi una eredità preziosa per conoscere a fondo l'artista, grazie alla entrata di tante opere in collezioni d'arte pubbliche romane: cinque nell'Accademia di San Luca, una nelle collezioni del Quirinale, quattro comprate dal Governatorato tra il 1929 e il 1932 e conservate nella Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, e poi il folto gruppo di sculture accolte nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna, di recente localizzate e identificate.

L'«Indice cronologico delle acquisizioni e dei depositi delle opere

¹⁹ *Michele La Spina e una proposta*, «Il Messaggero», 6 aprile 1943. Nota non firmata, attribuibile a Piero Scarpa che nello stesso numero sigla il necrologio (*Un lutto nell'arte Michele La Spina*), illustrato da una fotografia dell'artista anziano con lunga barba.

²⁰ GNAM, Archivio storico: Pos 2 F busta 29.

del XIX secolo» pubblicato nel recente catalogo della GNAM²¹ riporta alla voce Michele La Spina, alla data 1958, due opere, il *Busto di Giuseppe Sciuti* e il *Busto di popolana*, come «deposito degli eredi Sciuti». Una terza opera, inventariata col N. 1512 Provv [provvisorio] come «Busto di personaggio non identificato»²², marmo, h cm 80, firmato e datato sul retro: *M. La Spina Roma 1918*, di provenienza sconosciuta, è il *Busto di un ufficiale di marina* che fu esposto alla II° Quadriennale (1935). Altri gessi, non inventariati, ho potuto identificarli grazie a fonti e indicazioni varie, a confronti fotografici, o semplicemente per la presenza della firma! Sono le opere plastiche superstiti provenienti dallo studio nella ex-chiesetta: modelli in gesso di pezzi noti, come il ritratto della madre e di Mariano Campione, e di opere sconosciute, come il busto dell'abate Spedalieri per il concorso per il monumento romano del 1894-95, il busto di giovinetto nudo dai capelli corti e ricci identificabile con San Giovannino notato da Biancale nello studio dell'artista nel 1930²³, due modelli repliche tarde del Faunetto del 1883, purtroppo acefale, il busto di giovane donna acconciata all'antica, e vari altri busti, maschili e femminili, ancora senza nome.

Poiché una mancanza ne genera altre, non avendo La Spina vinto alcun concorso per monumenti o per decorazioni di edifici pubblici, non avendo raggiunto quei traguardi che garantivano attenzione da parte della critica, non gli spettò negli anni in cui fu produttivo, competitivo, presente nelle esposizioni, nessun articolo o saggio monografico, del tipo di quelli dedicati ad Angelo Zanelli, Carlo Fontana, Ximenes, Nicolini, Arturo Dazzi, che quei traguardi li hanno tagliati; il suo nome

²¹ *Galleria Nazionale d'Arte Moderna Le collezioni Il XIX secolo*, a cura di E. Di Majo, M. Lafranconi, Milano, Electa 2006, p. 434. Il busto di Sciuti in terracotta fu offerto in dono il 28 luglio 1957 da eredi di Sciuti, attraverso il comm. Bellucci, via Credaro 19, Roma. Il 7 novembre 1957 il dono fu accolto (GNAM, Archivio storico Pos 2 F busta 28). Ha il numero inventariale *reg. pr.* (registro provvisorio) 350. Il Busto di popolana ha il numero *reg. pr.* 351.

²² Un documento conservato nell'Archivio storico istituzionale della GNAM, dice che il Ritratto di ufficiale, marmo, fu restaurato nel 2003 «per distacco della base a causa di un urto».

²³ M. Biancale, *L'ottuagenario e il gigante*, in «Il Popolo di Roma», ... , 1930 [ritaglio senza indicazione di giorno e mese].

spunta nelle recensioni, tra tanti altri, con note di apprezzamento per le capacità di riprodurre il vero. Una attenzione mirata la ricevette solo da pochissimi che lo conoscevano bene e lo stimavano, in prima linea Luigi Capuana con due articoli preziosi (del 1896 e del 1900), poi qualche nota in quotidiani romani che lo sostenevano, «L'Italie» e «La Patria», in difesa del *Satiro* e dei bozzetti presentati in concorsi in svolgimento; tutti scritti d'occasione, di cronaca contemporanea, che non richiedevano un profilo storico dell'artista.

Appartengono ugualmente al versante del giornalismo gli articoli usciti nel corso degli anni trenta, ma sono di tenore diverso da quelle tempestive difese d'autore, intelligenti e anticonvenzionali; i tempi, l'età e il progresso, spingono ora a definire il "personaggio" La Spina, strano, pittoresco, un po' patetico, coi suoi ricordi e sfoghi ad amici giornalisti, con la fissazione della finitezza perfetta e della collocazione pubblica della testa colossale di Garibaldi: una letteratura spicciola, tra il reportage e la nota di colore, ricca di informazioni scucite sul passato e il presente dell'artista, narratore arruffato, ora aspro ora fatalista, di tappe e nodi della sua storia. E' il ritratto di La Spina dagli ottanta anni in avanti, ancorato a un mondo circoscritto, carico di ricordi e di esperienze accumulate, che ha il pendant visivo nelle fotografie che lo ritraggono nello studio di via Margutta e poi in S. Maria in Tempulo, accanto alla testa di Garibaldi, al lavoro, arrampicato e abbarbicato a quel colosso enigmatico e impassibile come una sfinge.

Su queste fonti studiosi attenti e appassionati hanno ricostruito il percorso umano e professionale di La Spina²⁴, che ora, grazie al consistente arricchimento del corpus dell'opera, è possibile allargare e approfondire, affinché egli non rimanga il personaggio che deve la sua

²⁴ Sifonius (o Xifonius) [pseud. di Alfio Fichera], *Ricordo dello scultore Michele La Spina. Tutta la vita in lotta con l'immagine di Garibaldi*, in «La Sicilia», 16 giugno 1949; G. Pistorio, *Caro ricordo di un artista acese*, «La Sicilia», 4 aprile 1953; G. Pistorio, *L'attività di scultore di Michele La Spina durante il soggiorno romano*, in «Accademia di Scienze lettere e belle arti degli zelanti e dei dafnici Acireale. Memorie e Rendiconti», S. I, vol. IX, 1969, pp. 364-382; De Mattei, art. cit., 1961; V. G. Costanzo, *Michele La Spina scultore acese nel cinquantenario della morte*, Conferenza, 11 maggio 1993 (testo stampato di 18 pp.).

identità più alle stranezze e alle sfortune che alle qualità sostanziose di scultore originale. Anomalie e incidenti di percorso accendono la curiosità, ma, una volta analizzati, compresi e contestualizzati, trovano la loro ragione e spiegazione in fattori culturali e individuali; e poi, nel danno, una conseguenza positiva vi fu: se La Spina pagò un duro prezzo di delusioni e incomprensioni, riuscì a scampare alla retorica celebrativa dominante di tanti monumenti in marmo e bronzo.

La verifica sul campo, sugli avvenimenti e le opere, è il mezzo per affrontare le questioni di poetica e di linguaggio, senza dare nulla per scontato, cominciando col mettere in dubbio che l'etichetta di verista basti a definire l'opera di La Spina. I busti di Spedalieri, del giovane ufficiale di marina, del *Cavaliere romano*, di San Giovannino, il *Nudo femminile sdraiato*, sembrano essere piuttosto i risultati personali dell'incontro problematico delle poetiche del vero agganciate alla scienza con le nuove istanze idealistiche di uno scultore che aveva messo l'abilità tecnica e l'applicazione meticolosa al servizio di temi e di procedimenti di volta in volta diversi, guidato, non dall'osservanza delle regole di uno stile, ma dalla libertà della mente, suo tratto distintivo sempre. Uno scultore che è riuscito a fare delle radici "provinciali", intese come carattere ed energia che un luogo, sotto il profilo ambientale, naturale e umano, può trasmettere, un punto di forza: coscienza di sé come artista e diritto di fare prevalere la propria idea nelle scelte e nel modo di lavorare, con la sicurezza e la solidità acquisite attraverso le aperture culturali giuste. Così l'apprendimento delle nozioni accademiche e la conoscenza della scultura antica, maestra indiscussa, diventano patrimonio vivo, e alla nobile dignità, fredda e distaccata che caratterizza gran parte di statue, gruppi allegorici e busti contemporanei, si sostituisce una dimensione diretta di verità, quella richiesta dalle peculiarità del soggetto. Il realismo, accolto come lezione di pensiero e di vita e inteso nel suo potenziale evolutivo, diventa il bacino magico di La Spina, e la dialettica, sempre in azione e funzionante, tra la gamma di aperture culturali offerta dal susseguirsi delle esperienze formative in luoghi deputati - Napoli, Parigi, Firenze, poi Roma - e i ritorni periodici nella città natale un fondamentale fattore identitario. I lunghi soggiorni di lavoro ad Acireale hanno la doppia valenza di sostegno professionale, grazie alle continue commissioni, pubbliche e private, e di esercizio del sentimento del luogo, comprensivo del paesaggio, soggetto ricorrente delle impressioni



Fig. 2 - La madre, gesso, GNAM

dipinte dal vero, e delle persone.

Il ritratto *Mia madre*, di cui conosciamo il modello in gesso (fig. 2), la fusione in bronzo e due traduzioni in marmo²⁵, è la pietra miliare parlante di quel legame, raccoglie il vissuto dei primi anni, gli affetti, le ribellioni, i distacchi e i fili invisibili indissolubili. Nel viso severo, dai tratti senza alcun segno di civetteria femminile, nella testa dal modulo controllato e rigoroso, si legge il rapporto ambivalente, di affezione e di insofferenza, che lo legava a quella donna semplice dal carattere forte, rimasta vedova a 43 anni con 9 figli, so-

stenuta dalla fede in un cattolicesimo rigido e indiscutibile. Avrebbe voluto che il figlio si facesse prete, lo spingeva ad andare in chiesa a ringraziare il Signore e l'altro diceva: «Ma vengo dal mare. E dio l'ho già sentito nel mare»²⁶.

Al ritratto della madre La Spina attribuì grande importanza e lo espose ripetutamente: nel 1898 alla Esposizione Nazionale di Torino, nel 1902 e nel 1908 alle mostre annuali romane degli Amatori e Cultori, nel 1904 alla Esposizione mondiale di Saint Louis insieme al *Satiro malizioso*, nel 1929 nella sala personale alla I sindacale laziale. L'esecuzione viene generalmente collocata prima della partenza per Napoli, tra

²⁵ Gesso, H. cm 61, L 48, P. 25 (GNAM). E' in buono stato con qualche fessura. Il bronzo è alla GCAMC, il marmo all'ANSL. Un'altra versione in marmo è alla Pinacoteca Zelantea.

²⁶ De Mattei, art. cit. 1961. Le notizie sulla fanciullezza sono ricavate da ricordi orali di La Spina, riportati virgolettati nell'articolo. Il padre aveva una fabbrica di conterie. Avrebbe voluto impiantare una conceria a Napoli; si era associato a un cugino e le cose andavano bene, ma poi morì; scoppiò la rivoluzione, caddero i Borboni, «il capitale andò in malora».

i 19 e i 20 anni, ma è difficile attribuire a un principiante autodidatta un busto così ben modellato, essenziale e controllato in cui si legge la lezione della ritrattistica romana e dei maestri del quattrocento fiorentino: una «fortissima Testa di vecchia, ben costruita e modellata e sentita», scrisse Salvatore Grita nella rassegna della scultura dell'esposizione romana del 1902²⁷. Più persuasivo spostarla nel periodo del soggiorno a Napoli, dove La Spina si recò nel 1870 per frequentare l'Istituto di Belle Arti. Lì compì la sua formazione, grazie agli insegnamenti e alla vicinanza di giovani artisti di talento. Con Antonio Mancini, Vincenzo Gemito e Vincenzo Volpe condivise locali dell'ex convento della chiesa di S. Andrea delle monache utilizzati come studi²⁸; suoi compagni furono Michele Cammarano, Gioacchino Toma, Francesco Paolo Michetti, Giuseppe Sciuti e altri allievi spirituali di Domenico Morelli e Filippo Palizzi. «Di quel periodo ricordava ogni cosa. Persone fatti episodi», nota De Mattei, peccato che ben poco abbia trasmesso ai posteri in modo circostanziato. I biografi citano *La cieca di Sorrento*, una ragazza inginocchiata che raccoglie fiori per intrecciare una ghirlanda, ammirata nel suo studio da alcuni stranieri, ma l'opera è sconosciuta. Nessun dubbio comunque che il mix di apprendimento scolastico, conoscenza di capolavori della scultura greca e romana visti nei musei e confronti con colleghi lo abbia messo sulla buona strada del verismo moderno attento alla lezione della forma degli antichi, seguita dai protagonisti della scultura verista a Napoli.

In ottobre 1878 La Spina si recò a Parigi, su invito di Luigi Mancinelli (Orvieto 1848 - Roma 1921), compositore e direttore di orchestra impegnato nei concerti del Trocadero per l'Esposizione Universale con l'esecuzione di tre dei suoi intermezzi sinfonici per *Cleopatra* di Pietro Cossa. La musica fu una delle sue prime aree di interesse, insieme alla scultura, ma per la professione aveva scelto la seconda.

Il soggiorno parigino è arricchito dai biografi (Pistorio, Fichera) di

²⁷ S. Grita, *L'odierna esposizione a Roma*, «L'Italia Moderna», Roma 6 aprile 1902, cit. in A. M. Damigella, *Salvatore Grita e il Realismo nella scultura*, Roma 1998, p. 183. Di Grita, lo scultore siciliano più anziano divenuto scrittore polemico e critico d'arte, La Spina fu amico.

²⁸ Notizia in: M. Lafranconi, *Antonio Mancini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Enciclopedia Treccani, vol. 68, 2007.

dettagli di effetto che venivano da ricordi dell'artista: oltre alle visite ai musei di rito, ebbe contatti con Degas, col mercante Goupil, Léon Gérôme ammirò un suo quadro raffigurante una nevicata in campagna, segno che a Napoli aveva anche imparato a dipingere. Dovette essere compresa in quelle esperienze la visita alla Esposizione Universale, dove era possibile vedere un'ampia raccolta di scultura contemporanea internazionale e l'Italia fece bella figura con *Jenner che inocula il vaiolo al figlio* di Giulio Monteverde (GNAM), *Eva e Lucifero* di Francesco Jerace, ma la critica francese attaccò capolavori già visti alla Esposizione Nazionale di Napoli del 1877, *I parassiti* di Achille D'Orsi, *Caino e la sua donna* di Giovan Battista Amendola, *Il riposo del pastorello* di Raffaele Belliazzi, con l'accusa di eccessi di realismo.

Seguì il periodo trascorso a Firenze, 1879-1880, durante il quale La Spina fu a contatto con i macchiaioli e fu incoraggiato a continuare a dipingere. «Avrebbe potuto fare il macchiaiuolo, il costiano o il dipintore di ritratti, nelle sue tavolette si possono vedere alcuni paesaggi alla Lega o alla Signorini o qualche infantile paese alla Utrillo, ma nessuna somiglianza con la maniera dei paesisti siciliani, Lojacono e Leto», osservò Michele Biancale nel 1930, riferendosi alla «ventina di dipinti con cornici nere allineati nella parete di fronte al portone» notati nella visita allo studio dell'artista²⁹. Giusto. Ma con una premessa di base: la pittura, praticata costantemente e fatta conoscere al pubblico attraverso le mostre, La Spina la intese sempre come un mezzo di ampliamento

²⁹ Biancale (art. cit. 1930). 38 oli su tavola e su tela di piccole e medie dimensioni si conservano nella Pinacoteca Zelantea, paesaggi, più l'autoritratto tardo, un ritratto maschile, la cagnetta accucciata in poltrona. I dipinti furono consegnati in maggio 1961 al Comune di Acireale dalla Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte Medievali e Moderne per il Lazio a seguito della rinuncia a prenderli in carico dell'Accademia di San Luca e degli eredi dell'artista; nel 1970 pervennero alla Pinacoteca Zelantea (M. Donato, *Notizie storiche sulla Pinacoteca Zelantea* (in sito della Zelantea)). Nel sito sono visibili tutti i dipinti corredati da schede scientifiche. I paesaggi siciliani di fattura più rigida e secca, quasi naïf, appartengono all'ultimo periodo. Il paesaggio a olio di cm 50 x 76 della GCAMC, esposto alla 2° sindacale laziale del 1930, probabilmente eseguito poco prima, registra meticolosamente ogni elemento per fissare la specificità del luogo, una veduta di campagna nei dintorni di Acireale.

del campo delle espressioni, col vantaggio, sulla scultura, di lasciarlo più libero, meno vincolato dal perfezionismo e dalle alte aspirazioni che riversava nella sua arte primaria, e di permettergli di esplorare due aree prossime e familiari, se stesso e il paesaggio, l'uno soggetto alle oscillazioni della sorte e al passare del tempo, l'altro funzionante da bacino sentimentale spontaneo in cui fare confluire il sentimento della natura, attraverso registrazioni rapide e immediate di punti di vista, atmosfere, condizioni di luce, immagini colorate esperienze visive e sensoriali. Capuana tenne ad avere nella sua piccola collezione una «ta-voletta» di La Spina, una fresca impressione *d'après le motif* di paesaggio fluviale romano³⁰.



Fig. 3 - Autoritratto, olio su tela, ANSL

Gli autoritratti, numerosi quasi a volere ricalcare le orme di grandi maestri che coltivarono questo genere, sono, piuttosto che un'indagine intima, l'immagine di sè, nel corso degli anni, che egli ha voluto trasmettere agli altri: sicuro di sè e sereno in un ritratto da giovane col cappello³¹, dignitoso e fiero, ma anche mite e riservato, nell'*Autoritratto* dell'Accademia di San Luca (fig. 3), nella piena maturità, nell'autoritratto esposto nel 1908 col titolo *Un modello gratis*³², allusivo alle condizioni economiche non floride, e in

³⁰ Lettere di Capuana a La Spina del 22 agosto 1898 e dell'8 gennaio del 1899, in Pavone, art. cit. in «Memorie e Rendiconti» 1969, pp. 142, 144. Il paesaggio che appartenne a Capuana (olio su tavola, cm 19 x 32,5) è in CMLC (ripr. in A. M. Damigella, *Luigi Capuana e le arti figurative*, Milano, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2012, fig.77).

³¹ Pubblicato da Sifonius in art. cit. 1949.

³² LXXVIII Esposizione della Società degli Amatori e Cultori. Roma 1908, cat. p. 17 n. 125, tav. XXVII.

quello pubblicato da Pistorio con data «intorno al 1907»³³, anziano e corrucciato nell'autoritratto della GCAMC, simile a una icona nell'autoritratto degli ultimi anni della Pinacoteca Zelantea.

3. Nel 1881 La Spina si stabilì a Roma. Da allora le notizie sul lavoro si fanno più dense e precise, come se il bagaglio di esperienze accumulate divenga finalmente operativo, con gli strumenti e le idee per scegliere e costruire un proprio linguaggio fatto di realismo e di senso della forma studiato sulla scultura dei grandi maestri. Stanno su questo registro il busto-monumento di Lionardo Vigo Calanna (1799-1879), poeta e filologo, autore della *Raccolta dei canti popolari siciliani* (1857), portato a termine ad Acireale tra il 1880 e il 1882 e ammirato per somiglianza e verità quando era ancora in corso di esecuzione³⁴, inaugurato il 23 luglio 1883 con l'epigrafe dettata da Capuana, e il busto del Venerabile Ignazio Capizzi (Bronte 1708 - Palermo 1783), per le celebrazioni del primo centenario della morte³⁵, modellato a Roma nel 1883 con la guida di ritratti dell'epoca, controllato e senza retorica, quasi dimesso, curiosamente somigliante al ritratto della madre!

È di un verismo immediato, di impressione, dettato dalle circostanze in cui fu eseguito, il busto del pittore Sciuti (terracotta patinata, h cm 93, GNAM), datato 1882: i due avevano un rapporto di amicizia e quando Sciuti andò nello studio di La Spina per vedere il busto di Vigo, allo scultore venne il desiderio di ritrarlo. L'altro volle assecondarne l'ispirazione, si mise in posa e il busto fu modellato rapidamente in creta, in una «maniera pittorica»³⁶. Appartiene agli stessi anni il *Busto di Mena*

³³ Pistorio, art. cit. 1969, fig. s. n. di p.

³⁴ Pistorio, art. cit. 1953, p. 365. Il busto è situato nella piazzetta Lionardo Vigo, Acireale. La fusione in bronzo è nella Pinacoteca Zelantea.

³⁵ Ignazio Capizzi fu sacerdote, scrittore e teologo, proclamato Venerabile da Pio IX nel 1858, e fondatore del Collegio Capizzi di Bronte. Il busto fu realizzato per l'interessamento di Enrico Cimbali, brontese fratello di Giuseppe e anch'egli residente a Roma; è collocato nell'atrio del Collegio Capizzi. (B. Radice, *Il Collegio Capizzi in Memorie storiche di Bronte*, 1928 (rist. 1984), p. 64).

³⁶ Pistorio, art. cit. 1969, p. 366. Il busto fu di proprietà di Sciuti e degli eredi finché non entrò alla GNAM nel 1957 (Busto del pittore Giuseppe Sciuti, 1882, reg. pr. 350 [Registro provvisorio]).



Fig. 4 - Busto di giovane popolana (Mena), GNAM

descritto da Alfio Fichera: «una fresca e rugiadosa visione di grazia femminile che con quella gola piena, con quel lieve sorriso pudico con quegli occhi socchiusi ma radiosi di giovinezza, ricorda la incomparabile grazia e il soave profumo di un ramo fiorito di mandorlo»³⁷. Va identificato col *Busto di giovane popolana* in marmo conservato alla GNAM³⁸ (fig. 4), una fanciulla con copricapo da contadina, la posizione della testa leggermente mossa, il volto modellato a larghi piani lisci e morbidi, una sensualità istintiva nella espressione.

Nella Esposizione internazionale di Belle Arti di Roma allestita

nel Palazzo dell'Esposizione progettato da Pio Piacentini e appena finito al principio del 1883, La Spina si presentò con opere che documentavano aspetti diversi della produzione di uno scultore curioso e inquieto³⁹: un mezzo busto [Lionardo Vigo], *Cagna* in cera e *Faunetto che aggiusta la sua siringa*, il ritratto di un personaggio illustre della sua città, un tema domestico, trattato con la immediatezza e la sempli-

³⁷ Sifonius, art. cit. 1949. L'a. scrive che il busto di Mena fu esposto alla Biennale di Catania, senza altre precisazioni.

³⁸ Dati inventariali: *Busto di giovane popolana*, marmo, reg. pr. 351 (non identificato). Se ne ignorano la provenienza e la data di acquisizione. E' l'opera esposta nel 1929 alla I Sindacale laziale col titolo *Contadina siciliana* (cat. cit., n. 6)

³⁹ *Esposizione di Belle Arti in Roma 1883 Catalogo generale ufficiale*, Roma, 1883, p. 106 Sala C (terrecotte) n. 35 *Faunetto* che costruisce una siringa; n. 36 *Ritratto*, p. 108, n. 71 *Cagna* in cera; Sala H Bronzi, p. 124 n. 17 *Leonardo Vico* (Fonderia Nelli). La Spina risulta abitare in via Flaminia n. 44. *Cagnetta* accovacciata, terracotta, si conserva nella Pinacoteca Zelantea.

cità dei soggetti simili di animali di Adriano Cecioni, e una creazione radicalmente originale.

Nel mare magnum di sculture di effetto dell'esposizione, il *Faunetto* non sfuggì al critico del quotidiano «L'Italie»⁴⁰: «Andate a vedere nella sala delle terrecotte il gioiello in cera di La Spina, abbozzo di un piccolo *Fauno* che fabbrica dei flauti. Mette nella sua operazione una tale convinzione, una serietà così perfetta che ci si avvicina in punta di piedi per non turbarlo. Quanto poniamo al di sopra di tutte le macchine decorative le opere di artisti come La Spina che espongono senza rumore quello che hanno creato nella sincerità del loro talento, con la sola preoccupazione del vero e del bello!»

Il tema infantile, di moda nella scultura di genere, trasportato nel mondo della mitologia non era una novità; a Parigi La Spina poteva avere visto opere del genere del delizioso *Pan et oursons* di Emmanuel Frémiet (1867, Musée d'Orsay); ma era nuova la radicale presa di distanza dalla grazia leziosa e della osservanza dei canoni del bello ideale nell'immaginare e dare forma a un essere il cui diritto di esistenza reale veniva giustificato dalle teorie di Darwin, una creatura ibrida che avrebbe potuto appartenere a uno stadio primario intermedio della evoluzione delle speci. Dando verosimiglianza a un essere immaginario, che non aveva l'equivalente nella realtà visibile, La Spina metteva sotto gli occhi una verità plausibile alla luce del pensiero scientifico.

4. A partire dalla prima metà degli anni ottanta, interessi e aspettative professionali si concentrarono nel monumento celebrativo, la categoria della scultura che sembrava offrire agli artisti la possibilità di mettere il loro talento al servizio dell'impegno civile e farsi portavoce di ideali e sentimenti patriottici. La Spina credette profondamente nella funzione pubblica dell'arte, a giudicare dal numero di concorsi ai quali prese parte e dal lavoro profuso ogni volta, animato dalla idea ferma che la scultura dovesse assolvere a una funzione estetica e civile, che un monumento dovesse brillare per le qualità artistiche e la verità storica

⁴⁰ Fabrice, *L'Exposition des Beaux Arts, IV Sculpture*, «L'Italie», Rome, 28 janvier 1883. Pistorio (art. cit. 1969, p. 366) cita la critica di F. Fontana in «La Rassegna», 11 giugno 1883.

del personaggio e delle sue azioni, non limitarsi a essere un oggetto decorativo della scena urbana. Partecipò con quattro bozzetti al concorso per il monumento equestre di Garibaldi a Roma bandito nel 1883, ma restò fuori dalla rosa dei finalisti selezionati dalla Commissione tra i 36 bozzetti esposti nel 1884: Emilio Gallori, che sarà il vincitore, Ximenes-Guidini, Ettore Ferrari⁴¹. Nel 1891 prese parte al concorso per il monumento equestre di Garibaldi a Siena, vinto da Raffaele Romanelli, nel 1895 al concorso per il monumento equestre di Garibaldi a Napoli, che fu annullato⁴². Nel 1897 partecipò al concorso per il monumento a Garibaldi a Montevideo, incoraggiato da Capuana: «... hai tanti bozzetti già pronti - ... hai un Garibaldi a cavallo, col caratteristico *punch* americano. Non sarebbe indicato? Io soffro più di te vedendoti condannato a lavori ingrati, dove soltanto tu puoi mettere un raggio di arte»⁴³, gli scriveva, aggiungendo di avere intenzione di mandargli un giornale che parlava del concorso americano e di poterlo raccomandare. Nel 1898 partecipò al concorso per il monumento a Garibaldi a Bologna con bozzetti complessi, notati e apprezzati⁴⁴, ma la vittoria fu di Arnaldo Zocchi.

⁴¹ La vittoria di Gallori fu oggetto di discussioni e alcuni membri della Commissione avrebbero voluto indire un nuovo concorso. Grita scrisse sull'esito del concorso il pamphlet *All'on. De Pretis responsabile dei monumenti al Re e a Garibaldi a Roma. Sfurata critica di Salvatore Grita*, Roma 1885. Il monumento a Garibaldi al Gianicolo fu inaugurato da Crispi nel 1895.

⁴² Pistorio, art. cit. 1969, pp. 369-370, con riferimento a «La Patria», *Acireale* 23 marzo 1895.

⁴³ Lettera di Capuana a La Spina da Roma, 14 febbraio 1897 (in F. Pavone, *Inediti di Capuana. II. Lettere di Luigi Capuana a Michele La Spina*, in «Memorie e Rendiconti» Serie I – vol. IX, Accademia di Scienze Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici Acireale, 1969, p. 137). A quel concorso partecipò con tre bozzetti, uno dei quali è descritto da Ricciardetto in «Avanti», 27 gennaio 1906.

⁴⁴ Eseguì due bozzetti di statua equestre, uno movimentato, l'altro calmo, su un unico modello di basamento ornato da rostri di nave simili a mensole alternati ad ancore nel capitello, perché Garibaldi fu anche uomo di mare; nello zoccolo altrettanti scudi coi nomi di ventidue delle principali battaglie combattute dal generale; ai lati due bassorilievi con episodi del 1849, la difesa di Roma e lo scontro d'Aspromonte. I critici scrissero che nei bozzetti aveva trascurato la forma e aveva curato l'idea espressa, ma le linee generali erano

Prese corpo all'interno dei primi confronti con il tema monumentale garibaldino l'idea dell'opera che avrebbe condizionato il resto della sua vita: un omaggio a Garibaldi fuori dagli schemi abituali del personaggio a cavallo o in piedi; un busto, il genere che gli era più congeniale, ma di dimensioni colossali. Sarebbe stato il "suo" monumento all'eroe che ammirava e al quale votava una vera devozione, una trovata audace, con prospettive pratiche improbabili, ma né illogica né priva di ragioni e di agganci culturali, storici e contemporanei. L'arte classica annoverava diversi esempi di busti e teste colossali creati per celebrare imperatori e divinità (teste colossali di Vespasiano e di Antonino Pio, del Museo Archeologico di Napoli, la testa della statua colossale di Costantino, la testa di Costanzo II o Costante) e La Spina doveva conoscerne qualcuna. Per di più il gigantismo faceva parte dello spirito moderno della scultura.

Verso la fine del secolo XIX nacquero singolari progetti monumentali di taglia colossale in parecchi paesi occidentali. Conseguenza della «statuomania» che produsse stanchezza o eccesso, quei tentativi corrisposero a un bisogno di rinnovamento. Osserva Emmanuelle Héran: «perché il proprio progetto monumentale si distacchi dalla folla di altri simili e venga considerato con benevolenza da eventuali committenti, uno scultore deve fare atto di originalità. Aumentare le dimensioni di un monumento pubblico è un modo per raggiungere lo scopo...». In una situazione sempre più affollata e competitiva per gli scultori, «le realizzazioni gigantesche create per le Esposizioni universali hanno generato dei precedenti che bisogna per lo meno eguagliare»⁴⁵.

armoniche e ben trovate. Insomma, quei bozzetti potevano essere discussi e criticati ma non lasciavano freddi e indifferenti e si era di fronte a un «artista di merito», cui andava il giudizio benevolo delle persone intelligenti e l'attenzione dei visitatori (*Per un concorso*, «Gazzetta dell'Emilia», Bologna, 31 gennaio 1898; *Cronaca d'Arte, Il concorso per monumento a Garibaldi*, «Il resto del Carlino», 7 febbraio 1898, con quattro schizzi di bozzetti esposti). I bozzetti furono esposti nel salone del Podestà; oltre a La Spina, concorrevano Arnaldo Zocchi, Tullo Golfarelli, Silverio Montaguti, Urbano Nono, Garella, Massarenti, Rinaldo Carnielo. Vinse Zocchi e il monumento equestre fu inaugurato nel 1900.

⁴⁵ E. Héran, «*L'âge des colosses*»: le gigantisme dans la sculpture au début

Va ricordato che tra le curiosità della Esposizione Universale del 1878 si era segnalato il modello della testa della colossale statua della Libertà per New York che Frédéric Auguste Bartholdi (Colmar 1834 - Parigi 1905) stava eseguendo, situato nel parco di Champs de Mars di fronte al Palais de l'Industrie (**fig. 5**). Fotografie e incisioni dell'epoca danno una idea di quale senso di meraviglia e spaesamento la testa provocasse ai visitatori. Nell'immaginare il busto di Garibaldi, La Spina può avere tenuto presente quell'emblema di modernità e forse altri esempi di gigantismo documentati dalla stampa illustrata, come la colossale nobile testa della *Baviera* di Ludwig von Schwanthaler (Monaco 1802-1848), che creava una potente impressione nelle fotografie di Philip Delamotte del 1854, eseguite quando fu ricostruito il Crystal Palace nel sobborgo londinese di Sydenham⁴⁶ (**fig. 5 a**). Notizie più circoscritte sulla genesi del busto vengono da Pistorio⁴⁷. In occasione del concorso per il monumento a Garibaldi a Siena La Spina «ebbe modo di osservare che “nei grandi monumenti la parte più sacrificata è quasi sempre la parte principale”. In base a tale giusta osservazione egli concepì l'ardita, ma per molti riguardi funesta, idea di modellare una colossale testa dell'eroe, che avrebbe dovuto essere collocata a Marsala, o sullo scoglio di Quarto, o nei



Fig. 5a - La testa colossale della *Baviera* di Ludwig von Schwanthaler, fotografia di Philip Delamotte, 1854

di XXe siècle, in 1900, cat. della mostra a cura di P. Thiébaud, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2000, p. 31.

⁴⁶ J. R. Piggott, *Palace of the People. The Crystal Palace at Sydenham 1854-1836*, London 2004. La statua simbolica della Baviera in bronzo di Schwanthaler, alta m. 18,52, fu collocata nel Theresienwiese, Monaco.

⁴⁷ Pistorio, art. cit. 1969, p. 367.



Fig. 5 - La testa della statua della Libertà nel parco Champ-de-Mars, Esposizione Universale del 1878 Parigi (da «Le Journal de l'Exposition»)

pressi di Roma, lungo le sponde del Tevere». La convinzione che la testa sia «la parte principale» apparteneva alla tradizione della fisiognomica e della frenologia, un territorio familiare per un ritrattista di formazione positivista quale era La Spina⁴⁸: *Caput ipse homo* è il titolo di un anagramma del *Ludicrum chironomicum* di Johann Heinrich Praetorius (1661), tutto l'uomo si racchiude nella testa, i doni e le disposizioni dell'uomo sono offerti sul suo viso e la sua testa, in apparenza ordinata; nella testa sono le facoltà intellettuali e morali dell'individuo, rese manifeste dai caratteri della fisionomia; il viso è come uno specchio che riflette tutta l'armonia delle altre membra (J. Sigmund Elsholtz, *Anthropometria*, 1660). Nel quadro della codificazione delle passioni umane Le Brun scrisse che: «Se è vero che c'è una parte del corpo in cui l'anima agisce in maniera immediata, e se questa parte è il cervello, possiamo dire che il viso è la parte del corpo in cui essa mostra ciò che sente»⁴⁹.

La Spina modellò il busto alto almeno il triplo di una persona, come mostra la fotografia del 1890 quando era appena compiuto (fig. 6)⁵⁰,



Fig. 6 - Busto colossale di Garibaldi, fotografia del 1890 circa

⁴⁸ Argomento sviluppato in Damigella, op. cit., 2012, Parte IV, cap. 2, *Luigi Capuana e Michele La Spina*.

⁴⁹ E. Madlener, *L'exploration physiognomique de l'âme*, in *L'âme au corps arts et sciences 1793-1993*, Catalogue réalisé sous la direction de J. Clair, Paris, 1993-94. Charles Le Brun (1619-1690), pittore e decoratore, «première peintre du Roi», redasse *Metodo per imparare a disegnare le passioni*, influenzato dalla dottrina di Cartesio.

⁵⁰ La fotografia è in P. Becchetti (*La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Roma 1983, p. 252) e reca la data 1890 circa.

avendo presenti fotografie di Garibaldi negli ultimi anni di vita⁵¹. Ne riprese le caratteristiche dell'ampia fronte e dei capelli radi sul cranio e lunghi sulle orecchie, la barba corta, folta e soffice, il fazzoletto annodato al collo fermato da grossi bottoni, il mantello; l'espressione del viso ferma e concentrata e lo sguardo intenso e penetrante, fisso davanti a sè, che l'obiettivo aveva fermato.

Lo aveva pensato per una collocazione monumentale all'aperto, ma finì in un luogo improprio. Si fece convincere da membri del Comitato dell'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891, fra cui Ernesto Basile, a esporre il busto e affrontò difficoltà pratiche di ogni genere, per poi vedere la sua opera malamente collocata negli spazi dell'esposizione, relegata in fondo a un corridoio cieco, seminascosta da una tenda, per sfuggire alla attenzione dei visitatori illustri e non creare scalpore. La vicenda fu argomento di polemiche sulla stampa, La Spina ne ricavò una notorietà in negativo e la medaglia d'argento non compensò i dispiaceri e l'irritazione accumulata. D'impulso decise di segare la testa e destinarla a una istituzione della sua città, l'Accademia Zelantea, abbandonando il busto tra le macerie della esposizione⁵².

La partita restava aperta e mise mano a una testa di Garibaldi ancora più grande: l'opera che attraeva di più il visitatore del suo studio era, scrisse Capuana nel 1896, «la gigantesca testa del Garibaldi, attorno alla quale lo scultore spende, sempre incontentabile, i momenti che i lavori in corso gli lasciano liberi»⁵³.

Capuana conosceva La Spina almeno dal 1883⁵⁴, ma le testimonian-

⁵¹ Si vedano fotografie del «Fondo Lamberto Vitali» (L.V 871/1 e 50/68), Raccolte Grafiche e fotografiche Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico, Milano; Foto Fo 813 JPG e Fo 798 JPG.

⁵² «La Sicilia», 16 giugno 1949, Pistorio, art. cit. 1969, p. 368.

⁵³ L. Capuana, *Escursioni d'arte I. Michele La Spina*, in «Roma di Roma», 30 agosto 1896, rist. in *Gli «ismi» contemporanei*, 1898 (ed. a cura di G. Luti, Milano, Fabbri, 1973, p. 184). La testa di Garibaldi è visibile, parzialmente inquadrata, nella fotografia del *Faunetto* scattata in quel periodo, posseduta da Capuana (fig. 14).

⁵⁴ Nella lettera a G. Gianformaggio da Mineo 10 ottobre 1883, scrive: «Spina deve essere ad Aci. Mi aveva promesso di venire in Mineo... » (in S. Zappulla Muscarà, *Luigi Capuana e le carte messaggere*, Catania, 1996, vol I°, p. 138).

ze dell'interesse verso di lui partono dalla metà degli anni novanta⁵⁵ e le ragioni possono trovarsi nelle ultime vicende negative che avevano coinvolto lo scultore: le peripezie del busto di Garibaldi, la sconfitta inaspettata e immeritata nel concorso per il monumento di Nicola Spedalieri a Roma. L'articolo dedicatogli nel 1896, racconto della visita allo studio dello scultore in via Margutta 113⁵⁶, ha l'impianto e l'immediatezza di un reportage fotografico, cominciando dalla visione d'insieme: «uno stanzone a pianterreno, ingombro di bozzetti e di busti in gesso, di bozzetti e di busti in plastichina, di qualche bronzo, parte rizzati su rozzi cavalletti, parte posati su casse d'imballaggio, tra tavole, legni, arnesi di scalpellini, seghe, compassi addossati al muro o infissi a un chiodo [...]»⁵⁷; proseguendo con il fermo immagine sulle opere, portate in primo piano, via via che l'occhio le scopre e le inquadra, come l'obiettivo della macchina fotografica. Ecco il *Faunetto*, il *Satiro*, la testa colossale di Garibaldi, i busti ritratto, diversi l'uno dall'altro. Ed ecco i modelli per il concorso per il monumento a Spedalieri, la statua intera, andata perduta, e il busto, descritto esattamente come ora possiamo contemplarlo (fig. 7, 7a): «... a un tratto gli [al visitatore] viene quasi incon-



Fig. 7a



Fig. 7 - Busto di Nicola Spedalieri, 1894-95, gesso, GNAM

⁵⁵ Damigella, op. cit. 2012, Parte IV, cap. 2.

⁵⁶ Capuana, *Gli «ismi» contemporanei* cit. 1973, pp. 183-188.

⁵⁷ Capuana, *Gli «ismi» contemporanei* cit. 1973, p. 183.

tro, - altero, col possente naso aquilino dalle narici dilatate, con le labbra screpolate e atteggiate a un'amara espressione intellettuale, che si rivela anche nello sguardo e nella fronte circondata da capelli ricciuti e cadenti in zazzera dietro il collo - gli viene quasi incontro un busto in plastichina, più grande del vero. L'abito talare, della foggia del secolo passato, fa riconoscere in lui l'*abate Nicolò Spedalieri*. Infatti dietro di esso si scorgono i modelli in gesso della statua intera e del monumento col piedistallo e con la base che ebbero insieme col busto, nel concorso bandito un anno fa, i suffragi unanimi del pubblico, se non quelli (e si vedrà un giorno con quanta giustizia) dei giudici del concorso. La espressione di quella testa, che pare abbia su le labbra semiaperte la parola già scoccante, costringe il visitatore a volgere attorno lo sguardo ...».

La Spina era riuscito a dare forma alla personalità dell'abate filosofo vissuto nel XVIII secolo, con la verità dei tratti della fisionomia, studiata sui ritratti pervenuti⁵⁸, e del carattere. Eppure, nota Capuana, i suoi bozzetti erano stati ingiustamente bocciati nel concorso che si era concluso l'anno prima, con la vittoria inaspettata di Mario Rutelli e molte polemiche; qualcuno scrisse che la vittoria era andata al «peggiore dei concorrenti»⁵⁹. La Spina era arrivato quasi pari a lui, ma alla fine tre membri della commissione giudicatrice, Gallori, Podesti e Jacovacci, si erano espressi a favore della interpretazione elegante, eloquente e decorativa, data da Rutelli della figura di Spedalieri, «l'uomo che afferma il concetto della sovranità popolare», mentre lui aveva proposto una immagine diversa: nella statua aveva raffigurato il pensatore, critico e

⁵⁸ L'incisione riprodotta nel frontespizio di *Dei Diritti dell'uomo*, il dipinto del 1777 (Bronte, Collegio Capizzi), quando Spedalieri aveva 33 anni, la medaglia di T. Mercandetti, medaglista e litografo dello Stato Pontificio, incisa a Roma nel 1809 e riprodotta sul frontespizio del secondo volume di G. Cimbali *Nicola Spedalieri pubblicista del secolo XVIII*.

⁵⁹ Eppure avrebbero potuto giocare a suo favore il promotore del monumento, Giuseppe Cimbali di Bronte, e alcuni membri del Comitato, composto in larga misura di siciliani, fra cui Capuana. Sulla storia del concorso per il monumento a Spedalieri (Bronte 1740 - Roma 1795), svoltosi nel 1894-95: A. M. Damigella, *Luigi Capuana, il ritratto di Nicola Spedalieri di Michele La Spina e la storia di un monumento*, in *Storia 2.0*, luglio 2011 (on line).

riflessivo. «Il filosofo, col severo abito di beneficiale, incede con passo maestoso; ha in mano un libro, pensa» («La Tribuna», 5 ottobre 1894); nel busto «le labbra atteggiata a un'amara espressione intellettuale» esprimevano l'amarezza per non essere stato compreso.

La desolante conclusione del concorso Spedalieri dovette influire sulla decisione di Capuana di scrivere su La Spina, un vero artista che tuttavia incontrava difficoltà nel percorso professionale per il modo di essere, modesto, schivo, bisognoso di conferme, pieno di fede ed entusiasmo per il suo lavoro, inadatto a promuovere se stesso e allacciare relazioni utili. Sperava di essergli di aiuto con l'autorevolezza della sua posizione consolidata di critico, ma non ci fu solo lo slancio di amicizia. Di lui lo attraevano la personalità, il modo di lavorare, le opere, e il passaggio dalle osservazioni critiche alle trasfigurazioni nella narrativa venne da sè, con una intesa, non frequente, tra linguaggio visivo e linguaggio scritto, dove le parole illuminano la personalità dell'artista e l'opera d'arte: è La Spina, facilmente riconoscibile, lo scultore Angelo La Rosa nel racconto *I Bestia* (1898)⁶⁰, è modellato su di lui il personaggio dello scultore Enrico Donegna nella novella *Il busto* (1901); il *Faunetto* ispira il personaggio del fanciullo *Scurpiddu* (1898).

Il dubbio che la cultura, l'intuito, la fantasia dello scrittore siano andate oltre le effettive intenzioni dello scultore, che una personalità così portata alla riflessione e alla elaborazione critica, attenta a registrare indicatori di progresso nelle scienze quale Capuana era, abbia esercitato una influenza su un artista di 10 anni più giovane, è lecito. Tuttavia, se La Spina e le sue opere innescarono collegamenti e paragoni con aspetti del pensiero scientifico che esercitavano la loro influenza sull'arte, se fornirono materiale per racconti straordinari, vuol dire che, Capuana tra gli artisti che conosceva, solo in lui individuò quella forza vitale che costituiva il potenziale evolutivo del realismo.

⁶⁰ Il racconto *I Bestia* fu pubblicato nel 1898 nella «Rivista Moderna di Cultura», periodico internazionale. Letteratura Sociologia Scienze Arte, mensile, diretto da Francesco Paresce, nata a Firenze in quell'anno in contrapposizione col «Marzocco», il settimanale paladino dell'idealismo e dell'estetismo, e pubblicata fino al 1900. La rivista ebbe un orientamento positivista focalizzato su temi e questioni contemporanee di sociologia e antropologia sociale, di psicologia, pedagogia, di critica letteraria, musicale, artistica.

Nel considerarlo «all'apogeo della sua forza» aveva ragione; La Spina era operoso, produttivo, sicuro delle scelte personali antiaccademiche, anche se nella scultura monumentale le delusioni prevalevano sugli esiti positivi. Ultimamente una soddisfazione l'aveva ottenuta con la Tomba Geremia nel cimitero di Acireale compiuta nel 1896⁶¹ (fig. 8). Un'opera complessa che, pure seguendo gli schemi della scultura funeraria verista provinciale degli anni ottanta, gli aveva permesso di mettere in



Fig. 8, 8a - Tomba Geremia, 1896, Acireale, Cimitero



campo un sottile dialogo tra verismo imitativo e verismo evocativo, per rappresentare le due dimensioni, del mondo dei vivi e dei defunti, collegate dal motivo convenzionale del festone di fiori retto dal puttino alato.

La vivente Rosa Geremia è una giovane donna dal viso non bello dalla espressione addolorata, vestita di un abito semplice, lavoratissimo, finito in ogni dettaglio (fig. 8a). I cari defunti sono modellati a bassorilievo entro un ovale prendendo a modello i ritratti in fotoceramica comunemente

⁶¹ La tomba è descritta in *Il Mausoleo della Famiglia Geremia nel cimitero di Acireale opera del concittadino scultore Michele La Spina*, in «La Patria», Acireale, 6 novembre 1896. La figlia Rosa, la sola vivente, figura più grande del vero inginocchiata, offre festoni di fiori, con la mediazione di un putto alato, al fratello Giuseppe, ultimo deceduto, che a sua volta ne gode con i genitori e l'altro fratello morto prima. Il mausoleo è alto 5 metri, in ognuna delle quattro facciate è il ritratto di uno dei quattro defunti.

applicati alle tombe, nobilitati dalla unicità del lavoro dell'artista, e il bianco della materia e il disegno calmo e statico dei lineamenti suggeriscono in quei volti l'assenza della vita.

5. Ma nei ritratti soprattutto, come osservò Capuana, si rivelava «immensamente meravigliosa la potenza psicologica» della sua arte. Nella perlustrazione dello studio, notò i busti di Gaetano Garufi, Mariano Campione, Gioacchino Fichera⁶², Francesco Badalà, del dottor Tomaselli⁶³, «cinque capolavori che Michele La Spina ha avuto il torto di non esporre al pubblico per eccesso di modestia ...Egli li ha amorosamente modellati nella pace quasi campestre della sua casa di Acireale, li ha fatti fondere zitto zitto in Roma e li ha subito spediti ai fortunati committenti, come se non mettesse conto incomodare la gente e farla andare, per così poco, sin in fondo a Via Margutta!». Ogni ritratto era diverso e riusciva a provocare al visitatore una impressione particolare: «Quella testa con la faccia rugosa, coi baffi ispidi, appuntati, col collo lungo, secco, circondato da ampio goletto, gli dà una sensazione irritante, che vien subito cancellata dal vicino mezzo busto di donna matura. Le linee dolci e benigne dalle quali traspare un gran carattere di fermezza e di semplicità, fanno restare pensoso il visitatore ora davanti il gesso, ora davanti il bronzo, che lo riproduce con qualche variante negli accessori»⁶⁴. Effetto della «straordinaria diversità di fattura che differenzia un busto dall'altro, una figura dall'altra ... l'arte fissa l'espressione più evidente e più importante di un carattere ..., strappa il segreto di un carattere, d'una passione dominante»⁶⁵. Era la dote che La Spina man-

⁶² Il busto non è stato localizzato. Forse Gioacchino Fichera Vigo, di Acireale, socio della Lega Problemistica Italiana. Nel 1925-26 partecipò a gare soluzioniistiche bandite da «L'Italia scacchistica». Pubblicò nel 1926 una esigua serie di problemi in due mosse di modesto valore (*Problemi e problemisti catanesi*, in «L'Italia scacchistica», marzo 1995, p. 110).

⁶³ Il busto è visibile nella fotografia di La Spina a 94 anni nello studio. Salvatore Tomaselli (Nicolosi 1830 - Catania 1906) fu professore di Clinica medica all'Università di Catania. Il busto in bronzo con epigrafe di Capuana è situato al 2° Piano del Palazzo Universitario.

⁶⁴ Capuana, in *Gli «ismi» contemporanei* cit. 1973, p. 186.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 185.

tenne viva nel tempo: nel bellissimo busto di uomo barbuto dall'espressione serena e lo sguardo profondo (fig. 9), modello in gesso per il busto di Francesco Samperi Melita eseguito ai primi del novecento⁶⁶, in quello di Tano Spina⁶⁷, musicista acese dal viso incisivo, mobile e acu-

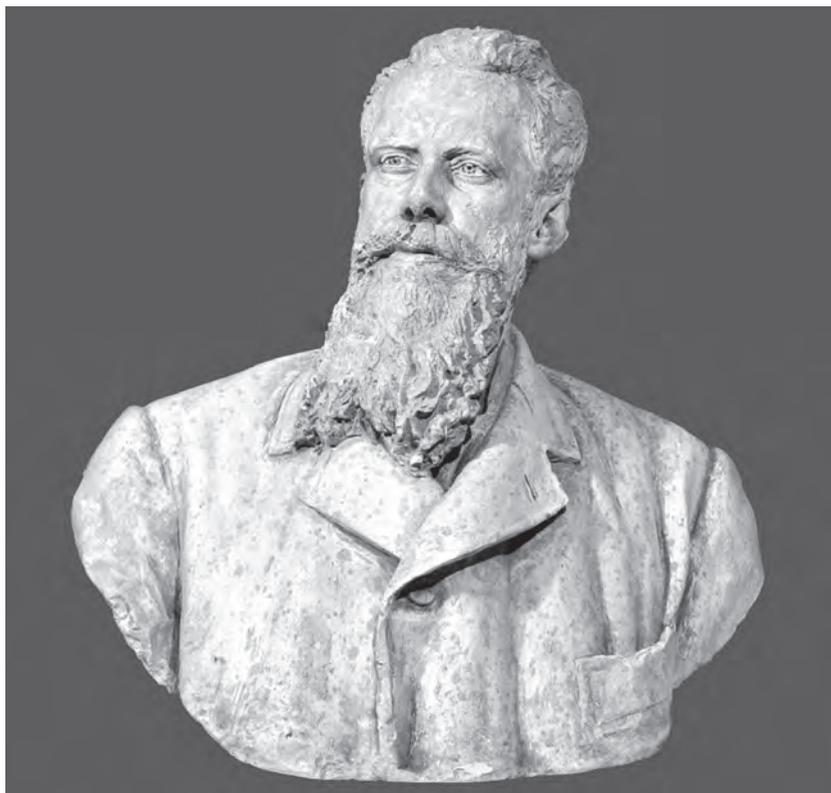


Fig. 9 - Busto di Francesco Samperi Melita, gesso, GNAM

⁶⁶ Al posto dell'originale busto in bronzo nella Villa Belvedere, che era stato rimosso, nel 1975 fu sistemato un rifacimento di mediocre fattura. Francesco Samperi Melita, sindaco di Acireale, morto nel 1905 (*In memoria di Francesco Samperi Melita*, Catania, Galatola, 1907), fu ritratto nel 1906 circa da Sciuti (il dipinto è nella Pinacoteca Zelantea).

⁶⁷ Modello in gesso, H cm 47, L 44, P 26. Sul davanti in basso è incisa la dedica A TANO SPINA. Tano Spina, musicista, maestro di violino di Acireale, fu amico di La Spina e del pittore Saru Spina.

to (fig. 10), dell'illustre giurista professor Francesco Schupfer (datato 1921), con i segni della saggezza e della sapienza nel volto appannato dagli anni, poggiato su un piedistallo formato da due libri allusione ai testi giuridici redatti da lui, soluzione originale, abolita nella traduzione in marmo (fig. 11, 11 a).⁶⁸

Il busto di Mariano Campione, detto scansagalere (fig. 12, 12 a) La Spina lo aveva presentato con successo nella mostra degli Amatori e Cultori del 1894 con altri ritratti⁶⁹. Fisionomia ottusa, pelle cascante, marcata da rughe, capelli ispidi che scendo-



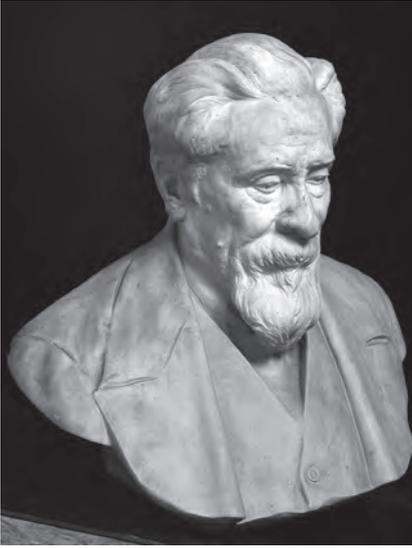
Fig. 10 - Busto di Tano Spina, gesso, GNAM

⁶⁸ Il busto, H cm 77 L 52 P 36, ha sul retro la scritta: *M. La Spina Roma 1921*; presenta una lacuna sul lato destro della testa. Francesco Schupfer (Chioggia 1833 - Roma 1925) fu un illustre esponente della scienza giuridica italiana, uno dei grandi maestri di storia del diritto. Fu avvocato, titolare della cattedra di Storia del diritto romano alla «Sapienza» a Roma, autore del *Manuale di Storia del Diritto Italiano*. Fu Grand'Ufficiale e senatore del Regno nel 1898, nella XX Legislatura. Fu un liberale democratico e nel 1902 entrò nell'Unione Democratica romana. Il busto di Schupfer faceva parte della Donazione F. Schupfer all'Università di Roma; in seguito al passaggio dalla sede storica alla Città Universitaria il 31 ottobre 1935, la «sala Francesco Schupfer» non esiste più. La Donazione è alla Biblioteca Alessandrina, il busto è stato rimosso (Fonte: <http://www-isdi.giu.uniroma1.it/storia.htm> Gaetano Colli, La biblioteca dell'Istituto di Storia del diritto dell'università «La Sapienza»). Il busto è citato, col nome inesatto Prof. Shupfer, in Pistorio, art. cit. 1969 p. 377.

⁶⁹ Nel 1894 espone alla mostra della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti a Roma tre busti al vero: (nn. 33, 34, 35), il Ritratto della madre, il busto di Campione, modellato ad Acireale dal vero, e un terzo non identificato («Il Popolo Romano», n. 96, 1894, «Fanfulla», n. 82, 1894, articoli riportati in «La Patria», Acireale, 14 aprile 1894, cit. in Pistorio, art. cit. 1969, p. 372).



Fig. 11 Busto del prof. Francesco Schupfer, 1921, gesso GNAM



11a - Busto del prof. Schupfer,
marmo, ANSL

no sulla fronte, torace infagottato negli abiti che ne contengono goffamente la stazza robusta, è l'immagine di un uomo maturo senza nulla nel volto della nobiltà e del decoro che gli anni possono aggiungere alla persona. Fu lui a suggerire a Capuana il personaggio di mastro Titta la Rocca capofamiglia de *I Bestia* e l'episodio della esecuzione del busto monumento funerario per mano dello scultore La Rosa (cioè La Spina); perciò avrebbe voluto che in una edizione illustrata del racconto in preparazione (ma che non si fece) fosse inserita la riproduzione del busto

di Campione⁷⁰. Fu appunto questa impressione di verità diretta e controllata insieme, che non si adagia mai su manierismi, a fermare sui ritratti di La Spina esposti nella I mostra del Sindacato laziale del 1929 l'attenzione di Roberto Longhi. *I due scultori alla mostra romana degli artisti sindacati*⁷¹ protagonisti dell'articolo pubblicato su «L'Italia letteraria» sono La Spina e Arturo Martini, un rappresentante del verismo fine ottocento e il campione della scultura del «ritorno all'ordine». Tra le teste esposte da Martini⁷² «quella di vecchio potrebbe trasportarsi nel-

⁷⁰ Su *I Bestia*: A.M.Damigella, *Il racconto di Luigi Capuana I Bestia*, in «Il Circolo», n. 8, Mineo, maggio 2012, dove è anche trascritto il racconto tratto dalla edizione del 1900 di *Anime a nudo*.

⁷¹ R. Longhi, *Due scultori alla mostra romana degli artisti sindacati*, in «L'Italia Letteraria», 21 aprile 1929 (rist. in R. Longhi, *Scritti sull'Otto e Novecento*, vol. 14 delle Opere complete, Firenze 1984, pp. 133-134).

⁷² Martini esponeva *Il chirurgo*, *Testa di uomo toscano*, *Testa di pastore anticiliano*, entrambe del 1927, *La scoombrina*, del 1928 circa (*Arturo Martini*, cat. della mostra, a cura di C. Gian Ferrari, E. Pontiggia, L. Velani, Milano - Roma 2006, pp. 134-137).



12, 12 a - Busto di Mariano Campione, lo scansagalere, 1894, gesso, GNAM

la sala del canuto ottocentista La Spina quasi senza alterarne l'aspetto», perché, di fatto, si era verificato il «felice incontro di due costellazioni che vengono a congiungersi per vie tanto diverse a richiamo del vero». Infastidito dall'arcaismo e lo stilismo dominanti, lo storico dell'arte e all'occasione critico militante fuori dagli schemi, trovò la scultura di «quel buon vecchio» più attuale di quella degli emergenti, Attilio Selva, Alfredo Torresini, Eleuterio Riccardi, Amleto Cataldi, Ercole Drei, Alfredo Biagini.

«Gli umbertini del La Spina ora magroni ed or panciuti, in panciotto e in goletto, sono più vivi ed affettuosi che queste gallerie generiche di busti oscillanti tra un cipiglio eroico e una malinconia funeraria. O come andrebbe il confronto tra la barba dei signori Gavassi e Tomaselli e quella del Dazziano «frate cercatore»? O tra una bocca tremante e vivace come quella nel busto di donna del La Spina⁷³ ed una qualunque

⁷³ Longhi sembra riferirsi al bel busto di donna con acconciatura all'antica (GNAM) (fig. 19), che potrebbe essere stato esposto col titolo *L'attesa o Figura* (cat. n. 8 o 12).

bocca, accoccata del Selva, come di solito, a guisa d'arco che si tende?» Quei ritratti così «vivi e affettuosi» avevano i segni dell'epoca alla quale appartenevano: la scultura di La Spina è d'accordo col suo tempo, bustaiola, bozzettistica, un po' minuta nel concepire, ma che, insomma, se anche segna il passo, lo segna ad una con la pittura dell'epoca, accanto al Michetti o al Mancini giovani, quando pure non li sopravanza com'è nel busto della «madre», o nel nudo del «pugilatore». Eppure non era «tutta fortuita l'affinità tra la forma del vecchio La Spina e l'ultima illuminazione formale di Arturo Martini», perché la rendeva possibile un aspetto fondamentale della personalità del più giovane: la libertà stilistica. Martini «sa che lo stile non è una opzione assoluta a cui occorre mantenersi fedeli, ma uno strumento della ricerca espressiva», così nelle opere esposte si potevano riconoscere diversi richiami stilistici, da Medardo Rosso, a busti reliquiario antichi, a Modigliani, ai ritratti del Fayoum, «estratti a sorte come nel gioco di bussolotti», osserva Longhi, e tra questi richiami era il vero, nei ritratti dal vero che Martini chiamava espressionisti, dal «modellato emotivo e sensibilistico», l'«anatomia irregolare, imperfetta, attenta alla ricerca psicologica». «Ritratti umani, ma talmente sintesi di certe categorie, che in tutte le generazioni sono sempre essi che tornano per far quella parte»⁷⁴.

Che «lo stile non sia una opzione assoluta ma uno strumento della ricerca espressiva» corrisponde a quanto aveva rilevato Capuana nei ritratti di La Spina: «la straordinaria diversità di fattura che differenzia un busto dall'altro, una figura dall'altra».

Necessari in gran numero per decorare edifici pubblici e spazi urbani, i busti furono, tra le commissioni pubbliche, le meno problematiche e dispendiose, il mezzo più facile per contentare artisti rimasti fuori dai grandi concorsi. Non richiedevano che una esecuzione corretta e un livello sufficiente di somiglianza, e anche con quegli oggetti di routine delegati a perpetuare in marmo o in bronzo la memoria di uomini di valore e di meriti, gli scultori sentivano di adempiere a una funzione civile. Nella gerarchia vigente nella «statuomania» all'apogeo nella seconda metà del XIX secolo, i busti-ritratto occupavano una posizione subordinata rispetto alle statue e ai gruppi di soggetto storico, religioso,

⁷⁴ A. Martini, *Colloqui sulla scultura* in cat. cit. 2006, p. 134.

allegorico, seguiti dai soggetti di genere, ma una volta considerati campo di indagine e rappresentazione di un «carattere», di una «passione dominante», potevano mandare in frantumi la scala dei valori codificata e assurgere a capolavori. Del resto, la loro appartenenza al genere di rappresentazioni investite dalla corrente di rinnovamento realista, cioè il ritratto, ne faceva luoghi deputati per esplorare un tema in cui le scienze avevano portato nuove scoperte riguardo al rapporto tra il visibile e l'invisibile. Una testa, un viso, una fisionomia erano la manifestazione esteriore, visibile della personalità: «Le dedans de l'homme expliqué par le dehors», secondo la definizione data da Lavater della fisiognomica.

Che la concentrazione nella produzione di busti sia stata per La Spina un ripiego e una compensazione delle disavventure nella scultura monumentale può essere vero in minima parte, perché l'inclinazione per il ritratto fece parte del suo modo di essere scultore fin dall'inizio; sui ritratti si costruì una reputazione e si guadagnò una clientela che abbracciava strati sociali diversi ed era esigente sempre in fatto di qualità. E infine, il suo modo di essere e di lavorare - spirito di osservazione e intuito, lentezza nel procedere, incontentabilità e perfezionismo - tanto era un ostacolo nelle competizioni pubbliche, quanto era un pregio e un vantaggio nella esecuzione dei ritratti.

Guardando La Spina all'opera, Capuana coglie quei caratteri e li trasferisce nei personaggi di Doneglia in *Il busto* (1901) e di La Rosa in *I Bestia* (1898)⁷⁵. Osserva con occhio attento, in ripetute sedute di posa, la persona da ritrarre, procede togliendo e aggiungendo particelle di creta, finché «la rassomiglianza e l'alito di vita animatore del busto fossero col paziente lavoro divenuti più evidenti»⁷⁶. E' l'osservazione, la «scrutazione» a lungo esercitata, a portarlo a riuscire a «indovinare particolarità di forma che il suo occhio non ha veduto, quando è stato costretto a interpretare una scialba fotografia, e ricostruire, come faceva il Cuvier, dalla linea della fronte tutta la forma di un cranio, cavando

⁷⁵ *Il busto* (1901) e *I Bestia* (1898) sono analizzate in Damigella, op. cit. 2012, parte IV, cap. 2. Su *I Bestia*: Damigella, art. cit. maggio 2012.

⁷⁶ Capuana, *Il busto*, in Capuana, *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma 1973-74, vol. III, p. 277.

fuori piani e protuberanze che i parenti del morto hanno riconosciuto esattissimi». I ritratti sono i «risultati di questa meravigliosa penetrazione nelle intime profondità psicologiche»⁷⁷.

«Bruno, magro, coi capelli e la barba brizzolati, con la fronte solcata da rughe, gli occhi neri e penetranti e una nervosa vivacità nei movimenti e nei gesti, rivela nella persona le supreme qualità della sua scultura. Si capisce come quegli occhi così acuti debbano scrutare il modello nelle più intime fibre e strappargli il segreto d'un carattere, d'una passione dominante; si capisce come quella mano vigorosa, con le vene e i muscoli aggrovigliati a fior di pelle, possa violentare la creta e darle tal forma da simulare e, stavo per dire, da superare la stessa vita. E avrei detto benissimo; perché l'arte fissa quel che nella natura è fugitivo: l'espressione più evidente e più importante di un carattere, sorpresa a traverso le accidentalità e le ipocrisie sociali; arresta una mossa della testa e dello sguardo, un'increspatura delle labbra, una ruga della fronte, che poco dopo si muta e si cancella per riapparire di quando in quando, riapparire e sparire.

Così la persona dell'artista, per rara eccezione, illumina e chiarisce, illustra [...], le opere di lui [...]]»⁷⁸.

6. Tra le opere accumulate nello studio in via Margutta, Capuana scoprì, abbandonato, rovinato e polveroso, il *Faunetto* esposto nel 1883: «... intento a lavorare e ad accordare la sua siringa, con quel visetto dove la forma animale si fonde deliziosamente con la forma del fanciullo umano; quel corpicino esile, asciutto, composto con straordinaria grazia in un atteggiamento che ne fa risaltare le bellissime linee, con una gamba dritta e ferma sul suolo, e l'altra piegata per appoggiarsi al masso là dietro». Una figurina «che par creata con un soffio, senza stento, in un minuto di ispirazione, in un minuto di intuizione atavica in cui è stata sentita di nuovo e rivissuta l'ibrida esistenza degli esseri

⁷⁷ Capuana, *Gli «ismi» contemporanei*, cit. 1973, p. 186. Georges Cuvier (1769-1823) fu un illustre naturalista francese, studioso di Anatomia comparata.

⁷⁸ Ibidem, p. 185. Appartiene pure alla metà degli anni novanta la fotografia di La Spina che, a giudicare dalla dedica (*All'illustre fotografo Luigi Capuana Michele La Spina*), fu scattata da Capuana (in Zappulla Muscarà, op. cit. 1996, vol. I°, tav. XXV).

primitivi», in cui è «l'incoscienza, la delizia di vivere, il rigoglio fresco e puro dell'organismo, il serpeggiamento quasi vegetale della forma non ancora mortificata dall'uso». Guardandolo si apre «uno squarcio di mondo antico, quale noi lo intravediamo talvolta a traverso qualche distico dei buccolici greci».

Questa impressione si trasferì in *Scurpiddu*, il racconto pubblicato nel 1898, e tra la figurina modellata appartenente al mito e il personaggio letterario nato dalla osservazione della realtà, si creò una relazione analogica, dichiarata nella dedica a La Spina in forma di lettera premessa al libro; e la fotografia ha un ruolo attivo: «Scrivendo questo racconto, che non è poi destinato soltanto ai ragazzi, avevo sotto gli occhi la fotografia del *Faunetto* da te abbandonato, non finito e polveroso, in un angolo del tuo studio in via Margutta; e spesso mi sembrava che la mirabile figurina, intenta ad accordare le cannuce della sua siringa, rivivesse nel mio *Scurpiddu* su per le colline dell'Arcura o sotto gli ulivi del Piano del Galluzzo ... mi è parso che un riflesso della semplicità antica, da te genialmente ripresa nella figurina del *Faunetto*, si diffondesse anche sul mio lavoro». Concludeva con l'augurio che la dedica avrebbe indotto l'amico «a finire il *Faunetto*» e così riteneva di avere fatto «una buona azione e qualche cosa per il culto di belle e rare opere d'arte».

La stretta relazione testo - opera d'arte può avere determinato il coinvolgimento di La Spina nella edizione illustrata di *Scurpiddu*: due disegni a inchiostro raffiguranti lo stesso contadinello in due atteggiamenti diversi (in uno suona il flauto)⁷⁹, potrebbero ricondursi all'argomento pastorale del racconto. Ma *Scurpiddu* uscì per le edizioni Paravia con illustrazioni di Gino de Bini e un brutto disegno in copertina ispirato al *Faunetto* adattato a statua da giardino⁸⁰. Noto finora solo grazie alle fotografie in possesso di Capuana⁸¹ (figg. 13, 14), il *Faunetto* fu espo-

⁷⁹ Asta Sotheby's, Milano, 4 dicembre 2000, lotto 29: Ragazzo in costume da pastorello che alza il cappello, disegno a inchiostro, cm 27,7 x 20,2, firmato; Ragazzo in costume seduto che suona il flauto, disegno a inchiostro, cm 33,2 x 21,3, firmato.

⁸⁰ La copertina di *Scurpiddu* col disegno di De Bini è riprodotta in Damigella, op. cit. 2012, fig. 62.

⁸¹ Fotografia del *Faunetto* scattata nello studio di via Margutta nella seconda metà degli anni novanta, dato che si intravede accanto alla statuetta la

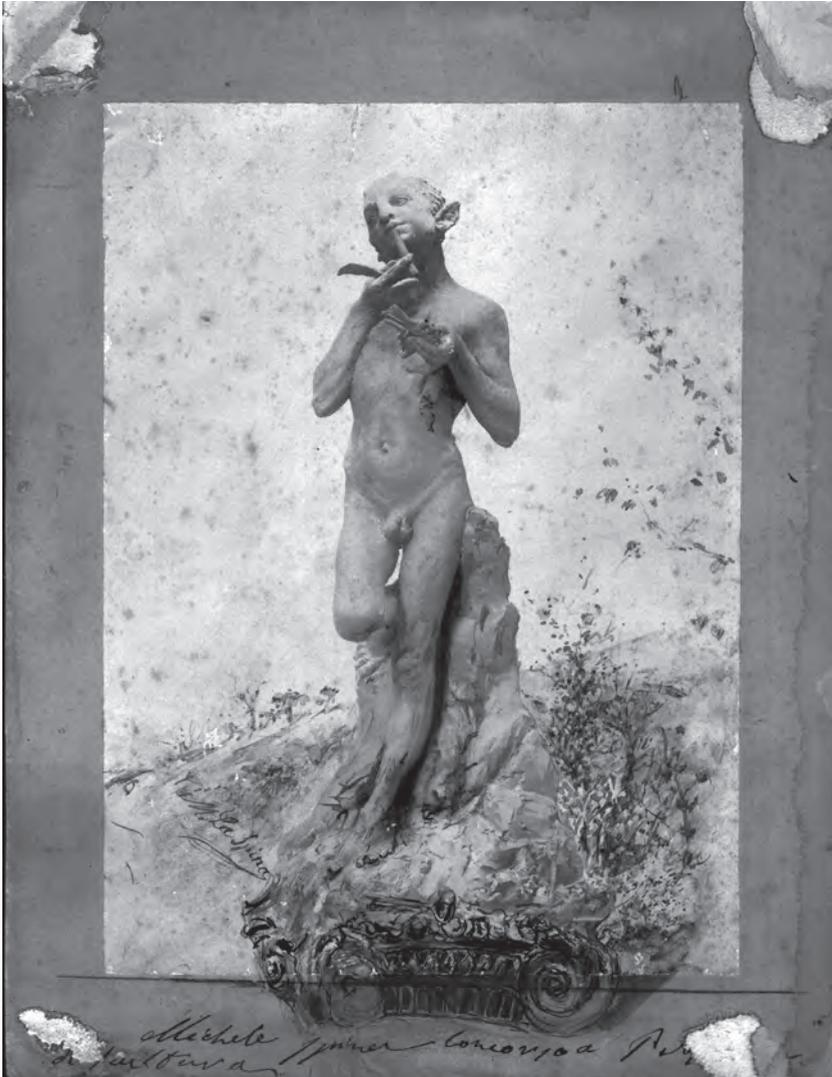


Fig. 13 - Fotografia del Faunetto con interventi di La Spina (CMLC)



Fig. 14 - Faunetto, 1883, fotografia del 1895 circa, CMLC

sto nella sala personale di La Spina alla sindacale laziale del 1929⁸², poi andò distrutto. Sono sopravvissute, ma gravemente mutilate, due repliche tarde in gesso⁸³.

Nello studio Capuana vide anche il «vecchio satiro che si protende in avanti, con le orecchie ritte e la barbetta e i bargigli caprini e un che di malizioso e di bestiale negli occhi lustrati e nelle labbra carnose che gli fendono le gote»⁸⁴: con la sua «ilare sensualità» rinfrancava il visitatore dall'espressione amara del volto del ritratto di Spedalieri. Una testimonianza importante, che permette di assegnare al 1896 la

testa colossale di Garibaldi iniziata dopo il 1892 (CMLC, Cartella 2, foglio 33, 14846), ripr. in Damigella, op. cit. 1998, fig. 55. L'altra fotografia in possesso di Capuana (CMLC, n. di inv. 6446) presenta interventi grafici (l'aggiunta di un capitello piedistallo e di motivi campagnoli) e una iscrizione non del tutto leggibile e la firma di La Spina (ripr. in Damigella, op. cit. 2012)

⁸² Cat. cit., 1929, p. 52 n. 4 faunetto.

⁸³ I due esemplari di Faunetto rinvenuti tra i gessi di La Spina nella GNAM privi di testa, della parte inferiore delle braccia e della gamba destra, sono repliche tarde dell'esemplare originale dell'83 e trovano una spiegazione in quanto scrive Sifonius (art. cit. 1949): gli atti vandalici avvenuti nello studio rimasto abbandonato quando l'artista era ricoverato distrussero anche «il gesso del delizioso faunetto che gli era stato commissionato quando era molto avanzato negli anni, da 5 amatori e che non si curò di far formare per non perdere tempo in fonderia» e abbandonare il gigantesco busto, cioè la testa di Garibaldi. I due gessi, databili negli anni trenta, sono alti ognuno circa 70 cm senza la testa, e permettono di conoscere dettagli che dovevano esistere nella versione originaria, in uno la piccola coda, nell'altro il piede animalesco.

⁸⁴ Capuana, *Gli «ismi» contemporanei*, cit. 1973, pp. 184-185.

prima versione del satiro, a mezza figura; lo stesso che Capuana nel racconto *I Bestia* situa tra le opere presenti nello studio dello scultore Angelo La Rosa. L'ignorante mastro Titta in posa per farsi fare il ritratto chiede meravigliato: «E quel bestione là? Che orecchie lunghe! Lasciatemi vedere. Toh! Toh! Col viso da caprone! E le braccia rotte! - Capriccio! Se lo scultore avesse risposto: E' un Satiro, mastro Titta ne avrebbe capito meno di prima....»⁸⁵.

E' la versione fusa in bronzo e nota col titolo *Satiro all'agguato* (fig. 15) esposta a Roma nel 1901⁸⁶; il modello in gesso è visibile, su una mensola, nella fotografia dello studio di La Spina nella ex chiesetta di S.Maria in Tempulo della fine degli anni trenta (Fig. 1).

La figura intera, il Satiro che ha rubato l'uva, conosciuto nella magnifica fusione in bronzo entrata negli anni trenta nelle collezioni dell'Accademia di San Luca, datata *Acireale 1899* (fig. 16), è di poco successiva. Nell'articolo su La Spina del 1900, Capuana riporta quanto raccontatogli dall'artista sulla genesi dell'opera. Ne aveva avuto



Fig. 15 - Satiro in agguato
(in «Cosmos Catholicus», Roma 1901)



Fig. 16 - Satiro, 1899, bronzo, ANSL

⁸⁵ L. Capuana, *I Bestia* (1898), in *Anime a nudo*, 1900, p.146,

⁸⁶ *Salon di Roma 1901*, in «Cosmos Catholicus», Roma, p. 3 e n. 315 Satiro all'agguato (ripr.).

la visione chiara nella pace della sua campagna presso Acireale, «quasi avesse incontrato tra i vigneti e gli uliveti a piè dell'Etna un superstita delle agresti deità che una volta, secondo la mitologia, nelle ore meridiane davano fastidio alle contadinelle e alle Ninfe, quando non saccheggiavano gli orti e i vigneti»⁸⁷. Il primo abbozzo in creta, una figura terzina, lo espose a S. Pietroburgo e fu comprato per le collezioni del Granduca Alessio, fratello dello Czar (andò perduto in seguito alla rivoluzione del 1918); la fusione in bronzo fu rifiutata alla Esposizione Nazionale di Torino del 1898.

«Tornato in Sicilia, era stato ripreso dall'ossessione della strana figura di cui aveva già fissata magistralmente l'espressione ferina e lasciva. Se la vedeva davanti, grande al naturale, robusta e vellosa con un sorriso di bestiale soddisfazione su le labbra carnose e negli occhi caprini. [...] modellò la statua per vivere tranquillo, per non sentirsi più assediato dall'insistente fantasia che voleva, a ogni costo, prender corpo e vita prima nella creta, poi nel marmo o nel bronzo.»⁸⁸

Capuana lesse nel *Faunetto* e nella «maliziosa figura del vecchio Satiro» l'espressione di due aspetti antitetici nella «intuizione del mondo primitivo» di La Spina⁸⁹: l'uno l'emanazione della natura luminosa e serena, l'altro la manifestazione della natura oscura e misteriosa. Entrambi appartenevano alla categoria di esseri ibridi boscherecci inventati dalla mitologia e rappresentati in maniera tale da apparire creature realmente esistenti. Ma rappresentavano fasi differenti del percorso professionale di La Spina, divise da circa 14 anni riempiti da esperienze dagli esiti più amari che gratificanti, ed erano diversi per le modalità esecutive: la prima un'opera abbozzata, non finita, trascurata, fatta "vivere" solo dalla affettuosa considerazione di Capuana; l'altro una figura dotata di un prepotente protagonismo, per la forza aggressiva della immagine, nella quale La Spina mise in gioco la sua immagine

⁸⁷ L. Capuana, *Artisti siciliani* [Michele La Spina], in «L'Ora», Palermo, 28-29 giugno 1900. L'articolo è illustrato da disegni del vignettista che si firma Vice-Versa raffiguranti La Spina, il Satiro, il gruppo per la decorazione del frontone per il Palazzo di Giustizia e il bozzetto di Ximenes della Quadriga per il fastigio del Palazzo di Giustizia.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Capuana, in *Gli «ismi» contemporanei* cit. 1973, p.186.

pubblica. Le due versioni del *Satiro* le espose ripetutamente⁹⁰; ne ebbe risposte contrastanti, divise tra ammirazione, all'estero, e ostracismi e attacchi in patria. Il *Satiro* subì la bocciatura della Commissione governativa per l'accettazione delle opere arte per l'Esposizione di Parigi del 1900, sostanzialmente perché si trattava di un'opera al di fuori dai canoni classici e di un realismo disturbante, data la sua natura di essere immaginario, e persino imbarazzante nel momento in cui qualche malpensante volle vedervi una qualche somiglianza con i tratti fisionomici di Ettore Ferrari, scultore celebre e figura di potere, con cariche nella massoneria e in politica, intravedendo nella scultura una intenzione difamatoria estranea all'autore. In tarda età, ricordando quelle storie, La Spina commentava: «Ha dato ai nervi a tutti il mio *Satiro!*».

Al contrario, nella esposizione di Monaco nel 1900 ebbe un posto d'onore, in una stanza a parte insieme a un'opera di Reinhold Begas (Berlino 1831-1911), la personalità dominante nella scultura prussiana della seconda metà dell'Ottocento, influenzato da Arnold Böcklin e autore tra l'altro dei gruppi *Centauro e ninfa* e *Pan consola Psiche* (1868). Nel Salon del 1901 fu un successo. La Spina si recò a Parigi e assistette meravigliato e appartato al tributo di consensi⁹¹. Un critico definì con enfasi il satiro «superbe brute, ivre de vie»: vita era la parola giusta per una figura che, creata senza un modello reale, aveva «l'apparenza di un'interpretazione della realtà»⁹². Non una imitazione accademica di

⁹⁰ Alla mostra degli Amatori e Cultori del 1901 espose *Satiro all'agguato*, mezza figura («Cosmos Catholicus», cit. 1901); alla Biennale del 1903 *Vecchio satiro mariuolo*, agli Amatori e Cultori del 1908 espose la mezza figura, nelle edizioni del 1905 e del 1923 espose il *Satiro*, non sappiamo se la mezza figura o la figura intera.

⁹¹ g., *Un siciliano a Parigi*, in «D'Artagnam», Catania, 27 giugno 1901. L'articolo, datato Roma, 24 giugno 1901, riferisce che La Spina è tornato a Roma da Parigi dove espone al Salon il *Satiro* in bronzo a cera perduta, ammirato da Rodin. Sono riportati vari giudizi di giornali parigini: un successo meritato, perché La Spina, che è combattuto e mal sopportato dall'arte ufficiale imperante, è «pertinace, modesto di una incontentabilità feroce e inconcepibile». L'autore dell'articolo, che si firma con la sigla g. e si dice siciliano, è Giovanni Martoglio, grafico, illustratore e all'occasione anche scrittore.

⁹² Capuana, *Gli «ismi» contemporanei* cit. 1973, p.186.

soggetti simili greci e romani, assemblage di parti animali e parti umane per esprimerne la natura duplice, ma una fusione delle due nature: «non si vede precisamente dove l'animale finisce e la umana cominci», la figura modellata da La Spina è un «organismo». «E' slanciata in pesante corsa, con la testa ritta, e su la faccia le brilla la gioia del furto d'uva compito. I muscoli sono tesi, la schiena pelosa si curva e mostra la poderosa struttura dei fianchi e delle spalle». La Spina raccontò a De Mattei⁹³ che un professore di medicina rimase dodici giorni di seguito a contemplare il satiro, non avendo la possibilità di comprarlo, volle studiarlo e gli chiese quale sentimento lo avesse animato nello scolpirlo.

Aveva operato il «miracolo»: «fare del vivo in arte», dare verità palpabile a un essere immaginario.

Capuana riferisce⁹⁴ l'impressione «stranissima e penosa» provata nel vedere mettere in una cassa «un'opera d'arte che ha tutte le apparenze della vita», nel giorno in cui «l'opera uscita quasi allora dalla forma del fonditore, stava per essere incassata [per essere spedita a Monaco]. Larghe assi già la imprigionavano: e la figura, viva, stavo per dire parlante, sembrava che col suo movimento di corsa tentasse di sfuggire da quella specie di prigione [...] di mano in mano che gli operai compivano il loro lavoro d'incassamento, io sentivo una sensazione di sofferenza, di soffocazione, quasi quella creatura che sembrava viva dovesse soffrire la stessa soffocazione tra le assi e le pareti della cassa e i trucioli che imbottivano le parti vuote e già ne nascondevano la faccia».

La buona accoglienza al *Satiro* a Monaco, Berlino, Praga, Vienna, Parigi è comprensibile: il suo habitat naturale erano ambienti artistici dove il mondo antico e i miti venivano rivissuti nello spirito del naturalismo moderno: i «Deutsche Römer» e le loro raffigurazioni di esseri ibridi della mitologia, personificazioni di forze naturali oscure, riconducibili alla categorie delle esperienze inquietanti che l'uomo può vivere nella natura a causa del potere suggestivo e condizionante di determinati luoghi. Arnold Böcklin - nome chiamato in causa all'epoca come termi-

⁹³ De Mattei, art. cit. 1961.

⁹⁴ Capuana, art. cit. 1900. Capuana possedeva due fotografie del *Satiro* inquadrato da due diversi punti di vista (CMLC, Cartella 2, nn. 17-18, 3986, 3986/2).

ne di paragone per il *Satiro* - in *Pan che spaventa un pastore* (versione del 1859 e del 1860) rappresenta nell'ora calda del mezzogiorno il dio dei pastori che spaventa gli uomini coi suoi gridi insoliti e l'apparizione improvvisa; in *Idillio* (1868) Pan che suona la siringa compare tra le colonne dei resti di una villa antica, non come un essere minaccioso che provoca timor panico, ma piuttosto come un compare impertinente occupato a provocare qualche facezia⁹⁵. E lo spettatore è chiamato in causa (come il pittore voleva che fosse), è disorientato, è portato a interrogarsi se ha davanti Pan in persona o solo un ritratto realistico. La figura del *Satiro* provoca la suggestione di «gridi rauchi e cachinni, dove prende suono la maligna bestiale compiacenza della propria forza muscolare» (Capuana). Che dipenda da affinità culturali di origine (la convergenza del mito col naturalismo scientifico) oppure da suggestioni visive raccolte nell'ambiente romano dove Böcklin, Klinger e tanti altri "tedeschi romanizzati" erano presenze ricorrenti, questa è l'area di appartenenza del *Satiro*; potrebbe essergli compagno il satiro sperduto nella neve e infreddolito dipinto da Franz Stuck nel 1891 (*Verirrt*, Vienna, Gemäldegalerie des Kunsthistorisches Museums).

Le attestazioni di stima della critica francese furono per La Spina un incoraggiamento a procedere nella direzione del verismo applicato a temi ideali dai significati simbolici. Sappiamo da Capuana che egli intendeva dare un pendant al suo *Satiro* dalle «forme semi-bestiali» e aveva abbozzato nell'estate del 1899 ad Acireale una grande figura, un nudo maschile che avrebbe rappresentato «la forza, la giovinezza, la pienezza della salute, l'armonia del corpo e dello spirito quali fiorirono nella Grecia antica, quando Diagora rodio e Agesidamo fanciullo locrio vincevano nel pugilato e Pindaro li celebrava con le olimpiatiche»⁹⁶, lo avrebbe intitolato *Il vincitore dei giochi olimpici* e avrebbe impersonato lo stadio nell'evoluzione dell'uomo seguita alla condizione semi umana del satiro, l'armonia tra la forza fisica, la bellezza e intelletto, un modello, un esempio per gli uomini di oggi nei quali si era smarrito l'equili-

⁹⁵ Arnold Böcklin 1827-1901, Bâle, Kunstmuseum, Paris, musée d'Orsay, Munich, Neue Pinakothek, 2001- 2002, cat. p. 52.

⁹⁶ Capuana, art. cit. 1900. Il riferimento è a Pindaro, *Olimpiche*, Ode VI, Per Diagora di Rodi nel pugilato, Olimpiade del 464; Ode X 23Q, A Agesidamo locrese fanciullo pugile, Olimpiade del 476.

brio. Capuana era curioso di vedere quella scultura: «[...] Attendo con vivissimo piacere la fotografia del *Vincitore*: son sicuro che sarà degno *pendant* del Satiro [...]», gli scrive da Roma il 21 settembre 1900⁹⁷, ed è ipotizzabile che abbia suggerito un titolo che porta dritti al pensiero di Hegel. Nel *Vincitore* dei giochi olimpici confluisce il motivo dell'opera d'arte vivente - principio basilare del pensiero estetico di Capuana e obiettivo del verismo di La Spina - cioè la figura dell'atleta trionfatore che incarna in sé vigore e bellezza ed ha l'onore di essere fra il suo popolo la più alta manifestazione corporea della sua essenza.⁹⁸

Ma *Il vincitore* non fu portato a compimento. Dovendo tornare a Roma, La Spina lasciò la statua in lavorazione e al ritorno la trovò «deformata in maniera irreparabile»⁹⁹. La riprese per adattarla per il nudo eroico del Monumento ai Caduti di Acireale, commissionatogli nel 1925 e inaugurato nel 1932; è il *Lottatore* esposto nel 1929 (citato da Longhi: il nudo del «pugilatore») e visto da Biancale nello studio di La Spina nel 1930. Incompiuto il *Vincitore*, la testimonianza più evidente dell'orientamento idealista della scultura di La Spina agli inizi del Novecento è il *Cavaliere romano*, busto in bronzo datato 1903, (Roma, GCAMC) (fig. 17), notato nel 1930 da Biancale nello studio di La Spina, da identificare con *Vinicio* esposto agli Amatori e Cultori del 1908¹⁰⁰.



Fig.17 - Cavaliere romano, 1903, bronzo, GCAMC

⁹⁷ Lettera in Pavone, art. cit. 1969, p. 148.

⁹⁸ Tema trattato in Damigella, op. cit. 2012 (pp 213-14), con i riferimenti bibliografici relativi. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche, La religione, La religione artistica, L'opera d'arte vivente*.

⁹⁹ Pistorio, art. cit. 1969, p. 376.

¹⁰⁰ Forse ispirato dal personaggio del popolare romanzo storico *Quo Vadis?* di H. Sienkiewicz (1894-96) Marco Vinicio, il giovane soldato patrizio reduce

Ma l'interesse per soggetti di estrazione letteraria risolti in forme controllate, ferme e semplificate è documentata da altre opere, di periodi diversi: il busto di giovinetto in gesso identificabile con San Giovannino (GNAM) (fig. 18), pure visto da Biancale, la testa femminile acconciata all'antica (H cm 54 L 46 P 27, GNAM) (fig. 19), il *Nudo femminile sdraiato* delle collezioni del Quirinale (fig. 20); il *Ritratto di giovane ufficiale di marina* della GNAM (1918) (fig. 21), costruito con piani lisci e linee puriste.



18 San Giovannino, gesso, GNAM

dalla guerra contro i Parti, forte, sicuro, deciso; oppure Marco Vinicio console (50 a C - 3 d C), discendente da una famiglia di *equites*.



Fig.19 - Testa di giovane donna
acconciata all'antica, gesso, GNAM

L'avvio verso una forma di idealismo scaturito dalla piattaforma del verismo può essere stato favorito dalla familiarità con temi allegorici e classici richiesti da prove di concorso, nel periodo in cui a Roma si giocavano le grosse partite della decorazione scultorea del Palazzo di Giustizia e del Vittoriano.

Nel 1900 La Spina tornò a Roma per partecipare al concorso per un gruppo allegorico sul frontone del Palazzo di Giustizia, da situarsi sotto il grande arco di ingresso e raffigurante La Legge tra il Diritto e la Forza. Capuana prevede la disattenzione della commissione verso il lavoro di La Spina¹⁰¹. Il vincitore fu Enrico Quattrini. Seguì

nel 1908 la partecipazione al concorso per l'assegnazione delle ultime quattro statue sul prospetto del Palazzo di Giustizia raffiguranti personaggi rappresentativi della continuità della tradizione giuridica in Italia. Il quotidiano «L'Italie» segnalò, tra i modelli delle statue esposti al Palazzo di Giustizia, il suo cardinal Giambattista De Luca: «questo prela-

¹⁰¹ Lo schizzo del gruppo è in «L'Ora» (Capuana, art. cit., 28 giugno 1900). Il bozzetto è visibile nella foto dello studio di La Spina in via Valle delle Camedie, con altre opere (fig. 1). Capuana ricorda con orgoglio che tre artisti siciliani, La Spina, Niccolini [Giovanni Nicolini], Luciano Campisi, si erano fatti notare in quel concorso e che Ximenes si era affermato con tre bozzetti nella seconda prova per la quadriga per il fastigio del Palazzo di Giustizia. Sui concorsi per la decorazione scultorea del Palazzo di Giustizia, che richiamarono moltissimi partecipanti: D. Pagliai, *Le vicende della decorazione del palazzo di Giustizia*, in *Roma Capitale 1870-1911 Architettura e Urbanistica*, 1984, pp. 255-260. Nell'articolo non è alcun riferimento a La Spina.

to, di alta statura, magro e sarcastico, è rappresentato in modo impressionante dal modello dello scultore La Spina, che ha saputo fissarne il sorriso beffardo»¹⁰². Ma la realizzazione della statua in questione fu assegnata ad Arturo Dazzi, giovane scultore carrarese allora



Fig. 20 - Nudo di donna sdraiata, bronzo, Presidenza della Repubblica, Palazzo del Quirinale

titolare del Pensionato Artistico Nazionale di Scultura. Nello stesso periodo furono assegnate a vari scultori le opere di decorazione plastica per il Vittoriano e La Spina rimase fuori¹⁰³.

¹⁰² *Les Arts et les Lettres, Deux oeuvres d'art*, «L'Italie», Rome, 27 janvier 1908. Giovan Battista De Luca (Venosa 1614 - Roma 1683) esercitò l'avvocatura a Napoli e a Roma dove, nel 1654, abbracciò lo stato ecclesiastico; fu nominato da Innocenzo XI uditore del Papa e segretario dei Memoriali, e nel 1681 cardinale. La sua opera più importante è *Theatrum veritatis et iustitiae*. Fu interprete del moderno spirito del diritto comune europeo, legato alla formazione degli ordinamenti statuali, aperti e tra loro comunicanti. Parlò di un «mondo civile europeo» incentrato sulla comunicazione tra giuristi e animato e guidato da spirito partecipativo (A. Mazzacane, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 38 (1990). Tra i busti in gesso conservati alla GNAM, uno potrebbe identificarsi con De Luca, per la somiglianza dell'acconciatura dei capelli e dei tratti del viso, come appaiono in ritratti dipinti e incisi di questo personaggio, ma non si adatta la foggia moderna di colletto e cravatta.

Il notista de «L'Italie» riferisce anche che La Spina «trionfa nel modello di un leone in grandezza naturale», che appare «come il vero re del deserto che protegge la legge, rappresentata da due libri e un papiro»; aggiunge che: «nel modello per il monumento di Vittorio Emanuele lo stesso artista trionfa ancora per l'impronta di stile greco-romano che gli ha saputo dare, e la nobiltà della figura principale. La libertà avanza calpestando delle catene spezzate; si appoggia con la mano sinistra su un leone che respira l'aria libera. Col braccio destro si appoggia sulla scienza, che con l'aiuto di una torcia illumina il Diritto. Dall'altro lato il Dover è rappresentato dal lavoro degli uomini».

¹⁰³ Nel 1908 si definirono la maggior parte delle decorazioni scultoree del

Nel 1911 il Parlamento deliberò che la testa di Garibaldi fosse collocata a Quarto, ma non se ne fece nulla.

A un decennio denso di lavoro e di presenze nelle mostre¹⁰⁴ segui-

Vittoriano e si pose la questione dell'affidamento delle opere perché si trattava di una grande occasione di commissione pubblica. Alcuni sostennero l'affidamento diretto, altri chiesero concorsi. Dopo varie vicende e il cattivo esito di concorsi, si decise per l'assegnazione diretta di una serie di opere, tra cui gli altorilievi sulle grandi porte. La Sottocommissione, nella delibera del 30/11/1908, propose l'assegnazione a Gangeri, Garelli, Golfarelli, La Spina (N.Cardano, in AA.VV., *Il Vittoriano*, Roma, 1988, v.II, p.25), ma questi lavori non furono realizzati. Secondo Antellini (*Il Liberty al Vittoriano*, 2000, p.137) in un primo tempo a La Spina erano state affidate le statue in bronzo poste sulla porta del propileo di destra. Ma l'unico La Spina presente in questo contesto è Carlo La Spina, figlio di Michele, che realizzò il settore ovest del fregio a tempera nel sommoportico con figure muliebri danzanti (Antellini, op. cit., 2000, p.137; Antellini, *Il Vittoriano*, Roma, 2003, p.82).

¹⁰⁴ La Spina fu presente alla Esposizione Nazionale di Torino del 1898 con i busti in bronzo della madre, di Campione e del prof. Tomaselli (U. Fleres, *All'Esposizione di Belle Arti. XVI. Ritratti*, In «L'Arte all'Esposizione del 1898», n. 24); espose nelle annuali romane degli Amatori e Cultori del 1901, 1902, 1904, 1905, 1908, 1909; alla Biennale di Venezia del 1903 (Satiro malizioso), all'Esposizione Universale di Saint Louis del 1904 (cat. nn. 302, 303, 304, Naughty Satyr, statue, My mother, bronze, Gaolbird, bronze (dds.crl.edu/loadStream.asp?iid=990)). In occasione della presenza agli Amatori e Cultori del 1905 (Satiro n.512 e Ritratto n.444.), il mensile illustrato «L'Italia Industriale e Artistica» (a. III, Fasc. III, Esposizione Internazionale di Belle Arti, Roma, febbraio-marzo 1905, p.21) dedicò al Satiro un ampio commento: il Satiro è sorto dal gaio mondo di Böcklin, ha un non so che di boschivo bestiale, fa rivivere il sarcastico spirito dell'antichità sogghignante, la faccia ha una espressione idiosyncraticamente furbesca della faccia e sorregge la frutta rubata in una posa affettuosa. Alla *LXXIX Esposizione Internazionale di Belle Arti della Società Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma Anno 1909* espose il ritratto di Badalà e un altro ritratto (cat. p. 83 Scultura, n. 860 Francesco Badolà [cioè Badalà]; p. 84, n. 871, Ritratto). Il busto di Badalà era stato eseguito parecchi anni prima, dato che è citato da Capuana nell'articolo del 1896; è esposto nel 1929 alla I Sindacale laziale. Francesco Badalà Scudero scrisse *La cella di Fra Ginepro. Venti anni di missione*, Acireale 1894. Si firmava Fra Ginepro ed era socio liberale dell'Accademia Zelantea (necrologio nel vol. V dell'Annuario, 1897, pp. VII-VIII).

rono anni di vita appartata, fuori dai grandi avvenimenti dell'arte: La Spina si dedicò alla esecuzione di ritratti su commissione¹⁰⁵, alla pittura, al perfezionamento continuo della grande opera; raramente partecipò a esposizioni: nel 1923 espose agli Amatori e Cultori ritratti e *Satiro all'agguato*, e partecipò alla Mostra del ritratto al Circolo Artistico¹⁰⁶.

Quello che segue, l'attenzione degli organismi ufficiali dell'arte nei suoi confronti dal 1929 in avanti, è l'argomento da cui siamo partiti.



Fig. 21 - Busto di giovane ufficiale di marina, 1918, marmo, GNAM

¹⁰⁵ Busto di giovane ufficiale (1918) (GNAM); busto per la Tomba di Capuana (Cimitero di Mineo), busti eseguiti nel 1919 citati da Pistorio (art. cit., 1969), non localizzati, busto dell'ing. Manara (non localizzato), busto di Schupfer (GNAM e ANSL).

¹⁰⁶ XCI Esposizione della Società Amatori e Cultori, Roma 1923. La Spina fece parte della giuria di accettazione ed espose varie opere: ritratti, fra cui il busto dell'ing. Manara, riprodotto in catalogo, e il *Satiro* (a mezza figura). Partecipò con busti alla Mostra del ritratto al Circolo Artistico di Roma («Tutto», 18 febbraio 1923, p. 378).

Opere di Michele La Spina nelle collezioni pubbliche di Roma

Gallerie dell'Accademia Nazionale di San Luca

1. *Satiro*, bronzo, cm 149 x 86 x 66, iscrizione: *Michele La Spina, fece Acireale 1899*

inv. n. S0107, dono dell'autore (?) Nel 1934 si trovava già all'ANSL

2. *Autoritratto*, olio su tela, inv. n. 955

3. *Ritratto della madre*, marmo, dono dell'artista ?

4. *Busto d'uomo*, 1921, marmo.

Il modello in gesso si conserva alla GNAM

Il personaggio ritratto è il prof. Francesco Schupfer (Chioggia 1833 - Roma 1925), giurista, titolare della cattedra di Storia del diritto romano alla «Sapienza», autore del Manuale di Storia del Diritto Italiano.

5. *Busto di Edoardo Martinori*, 1934, bronzo, cm 43 x 64, inv. n. S0115

Entrato per volontà testamentaria di Edoardo Martinori. L'Accademia pagò a La Spina per il busto in bronzo £ 7.000.

In data 4 ottobre 1940 il Consiglio ratificò la spesa di £ 7.000 per acquisto busto prof. Michele La Spina (Documento in Archivio dell'Accademia di San Luca).

Presidenza della Repubblica, Palazzo del Quirinale

Nudo sdraiato, bronzo, cm 19 x 43 x 19, ODP 3089 S.M. 6392.

Acquistato alla III Quadriennale di Roma, 1939, dove fu esposto in gesso col titolo *Nudo coricato*.

B.: A. M. Damigella, B. Mantura, M. Quesada, *Il patrimonio artistico del Quirinale La Quadreria e le sculture Opere dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Electa 1991, Tomo primo, p. 251, n. 890 (ripr.)

Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea

1. *Mia madre*, bronzo, h cm 49. Firmato sul retro, sulla spalla: M. La Spina, sul retro in alto a sinistra Fond. Nelli. Roma. Inventario: AM 549. Archivio Fotografico: GCC 651 - GCH 1093, 1147 - XD 340

Acquistato nel 1929 alla I Mostra del Sindacato Fascista degli Artisti, Roma. Deliberazione del Governatore n. 1622 dell'11 maggio 1929.
Modello in gesso, GNAM; marmo, Accademia di san Luca, Pinacoteca Ze-lantea

2. *Paesaggio*, olio su tela, cm 50 x 76,9. Firmato in basso a sinistra: *M. La Spina*. Inventario AM 586. Archivio Fotografico: GCA 138 - GCC 653
Acquistato nel 1930 alla II Mostra del Sindacato Laziale Fascista di Belle Arti, Roma. Deliberazione del Governatore n. 5722 del 26 luglio 1930.
Uno dei due paesaggi esposti da La Spina alla II Sindacale, Roma 1930 La Spina. Veduta di campagna siciliana (dintorni di Acireale), databile negli anni venti.

3. *Autoritratto*, olio su compensato, cm 63 x 49 firmato in basso a sinistra: *M. La Spina*, Inventario: AM 759. Archivio Fotografico: GCC 143 - GCD 374 - XD 92
Acquistato nel 1930, II Mostra del Sindacato Laziale Fascista di Belle Arti (Deliberazione del Governatore n. 5722 del 26 luglio 1930).
Databile negli anni venti

4. *Busto di guerriero - Cavaliere romano (?)*, bronzo, h cm 48, firmato e datato in basso sul retro: *M. La Spina Acireale 1903*, sulla tracolla: SECURITAS. Inventario: AM 922. Archivio Fotografico: GCA 161 - GCH 1098, 1152. Acquistato nel 1932. Deliberazione del Governatore n. 5268 dell'8 agosto 1932
Identificabile con *Vinicio* esposto nella mostra degli Amatori e Cultori, Roma 1908. Esposto alla I Mostra sindacale, Roma 1929 col titolo *Cavaliere romano*.

B.: A. Cambedda, *La Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea. Le acquisizioni negli anni Trenta*, Roma 1996; *gcamc Roma - Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea Catalogo delle Collezioni. Autori dell'Ottocento*, vol. II, a cura di C. Virno, coordinamento di G. Bonasegale, Roma 2004, pp. 377-378, 562.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

1. *Busto del pittore Giuseppe Sciuti*, 1882, h cm 93, reg. pr. 350 (Registro provvisorio) terracotta patinata, h cm 93 Foto GNAM 7709
Il 28 luglio 1957 il busto di Sciuti in terracotta fu offerto in dono alla

GNAM da eredi Sciuti nella persona del Comm. Bellucci, via Credaro 19; il 7 novembre 1957 il dono fu accolto (GNAM, Archivio storico Pos 2F busta 28)

2. *Busto di giovane popolana*, marmo, reg. pr. 351 (non identificato), si ignora la provenienza. Foto GNAM 7711

Identificabile col Busto di popolana (Mena) descritto da Sifonius [A. Fichera] in *Ricordo dello scultore Michele La Spina. Tutta la vita in lotta con l'immagine di Garibaldi*, in «La Sicilia», 16 giugno 1949. Databile al principio degli anni ottanta.

3. *Busto di un ufficiale di marina*, marmo, sul retro: *M. La Spina Roma 1918*

Scheda inventario: Busto di personaggio non identificato, 1918, h cm 80, 1512 Provv.

Archivio storico istituzionale GNAM: Ritratto di ufficiale, marmo, h 75-78 circa. Restauro 2003 per distacco della base a causa di un urto. Foto GNAM 7713

Esposto alla II Quadriennale, Roma 1935.

4. *Ritratto della madre*, busto, modello in gesso, H cm 61 L 48 P 25, presenta qualche fessura. Foto GNAM 9313

Fusione in bronzo: GCAMC, traduzione in marmo: Accademia di san Luca, Pinacoteca Zelantea

5. *Busto del sig. Mariano Campione*, modello in gesso, sul retro, sulle spalle: *M. La Spina*. Foto GNAM 7706

Databile nel 1894, anno in cui fu esposto alla mostra della Società Amatori e Cultori di Belle Arti, Roma.

Marmo: monumento funerario Cimitero di Acireale (rimosso dagli eredi per timore di danneggiamenti)

6. *Busto dell'abate Nicolò Spedalieri*

Eseguito per il concorso per il monumento a Spedalieri a Roma, 1894-95. Foto GNAM 7703

7. *Busto di Tano Spina*, modello in gesso, H cm 47, L 44, P 26. Sul davanti in basso inciso: A TANO SPINA. Foto GNAM 9319

Tano Spina, musicista, maestro di violino di Acireale, fu amico di La Spina e del pittore Saru Spina.

8. *Busto del prof. Francesco Schupfer*, modello in gesso, H 77 L 52 P 36, sul retro: M.La Spina Roma 1921.

La base del busto è formata da due libri. Lacuna nella parte destra della testa. Foto GNAM 9321

Il busto è stato identificato col riscontro di una fotografia di Schupfer.

9. *San Giovannino* (fanciullo a torso nudo coi capelli corti e ricci), modello in gesso, H.cm 51 L.43,5 P.25, sul verso, scritto a matita rossa: n.18. lacuna sulla spalla destra, il viso presenta una patina di colore giallino. Foto GNAM 9316.

E' il *san Giovannino* visto da M. Biancale nel 1930 nello studio di La Spina.

10. *Faunetto*, gesso H 69 L 31,5 P 33, sul retro, scritto a matita rossa, n.16

11 *Faunetto*, gesso, H cm 71 L 34 P 30, sul retro, in rosso, n.17. Foto GNAM 9317, 9318

I due gessi sono versioni tarde del *Faunetto* del 1883 perduto e noto da fotografie; sono gravemente danneggiati per la perdita delle teste e di parti degli arti.

12. *Busto di uomo con barba e cappotto*, modello in gesso Foto GNAM 7701

Il busto è visibile in una fotografia degli anni trenta dello studio di La Spina in via delle Camene. Dovrebbe essere il modello in gesso del busto di Francesco Samperi Melita, che fu sindaco di Acireale.

13.*Busto di fanciulla acconciata al'antica con occhi al cielo e bocca semi-aperta*, modello in gesso, H 54 L 46 P 27. Foto GNAM 9314

14. *Busto di donna* con pettinatura rialzata, vestito scollato con bordo arricciato, modello in gesso, H cm 52 L 47,5 P 35. Il naso è rotto, manca un pezzo della spalla destra. Foto GNAM 9515

15. *Busto di uomo in età matura* con pizzetto, baffi e capelli un po' lunghi e cravatta a fiocco. Foto 5692

Potrebbe essere il ritratto di Giovan Battista De Luca (Venosa 1614 – Roma 1683), avvocato poi entrato nella carriera ecclesiastica, nominato cardinale nel 1681, eseguito per il concorso per quattro statue di grandi giuristi sul prospetto del Palazzo di Giustizia, Roma 1908.

Abbreviazioni

ANSL	Accademia Nazionale di San Luca
CMLC	Casa Museo Luigi Capuana e Biblioteca Luigi Capuana, Mineo
GNAM	Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea
GCAMC	Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea Roma

Referenze fotografiche

2, 4, 7, 7 a, 9, 10, 11, 12, 12 a, 18, 19, 21: GNAM. Gentile concessione Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

3, 11a, 16: ANSL. Gentile concessione Accademia Nazionale di San Luca.

8,8 a: Vincenzo Giuseppe Costanzo, Acireale.

13,14: CMLC. Gentile concessione Casa Museo Luigi Capuana e Biblioteca Luigi Capuana, Mineo (Ct).

6: da P. Becchetti, *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Roma 1983.

15: da «Cosmos Catholicus», Roma 1901.

17: da *Roma – Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea. Catalogo delle Collezioni. Autori dell'Ottocento*, Roma. 2004, vol. II.

20: da A.M. Damigella, B. Mantura, M. Quesada, *Il patrimonio artistico del Quirinale La Quadreria e le sculture Opere dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, 1991, Tomo primo, p. 251, n. 890.

Ringraziamenti

Prof. Angela Cipriani, *Soprintendente Archivio e Collezioni dell'Accademia Nazionale di San Luca, Roma.*

Dott. Maria Vittoria Marini Clarelli, *Soprintendente della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.*

Dott. Stefania Frezzotti, *funzionaria direttiva responsabile delle Collezioni dell'Ottocento, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.*

Prof. Giuseppe Contarino, *Presidente dell'Accademia di Scienze lettere e belle arti degli zelanti e dei dafnici Acireale.*

Dott. Maria Concetta Gravagno, *Direttrice della Biblioteca dell'Accademia di Scienze lettere e belle arti degli zelanti e dei dafnici Acireale.*

Prof. Maria Salamanca, *Direttrice Casa Museo, Biblioteca e Archivio Luigi Capuana, Mineo.*

Vincenzo Giuseppe Costanzo, Acireale.