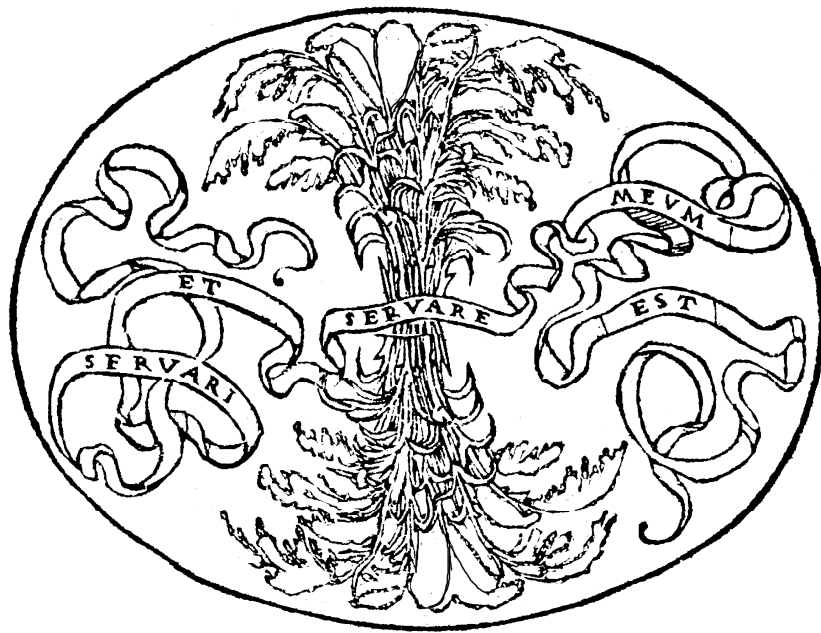


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

4/2010



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Direzione scientifica*

Paola Barocchi

Miriam Fileti Mazza

*Curatori di questo numero*

Irene Calloud, Martina Nastasi

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 4, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

P. Barocchi, *Editoriale*

A. Camarlinghi, *Diego Martelli e Lamberto Vitali: cento anni in Marucelliana*

A. Cecconi, M. Nastasi, *Il carteggio Diego Martelli: metodologie di analisi e possibilità di ricerca informatica*

I. Calloud, *Sulla digitalizzazione dell'archivio di Adriano Cecioni nel Fondo Lamberto Vitali*

S. Roncucci, *L'Esposizione Artistica Nazionale di Torino (1880) nelle carte del Fondo Vitali*

E. Miraglio, *«È un lavoro semplice che più somigliante non poteva riuscire»: la poetica celebrativa di Adriano Cecioni*

M. Fileti Mazza, *Emporium e i Macchiaioli*

P. Agnorelli, *Il carteggio Mussini-Piaggio: esempio di didattica a distanza*



## L'ESPOSIZIONE ARTISTICA NAZIONALE DI TORINO (1880) NELLE CARTE DEL FONDO VITALI

Un numero cospicuo di testimonianze del Fondo Lamberto Vitali della Biblioteca Marucelliana di Firenze si sofferma sull'attività espositiva dello scultore Adriano Cecioni<sup>1</sup>, tra cui la significativa partecipazione all'Esposizione Nazionale di Belle Arti svoltasi a Torino nel 1880.

Sebbene in parte conosciute e documentate in altri scritti relativi ai Macchiaioli, tra cui quelli dello stesso Vitali<sup>2</sup>, le vicende della mostra torinese sono ulteriormente chiarite da alcune carte della raccolta fiorentina. Nell'ambito del progetto di digitalizzazione<sup>3</sup> del Fondo Cecioni, curato dalla Fondazione Memofonte, l'analisi dei contenuti trattati nei documenti, seguita alla fase di schedatura dei materiali fotografati, ha portato all'individuazione di alcuni fili conduttori a livello tematico. In tal modo sono stati messi in luce una serie di argomenti che, vista la loro notevole frequenza, devono aver ricoperto un ruolo importante per lo scultore fiorentino e gli altri esponenti della 'macchia'. Fra di essi sono numerosi i riferimenti alle rassegne d'arte, che, come è noto, tra Ottocento e Novecento costituirono per gli artisti un mezzo di promozione imprescindibile, essendo frequentate non solo dai rappresentanti della categoria e dai critici, ma anche da una larga base di acquirenti, sia pubblici che privati. Tra le esposizioni citate nella documentazione del Fondo Vitali compare un ampio nucleo di carte relative proprio alla rassegna torinese. Tale occorrenza, emersa già al momento dello spoglio delle fonti, risulta ancora più evidente andando alla ricerca dell'indicazione «Torino, esposizione». Vediamo, infatti, che, nel campo dedicato agli argomenti trattati, questa dicitura ricorre ben trenta volte, su circa centotrenta epistole inerenti al tema delle mostre d'arte. Un quantitativo non trascurabile, che ci suggerisce l'effettiva importanza di questo evento per la biografia dell'artista, e non solo.

La rassegna di Torino vide Cecioni impegnato inizialmente solo come artista, anche se la sua *vis* critica non tardò a manifestarsi. Lo scultore si presentò con ben tre opere, vale a dire i gruppi *La madre* e *l'Incontro per le scale* – noto anche come *Il bambino col cane*<sup>4</sup> – e una figurina di

---

<sup>1</sup> Adriano Cecioni (Fontebuona 1836-Firenze 1886), formatosi presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze con lo scultore Aristodemo Costoli, nel 1863 vinse il concorso per il pensionato artistico fuori Toscana che lo portò a Napoli, dove rimase fino al 1869. Qui incontrò Giuseppe De Nittis e Federico Rossano e nel 1866 espose alcuni lavori alla Promotrice delle Belle Arti, tra cui la scultura *Il suicida*. Inviata a Firenze l'anno successivo ed esposta presso l'Accademia di Belle Arti, l'opera non fu unanimemente apprezzata dall'ambiente accademico, che si dichiarò contrario ad una traduzione in marmo. Nel 1870 Cecioni si recò a Parigi e al Salon espose con successo *Il bambino col gallo*. Tra il 1871 e il 1878 viaggiò tra Nizza, Londra e a Roma, dove si aprì una sottoscrizione per la realizzazione del busto di Giacomo Leopardi. Nel 1879-1880 strinse rapporti con Giosuè Carducci, di cui ebbe sempre una grande stima. Nel 1883 fu a Roma per l'esposizione artistica e l'anno successivo fu nominato maestro di disegno presso l'Istituto Superiore di Magistero Femminile. In merito cfr. *CECIONI SCULTORE* 1970, *Regesto*.

<sup>2</sup> VITALI 1953.

<sup>3</sup> Le carte di Adriano Cecioni conservate nel Fondo Vitali e digitalizzate dalla Fondazione Memofonte sono consultabili sul sito [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it), nella sezione «Macchiaioli».

<sup>4</sup> Una riduzione in bronzo dell'opera sarebbe stata esposta tre anni dopo in occasione dell'Esposizione Artistica Internazionale di Roma. Presso la Galleria di Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo Pitti a Firenze (GAM) è conservato il marmo scolpito (alt. 116 cm, inv. Giornale 3666, 1932) datato 1884-1886, recante sulla base a sinistra l'iscrizione «A. Cecioni» e proveniente dalla collezione di Umberto Quintavalle di Milano. Già nel 1881 Cecioni aveva cercato di organizzare una sottoscrizione, coinvolgendo anche Giosuè Carducci, i cui proventi sarebbero serviti per la traduzione in marmo del gesso originale. Tuttavia, a parte la fusione in bronzo, poi acquistata dallo Stato per la Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, all'epoca della morte dell'artista non è citata nessuna traduzione marmorea. Una versione in marmo è indicata presso le figlie dell'artista nel 1905 (cfr. *CECIONI* 1905, p. 423) e una è erroneamente collocata dal Somarè presso la Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma nel 1932 (*CECIONI* 1932, p. 37, tavv. 13-14). L'opera della collezione Quintavalle comparve sul mercato antiquario nel 1953 e fu allora che Ettore Spalletti, direttore della GAM di Firenze, ne richiese l'acquisto. Non sappiamo però se si tratti di una traduzione marmorea di mano del Cecioni stesso oppure di una riproduzione

cane in terracotta, intitolata *La sortita del padrone*, una piccola scultura di gusto *animalier* che dovette piacere molto ai frequentatori della mostra, visto che Cecioni in seguito ne eseguì delle copie in bronzo e terracotta per diversi committenti<sup>5</sup>. Riferimenti a queste opere, tra le più significative nell'intera produzione dell'artista fiorentino, ricorrono spesso nei materiali del Fondo Vitali, dimostrando il successo di critica e pubblico di cui godettero.

Si tratta principalmente di lettere, per lo più inedite, scritte da Cecioni stesso o da altri personaggi che furono in contatto con lui. In una quarantina di documenti sono testimoniati, ad esempio, gli scambi epistolari tra Cristiano Banti e altri esponenti della cerchia macchiaiola. Di particolare interesse è una lettera inviata a Banti nell'aprile del 1880<sup>6</sup> dal pittore e intellettuale torinese Ernesto Berthea, in cui sono riportate le opinioni manifestate dai commissari dell'esposizione relativamente all'operato di Cecioni. Si tratta di pareri espressi in privato che Berthea riferisce all'amico Banti «credendo forse che ciò possa interessare voi e lui». L'artista piemontese fa sapere che «le sue [di Cecioni] statue sono trovate bellissime e molto apprezzate» e che a detta di alcuni «il Cecioni e il d'Orsi [sono] gli artisti che meglio dimostrano un grande ingegno unito ad uno studio accuratissimo e profondo». Nella missiva seguono poi giudizi sulle opere di alcuni pittori che presero parte alla rassegna piemontese, tra cui Giuseppe De Nittis<sup>7</sup>, Niccolò Barabino<sup>8</sup>, e i piemontesi Quadrone, Gilardi e Pittara<sup>9</sup>. Quest'interessante epistola dimostra quanto le opere di Cecioni fossero apprezzate, non solo dai protagonisti della corrente macchiaiola, ma anche da altri frequentatori della mostra. Del resto non va trascurato che la testimonianza è dovuta a Berthea, pittore paesaggista di formazione fontanesiana e intellettuale di rilievo nella cultura italiana dell'epoca, che svolse un

---

ottenuta dal gesso venduto dalle figlie dello scultore nel 1920 a Ermando Fanfani, che ottenne anche il diritto di trarne delle riproduzioni in bronzo. Non è certo neanche se vada identificata con quella individuata presso le figlie di Cecioni nel 1905 e poi citata da Somarè nel 1932 (in merito all'opera cfr. scheda ministeriale 09/00342189). Secondo Piero Dini esiste anche un'altra versione del soggetto in una collezione privata a Viareggio (DINI 1975, p. 150). Nella Collezione Aldo Gonnelli di Firenze si trova invece una versione in bronzo, alta 115 cm, recante di lato l'iscrizione «Sgradito incontro/Adriano Cecioni», forse prodotta da Ermando Fanfani. In merito cfr. *CECIONI SCULTORE* 1970, scheda n. 31.

<sup>5</sup> Una terracotta grande al vero, alta 47 cm, è conservata nella Collezione Aldo Gonnelli di Firenze, mentre presso la GAM di Firenze troviamo una fusione in bronzo acquistata nel 1942 da Aldo Gonnelli (alt. 47 cm, inv. Giornale 2387) e realizzata dalla fonderia Primo Capecchi di Pistoia a partire da un originale in terracotta di Cecioni (cfr. scheda ministeriale 09/00342202). Dalle lettere dello scultore si deduce che una copia in bronzo apparteneva anche alla Sig.ra Giovanna Bertola, moglie del Cav. Bertola, Direttore delle RR. Cacce in Piemonte, e un'altra versione in terracotta ad Angiolo Orvieto: in merito cfr. Firenze, Biblioteca Marucelliana, Fondo Lamberto Vitali (BMFV), 944458, 944460 e 943884 e *CECIONI SCULTORE* 1970, scheda n. 17. Maria Teresa Balzar afferma che una copia in bronzo si trovava, almeno fino al 1955, presso il Prof. Nardini di Firenze (cfr. tesi di laurea Maria Teresa Balzar su Adriano Cecioni, relatore Prof. Lionello Venturi, discussa a Roma nel 1955, p. 78). Per notizie in merito vd. anche: BMFV, 943972 e 944486.

<sup>6</sup> BMFV, 94452.

<sup>7</sup> De Nittis ottenne il premio di pittura di genere con il dipinto *Ritorno dalle corse* (cfr. DINI 1975, nota 14 p. 144).

<sup>8</sup> Niccolò Barabino, artista ligure formatosi presso l'Accademia Linguistica di Genova e perfezionatosi tra Roma e Firenze, affiancò alla pittura ufficiale, finalizzata alla decorazione di chiese, teatri o edifici privati soprattutto liguri, una produzione minore, influenzata dalla 'macchia' e dal Realismo. A Torino espose due dipinti di tema storico, *Cristoforo Colombo deriso a Salamanca* e *Galileo in Arcetri*. In merito cfr. scheda in *LA PITTURA IN ITALIA* 1991, vol. 2, p. 675.

<sup>9</sup> Giovanni Battista Quadrone e Pier Celestino Gilardi furono due pittori di genere formati presso l'Accademia Albertina di Torino, mentre Carlo Pittara fu uno dei maggiori animatori della cosiddetta Scuola di Rivara, che ebbe il suo acme nel 1862-1872, insieme ad Alfredo D'Andrade, Ernesto Rayper, Ernesto Berthea, Federico Pastoris, Lodovico Raimond e Vittorio Avondo. A Torino Pittara espose *La fiera di Saluzzo nel secolo XVIII* (Torino, Galleria Civica di Arte Moderna), opera qualitativamente discutibile, che risente degli interessi storici e locali che animarono la scuola di Rivara. In merito cfr. scheda in *LA PITTURA IN ITALIA* 1991, vol. 2, pp. 825, 967 e 980.

fondamentale ruolo di mediazione tra la cerchia macchiaiola toscana e la pittura piemontese di ispirazione verista<sup>10</sup>.

I lavori dello scultore fiorentino dunque, assieme a quelli del napoletano Achille d'Orsi – che proprio a Torino aveva presentato il celebre *Proximus tuus*<sup>11</sup> – ebbero da subito una buona riuscita sul pubblico, nonostante l'effetto generale delle opere fosse compromesso dall'allestimento errato e dalla cattiva illuminazione della sala.

In una lettera del 27 aprile 1880<sup>12</sup>, un altro significativo esponente della cultura macchiaiola, Telemaco Signorini<sup>13</sup>, riferisce, infatti, all'amico Cecioni che il locale in cui ha luogo l'esposizione

è vastissimo, forse anche troppo e la luce arriva stanca sui quadri, illuminati, una parte dall'alto, e una altra da luce di finestrone laterale; la scultura è tutta illuminata da luce di lanterna che arriva stanchissima sulle sculture la maggior parte appoggiate quasi al muro. La tua figura perde un poco come linea decorativa dello spazio che occupa, e non si presenta troppo bene. La base presentando al pubblico il lato stretto mostra il ragazzo di schiena quando gli siamo davanti e allora fa molto meglio. Non ho domandato nulla per migliorare il collocamento di questo tuo lavoro. Se togli il gruppo di Ximenes<sup>14</sup> che fa bene collocato dov'è, non vi è una scultura che abbia contentato uno scultore solo per la sua collocazione. Ad onta di questa scontentezza generale degli scultori, e la maggior parte napoletani, non ve ne è uno che abbia osato protestare, sapendo da aver che fare con gente inamovibile e dura come il sasso

E poco dopo aggiunge che

vicino alla tua madre vi è ritratto il ragazzo col cane e poco più distante il cane solo. Quello che prevedevo è accaduto, i tuoi tre lavori guadagnano ogni giorno più nell'opinione degli artisti e per conseguenza nell'interesse che si va prendendo il pubblico.

Signorini parla poi della visita di re Umberto I, il quale, tra gli scultori, conobbe personalmente solo il D'Orsi, scatenando così le invidie del senese Emilio Gallori<sup>15</sup> – che già

---

<sup>10</sup> Ernesto Bertea, dopo aver ottenuto la laurea in giurisprudenza, si dedicò alla pittura e nel 1857 si iscrisse al Circolo degli Artisti di Torino. Personaggio di cultura internazionale, soggiornò spesso all'estero, in Francia, Spagna, Regno Unito, e fu amico di Vittorio Avondo, con cui nel 1861 difese le opere dei toscani esposte a Torino. Fu anche collezionista di arte esotica e studioso della tradizione artistica pinerolese. Per la biografia di Bertea cfr. scheda in *LA PITTURA IN ITALIA* 1991, vol. 2, p. 689.

<sup>11</sup> Achille D'Orsi fu l'iniziatore della corrente di stampo sociale nella scultura napoletana. Con il lavoro presentato a Torino nel 1880, raffigurante un contadino seduto a terra e distrutto dal faticoso lavoro nei campi, ottenne un premio ed ebbe tali consensi che decise di riproporre l'opera l'anno successivo a Venezia. In merito cfr. scheda in *LA PITTURA IN ITALIA* 1991, vol. 2, p. 69.

<sup>12</sup> BMFV, 944524.

<sup>13</sup> Alla Esposizione Nazionale di Torino Telemaco Signorini aveva presentato il dipinto *Il Ponte Vecchio* che l'anno successivo fu venduto al negoziante Visart di Bath. In merito cfr. VITALI 1953, nota 2 p. 45.

<sup>14</sup> Ettore Ximenes a Torino esibì il bozzetto del *Cicernacchio*, raffigurante il capopopolo e patriota risorgimentale Angelo Brunetti, affiliato alla Giovine Italia e collaboratore di Mazzini e Garibaldi. In seguito lo scultore avrebbe tradotto l'opera in un grande monumento collocato a Roma nel 1900. In merito cfr. PANZETTA 1989, p. 214.

<sup>15</sup> Emilio Gallori studiò dapprima presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze e proseguì la sua formazione a Napoli e Roma. Dal 1874 al 1878 fu a Londra e in seguito tornò a Roma dove si dedicò alla modellazione di statuette di genere, ritratti e busti di gusto verista. Nel 1883 partecipò con successo al concorso per il monumento a Garibaldi a Roma sul Gianicolo. All'esposizione di Vienna del 1873 fece scandalo con *Nerone vestito da donna*, mentre la sua statua *Tristitia* ebbe successo alla esposizione di Parigi del 1900 (in merito cfr. PANZETTA 1989, p. 80). La figura di Emilio Gallori si era già presentata nella vita di Cecioni all'epoca della fine della sua amicizia con De Nittis. Come testimoniato da un'epistola del Fondo Vitali datata 2 luglio 1879, la chiamata di Gallori a collaborare con De Nittis per la realizzazione di un monumento causò una violenta reazione del Cecioni, che avrebbe desiderato essere coinvolto personalmente dall'amico al posto dello scultore senese, tanto più che all'epoca l'artista si trovava in una condizione di estrema necessità economica. Lo sdegno di Cecioni per la scelta

Signorini aveva definito «idrofobo per la collocazione del suo gruppo» – e del piemontese Augusto Rivalta<sup>16</sup>. A Torino i due scultori avevano presentato rispettivamente *La sorella di latte* e *Il fumo negli occhi*, riproposte l'anno seguente alla mostra di Milano<sup>17</sup>.

Ulteriori dettagli sugli eventi che segnarono la rassegna di Torino ce li fornisce Cecioni stesso nelle missive inviate agli amici all'epoca del soggiorno torinese, una ventina di epistole in cui l'artista dispensa verso alcuni dei partecipanti giudizi decisamente aspri che anticipano quelli degli scritti polemici che avrebbe pubblicato di lì a poco.

In una lettera a Banti del 24 maggio<sup>18</sup>, ad esempio, esorta l'amico a recarsi all'esposizione, informandolo che a Torino

vedrai le strampalerie del Michetti, che ha fatto molto, ma molto peggio di quel che non fece a Napoli; vedrai il De Chirico, vedrai il Dalbono vedrai gli sforzi e le civetterie artistiche di questi pittori bucaioli. Vedrai l'arte ruffiana di Milano, l'arte puttana di Napoli, l'arte cialtrona (morelliana) l'arte triviale, di Roma, l'arte stupida di Maccari e compagni, e l'arte fiorentina che si distingue per la sua onestà gentilezza e sincerità. Tutti i lavori di Firenze fanno in questa esposizione una bella figura perché sono i soli che rappresentano un'arte sana

E in una successiva del 29 maggio<sup>19</sup>, stavolta diretta a Signorini, rincarà la dose affermando che

l'esposizione non mi pare nulla di meglio di quella di Napoli. Le solite strampalerie del Michetti il quale, in questa esposizione, fa peggior figura di quel che non faceva a Napoli. È un talento senza base e la fatica che dura per imitare Fortuny lo condurrà a fare la pittura più schifosa che si sia mai visto e che egli, per il primo, non potrà più tollerare: i soliti sforzi di grazia e di *chich* del Di Chirico il quale ha messo a questa esposizione al nudo tutta la sua povertà; e il Dalbono che ha esposto per farci vedere come si finisce a fare la pittura come fanno Michetti, di Chirico e tutti i seguaci di Fortuny. Poi la solita arte ruffiana e svenevole di Milano; le solite cialtronaggi di Napoli, la solita trivialità romana, la solita arte stupida dell'ufficialità, e l'arte fiorentina che si riconforta, che si distingue per la sua gentilezza e sincerità; tutti, o quasi tutti i lavori di Firenze fanno una bella figura ed hanno una grande importanza perché sono i soli che rappresentano un'arte sana [...]. Un artista che in questa esposizione mi è piaciuto infinitamente è un certo Calderini torinese che ha esposto molti quadri di paesi che saranno piaciuti, ne sono certo anche a te. Il D'Orsi mostra sempre la sua potenza, ma con queste statue mi pare che da Napoli a ora non si sia confermato, e ciò mi ha fatto dispiacere perché credevo avesse progredito. Il mio bambino col cane se era in marmo l'avrei venduto un paio di volte.

Si delinea fin dal primo contatto con l'esposizione una dicotomia, nell'ottica del Cecioni, fra il linguaggio «sincero e onesto» degli artefici fiorentini e tutte le altre espressioni artistiche, che nulla di nuovo aggiungono all'arte italiana. Una concezione che ritroveremo nell'articolo *La premiazione all'Esposizione Nazionale di Torino del 1880*, dove lo scultore fiorentino fa una distinzione fra «arte buona» e «arte cattiva», identificando la prima, appunto, con l'«arte per l'arte», l'«arte pura» incarnata dai toscani, e la seconda con le altre scuole regionali<sup>20</sup>.

---

del Gallori fu tale che non volle mai più entrare in contatto con De Nittis. In merito cfr. BMFV, 944810, trascritta da Lamberto Vitali (944570).

<sup>16</sup> Augusto Rivalta fu allievo della Accademia Ligustica di Belle Arti e dal 1857 si trasferì per il perfezionamento a Firenze dove studiò con Duprè. Fu professore al Collegio Accademico di Belle Arti dal 1870, nel 1883 vinse il concorso per il Monumento a Vittorio Emanuele II a Livorno e per la stessa città realizzò il monumento a Garibaldi (1889). Fu autore di numerosi monumenti funebri, celebrativi, ritratti e partecipò a diverse esposizioni. PANZETTA 1989, p. 191.

<sup>17</sup> PANZETTA 1989, p. 80 e 191.

<sup>18</sup> BMFV, 943824, parzialmente trascritta da Lamberto Vitali (943870-3 e 943870-3v).

<sup>19</sup> BMFV, 943821, trascritta da Lamberto Vitali (94395).

<sup>20</sup> Cfr. CECIONI 1932, p. 82.



Nella missiva del 29 maggio<sup>21</sup> si scaglia in particolare contro i rappresentanti della cultura artistica meridionale, influenzati dallo storicismo di Mariano Fortuny e Domenico Morelli e caratterizzati da un gusto folklorico: tra questi Eduardo Dalbono<sup>22</sup>, Francesco Paolo Michetti<sup>23</sup> (lo «strampalato» Michetti che a Torino presenta ben cinque opere, *I pescatori di telline*, *L'Ottava*, *Un'impressione sull'Adriatico*, *La domenica delle palme* e *I morticelli*<sup>24</sup>) e Giacomo Di Chirico<sup>25</sup>, molte opere del quale furono acquistate dal Duca d'Aosta<sup>26</sup>.

Cecioni non risparmia critiche neanche alla produzione di stampo accademico, agli artisti dell'ufficialità, come il senese Cesare Maccari – che dopo la vittoria del concorso con il dipinto *La deposizione di papa Silverio* ebbe l'incarico di decorare la Sala del Senato di Palazzo Madama (1882-1888)<sup>27</sup> – mentre mostra di apprezzare lo scultore D'Orsi, pur con delle riserve, e il pittore Marco Calderini<sup>28</sup>, con cui successivamente entrerà in rapporto epistolare.

Alle critiche si affianca però la soddisfazione per l'effetto prodotto dalle proprie opere, rivelata chiaramente in una serie di lettere del fondo. Tra di esse la citata epistola a Signorini del 29 maggio, dove, oltre a ricordare le problematiche relative alla collocazione delle tre sculture – causate soprattutto dall'opposizione dello scultore piemontese Pietro Della Vedova<sup>29</sup> – l'artista afferma

<sup>21</sup> BMFV, c. 943821, trascritta da Lamberto Vitali (94395).

<sup>22</sup> Eduardo Dalbono, figlio del critico e letterato Carlo Tito, ebbe una precoce educazione letteraria ed artistica e seguì soprattutto la lezione di Morelli e Fortuny. Dal 1863 partecipò a tutte le esposizioni della Promotrice di Belle Arti di Napoli e dal 1878 al 1888 soggiornò a Parigi dove il suo stile decorativo ebbe grande successo e, grazie alla conoscenza di De Nittis, ebbe stretti rapporti con il mercante d'arte Goupil. Tornato in Italia, partecipò a molte esposizioni nazionali e internazionali, ed ebbe numerosi incarichi ufficiali e titoli onorifici. Cfr. *LA PITTURA IN ITALIA* 1991, vol. 2, p. 783.

<sup>23</sup> Francesco Paolo Michetti si formò presso il Reale Istituto di Belle Arti sotto la direzione del Morelli, ma seguì anche gli insegnamenti del Palizzi, frequentò Dalbono e i pittori della Scuola di Resina. Dal 1871, grazie alla mediazione di De Nittis, stabilì un contatto con il mercante Frédéric Reitlinger, che riuscì a farlo ammettere ai Salon parigini del 1872 e del 1875. Attraverso i contatti con Goupil e Seeger molte sue opere confluirono verso canali stranieri. Dal 1874 fu influenzato dal Fortuny, mentre dal 1877 iniziò a fare uso del pastello, sotto l'influenza di Dalbono e De Nittis che a Parigi ne aveva inaugurato la moda. Nel 1877-1878 divenne professore onorario all'Istituto d'Arte di Napoli e da quel momento prese parte a tutte le esposizioni nazionali e internazionali. Importante fu il fascino esercitato su di lui dall'arte giapponese e soprattutto dal folklore abruzzese. Cfr. *LA PITTURA IN ITALIA* 1991, vol. 2, p. 917.

<sup>24</sup> DINI 1975, nota 11 p. 144.

<sup>25</sup> Giacomo Di Chirico studiò al Regio Istituto di Belle Arti di Napoli. Dopo un soggiorno a Roma dal 1868 al 1871, aprì uno studio a Napoli e iniziò a frequentare Palizzi e Morelli. Esordì come pittore di storia alla Promotrice del 1869. Poco dopo iniziò ad interessarsi ai soggetti folklorici che spesso espose e commerciò anche con la Francia grazie all'intercessione di Goupil che conobbe a Napoli nel 1876. All'esposizione di Napoli del 1877 nacque una competizione con Michetti, che si occupava dello stesso genere, ma con uno stile di superficie e non accurato come quello del Di Chirico. Di Chirico espose *Lo spozalizio*, Michetti *La processione del Corpus Domini*, ambedue attrassero la critica, ma Goupil apprezzò maggiormente il primo, mentre Cecioni preferì Michetti (di cui tuttavia non condivideva molte scelte). Fu anche professore onorario dello Istituto di Belle Arti di Napoli. Cfr. *LA PITTURA IN ITALIA* 1991, vol. 2, p. 805.

<sup>26</sup> Tra queste *Il primo figlio*, *Sequestro*, *Angelus*, *Le figlie del colono*, *Dammi la mano mamma*, *Alla messa* e *I nomadi*.

<sup>27</sup> Cfr. scheda in *LA PITTURA IN ITALIA* 1991, vol. 2, p. 890.

<sup>28</sup> Marco Calderini fu un pittore ed intellettuale piemontese formatosi presso la facoltà di Lettere di Torino e l'Accademia Albertina, dove il contatto con Antonio Fontanesi lo spinse ad interessarsi alla pittura di paesaggio di stampo verista, con un linguaggio però più cauto e dettagliato di quello fontanesiano. Proprio in occasione dell'esposizione torinese vinse il premio con il paesaggio *Mattino di luglio*. In seguito partecipò con successo ad altre esposizioni nazionali e internazionali. Nel 1881 fu membro della Commissione di Belle Arti presso il Ministero della Pubblica Istruzione e nel 1884 partecipò al Comitato per la Esposizione Nazionale di Torino. Fu anche critico d'arte e giornalista, scrisse per la *Gazzetta piemontese*, *Le serate italiane*, la *Gazette des Beaux-Arts*. Nel 1901 pubblicò una monografia su Fontanesi. In merito cfr. scheda in *LA PITTURA IN ITALIA* 1991, vol. 2, pp. 724-725.

<sup>29</sup> Cecioni scrive infatti: «non mi è ancora riuscito di modificare, se non in parte, la collocazione del mio gruppo *La madre*. Tutti quelli del comitato erano e sono dispostissimi a compiacermi, un solo individuo si oppone a

Quanto a me m'accorgo di farci una buona figura, e ti confesso francamente che non sono punto scontento di me stesso: qui tutti gli artisti tanto di fuori che di questa città mi fanno degli elogi tanto sentiti e tali ch'io non posso ripetere, a questi si unisce il pubblico; è possibile che siano tutti finti?

Di nuovo, in una lettera alla sorella Erminia, datata 2 giugno 1880<sup>30</sup>, Cecioni sostiene

Sono soddisfattissimo degli effetti che producono i miei lavori: il gruppo grande è considerato come un lavoro molto serio e di una scultura piena d'avvenire. Se il bambino col cane fosse stato in marmo l'avrei venduto più volte [...] É qui il Monteverde il quale ha dichiarato che io e il D'Orsi siamo i migliori dell'esposizione. Duprè visitando l'esposizione fece la medesima dichiarazione<sup>31</sup> e più specialmente per me, giacché scrivendo a questa direzione disse che lui non avrebbe accettato la nomina di giurato, ma se avesse accettato avrebbe premiato il Cecioni, siccome l'autore di una scultura promettente un sano avvenire [...] Infine tutti quelli con i quali ho parlato, e sono molti, si trovano d'accordo nel dire ch'io sono il migliore della scultura [...]

Ma già nel testo del 29 maggio a Signorini iniziano le accuse di Cecioni alla corruzione della giuria:

Ma il male si è, caro Telemaco, che tutti noi di Firenze abbiamo poco da sperare, se vero è quanto ho inteso dire. Pare che si sia organizzato una forte camorra fra romani e napoletani, e se fra gli otto giurati che deve nominare il Governo non esce un discreto numero di toscani siamo tutti bell'e fritti. Dalle vendite particolari c'è poco da sperare la gente di qui, anche milionaria, compra soltanto ciò che costa poco<sup>32</sup>

E anche nella missiva alla sorella Erminia, dopo aver riportato l'elenco di lodi riscosse dal suo operato, aggiunge:

Quanto è il dolce, ma dopo il dolce vien l'amaro. La camorra napoletana e romana darà dei dispiaceri a tutti [...] Nel Giury io ci ho parecchi nemici come Cecioni e come fiorentino<sup>33</sup>.

Le accuse alla mancanza di trasparenza da parte della giuria diventeranno una costante nelle lettere successive. Ecco cosa scrive il nostro artista a Signorini il 20 giugno del 1880<sup>34</sup>:

Gli apprezzamenti del Giury sono regolati da passione regionale e rancori personali [...] Esiste una forte camorra fra romani, napoletani e piemontesi allo scopo di mettere i fiorentini fuori di combattimento: l'intrigo è bene ordito e la vittoria per loro sarà completa. Bisognerebbe alzar la voce, e come? Siamo danneggiati indegnamente ed avremmo il diritto di difenderci, ma come? A voce ti racconterò tutto<sup>35</sup>.

---

rendermi soddisfatto e questi è il Della Vedova, scultore idiota e di un carattere eccessivamente duro. Questa cosa mi ha molto disgustato e se non mi riuscirà di spuntarla ci vorrà pazienza [...]»: BMFV, 943821.

<sup>30</sup> BMFV, 944643.

<sup>31</sup> È noto che altrove Cecioni aveva criticato proprio colui da cui ora si vanta di ricevere elogi. Non si dimentichi, infatti, che Cecioni aveva dedicato a Duprè lo scritto polemico uscito sul «Giornale artistico» il 31 dicembre 1873 e nato dall'insuccesso del monumento a Cavour. In merito cfr. *CECIONI SCULTORE* 1970, *Introduzione*.

<sup>32</sup> BMFV, 943821.

<sup>33</sup> BMFV, 944643.

<sup>34</sup> BMFV, 943822.

<sup>35</sup> Nella lettera segue un elenco degli artisti premiati all'esposizione. Da notare la stretta somiglianza con l'incipit dell'epistola inviata il giorno successivo a Giovanni Costa e riportata in VITALI 1953, pp. 180-182 e GIUDICI 2008, pp. 87-89.

Le dure critiche ai meccanismi fasulli che avevano regolato le premiazioni della mostra torinese sfociarono nei libelli *La premiazione all'Esposizione Nazionale di Torino del 1880* e *I critici profani all'Esposizione Nazionale di Torino del 1880*, quest'ultimo pubblicato sotto lo pseudonimo di Ippolito Castiglioni, ambedue editi nel 1880 dalla Tipografia del Vocabolario di Firenze e poi ristampati nel volume *Opere e scritti*.

Nel primo opuscolo Cecioni denuncia l'incompetenza del pubblico, ma soprattutto quella della giuria, a suo dire non all'altezza del compito, e usa parole critiche e sarcastiche verso molti protagonisti della mostra torinese, come il «purista» Luigi Mussini e lo scultore Ettore Ferrari<sup>36</sup>. Nel successivo articolo si scaglia contro i cosiddetti «critici profani», vale a dire i non addetti ai lavori che pretendono di giudicare le opere degli artisti – «i soli competenti nella questione»<sup>37</sup> – e usa parole sprezzanti nei confronti di numerosi esponenti della cultura italiana e internazionale che assisteranno alla rassegna torinese ed esprimeranno il loro giudizio in merito, tra cui l'architetto Camillo Boito, il giornalista Enrico Panzacchi<sup>38</sup>, e specialmente l'odiato Tullo Massarani, Presidente della Commissione Giudicatrice<sup>39</sup>.

I testi polemici del Cecioni scaturirono sicuramente da un'autentica denuncia di ingiustizia, ma contemporaneamente furono influenzati dalla decisione della giuria di non attribuire alcun riconoscimento all'artista, che tanto aveva sperato in una vittoria, soprattutto per il celebre gruppo de *La Madre*. Eseguita tra il 1878 e il 1879 e tradotta in marmo solo nel 1884<sup>40</sup>, la scultura – con la quale Cecioni si era proposto di rendere l'idea della maternità, piuttosto che un'immagine di madre ideale – non riuscì ad ottenere infatti alcun riconoscimento a Torino. E questo nonostante i numerosi apprezzamenti in occasione della manifestazione e l'ammirazione di un personaggio del calibro di Giosuè Carducci che ad essa dedicò addirittura un componimento poetico – intitolato appunto *La madre (Gruppo di Adriano Cecioni)*<sup>41</sup> – sia pure esaudendo le esplicite richieste in tal senso dell'amico Adriano. Nel Fondo Vitali rimangono numerose epistole dello scultore dirette proprio al poeta lucchese, a dimostrazione del rapporto che li legava, molte delle quali proprio sul tema della rassegna torinese<sup>42</sup>.

<sup>36</sup> Lo scultore romano Ettore Ferrari, autore del celebre monumento a Giordano Bruno in Campo dei Fiori a Roma (1887), fu anche un uomo politico, presidente della Accademia di Belle Arti di Roma e deputato per tre legislature dal 1882 al 1892. Anche questo spiega perché Cecioni si sia rivolto più volte al Ferrari nel periodo in cui era in corso l'organizzazione dell'esposizione di Roma del 1883. Un corposo epistolario tra Ferrari e Cecioni è conservato nel Fondo Vitali della Biblioteca Marucciana di Firenze, ora in [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it).

<sup>37</sup> CECIONI 1932, p. 82.

<sup>38</sup> CECIONI 1932, pp. 101-107.

<sup>39</sup> Massarani, membro di una ricca famiglia ebrea, in gioventù aveva studiato pittura con Domenico Induno. Successivamente alternò l'impegno politico alla produzione di ritratti, paesaggi e opere in tema orientalistico. In merito cfr. scheda in *LA PITTURA IN ITALIA* 1991, vol. 2, p. 910.

<sup>40</sup> Alla GAM di Firenze è conservato il gesso originale, già proveniente dall'ex monastero femminile benedettino di S. Niccolò a Cafaggiolo e poi passato in deposito presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze (alt. 182 cm, cat. gen. 718, Dep. 62, Dep. Accademia n. 4364. Prov. 1924, cfr. scheda ministeriale 09/00342191) e un bozzetto in gesso (alt. 105.5 cm, cat. gen. 651, inv. Giornale 293, Comune 648, dono al Comune di Firenze di Alfonso Cianfanelli, 1937), ambedue datati 1878-1879. Non è certo se il bozzetto, simile ad una terracotta di medesimo soggetto appartenuta alla raccolta di Emanuele Rosselli, coincida con il primo eseguito da Cecioni, ma indubbiamente si tratta di un'opera mirabile e assai più immediata del gesso definitivo e soprattutto del marmo del 1884: questo il giudizio del conte Arturo John Rusconi che nel 1837 ricevette dal soprintendente Giovanni Poggi il compito di esaminare il gesso presso la collezione Cianfanelli prima di accettarne la donazione. I caratteri stilistici dell'opera, in cui dettagli assai finiti si alternano a parti appena sbozzate, riportano in modo evidente allo stile del Cecioni (cfr. scheda ministeriale 09/00342192). Nella collezione Gonnelli di Firenze è conservato il disegno preparatorio dell'opera recante in basso a sinistra l'iscrizione «*La Madre* gruppo in marmo scolpito da nostro padre Adriano Cecioni G.F. Cecioni». In merito cfr. *CECIONI SCULTORE* 1970, scheda n. 14.

<sup>41</sup> La poesia comparve la prima volta in «Fanfulla della Domenica», II, 17, 25 aprile 1880.

<sup>42</sup> BMFV, 944413, 944771, 944772, 944776, 944779 e 944793.

Il toni aspri usati dall'artista negli scritti citati, non furono però condivisi da tutti. Sono note, ad esempio, le risposte di Enrico Panzacchi e Ferdinando Martini<sup>43</sup>, mentre sono probabilmente meno conosciuti i pareri di altri intellettuali con cui Cecioni ebbe legami epistolari e di cui rimane testimonianza nel Fondo Vitali.

Interessante in merito è il carteggio con il pittore e giornalista Marco Calderini, di cui sono conservate alcune lettere che documentano le relazioni fra i due, iniziate all'epoca della rassegna e continuate successivamente. Dall'epistolario si deduce che lo scultore fiorentino chiede all'artista piemontese di leggere i suoi opuscoli polemici e di provvedere a smaltirne una ventina a Torino; da parte sua Calderini promette di intercedere in favore di Cecioni presso il direttore della «Gazzetta Piemontese»<sup>44</sup>, ma da quest'ultimo non ottiene nient'altro che la promessa di tenere gli opuscoli in vendita, senza acquistarli direttamente. Calderini garantisce però di rimandare indietro a Cecioni le copie invendute, a meno che lo scultore non decida di destinarle a qualche biblioteca locale<sup>45</sup>. Si propone poi di parlarne personalmente nella rivista torinese, anticipando però che i suoi giudizi non sarebbero stati solo lusinghieri, e che al sostegno di idee comuni, «verità solenni che nessuno ha osato ancora pronunziare»<sup>46</sup>, avrebbe affiancato la critica di affermazioni a suo dire improprie<sup>47</sup>.

Degne di attenzione sono anche le opinioni espresse da Michele Tedesco<sup>48</sup>, pittore napoletano e figura centrale per i contatti tra i macchiaioli e la cultura partenopea, che con Cecioni collaborò a «Il Giornale Artistico».

In una lettera inviata da Portici il 13 novembre del 1880<sup>49</sup>, Tedesco dichiara all'amico fiorentino la propria convinzione che i suoi scritti polemici non avrebbero recato alcun vantaggio all'arte e che

con tutta quella sagacia, quella onestà, quel coraggio che metti nel denunciare la purulenza della critica dei ciacchi, degl'incompetenti, dei disgraziati; con tutta la giustificata amarezza che dimostri per le conseguenze del giudizio emesso a Torino, tu non ci porti alcun conforto.

Secondo Tedesco inoltre l'artista si sarebbe limitato a una critica sterile, senza sostenere fermamente le convinzioni dei «realisti», senza spronarli a confidare nelle loro capacità, mentre essi avrebbero avuto piuttosto bisogno

di ripetere con molto coraggio, e sicuro convincimento che crediamo ed aspettiamo di rivedere il firmamento di Masaccio e di Benozzo Gozzoli, che lavoriamo per paralizzare le capriole dei saltimbanchi e dei pagliacci che si tingono il viso e arrotondano il culo onde provocare le compiacenze, e per dire e ripetere senza paura e senza iattanza che ci sentiamo di star bene a far magari li spazzini, pur di vivere abbastanza e far qualcosa in conformità dei nostri convincimenti.

---

<sup>43</sup> CECIONI SCULTORE 1970, *Regesto*. Gli articoli del Martini, intitolati *Critici e artisti*, furono pubblicati su «Fanfulla della Domenica», III, 6, Roma, 6 febbraio 1881 e III, 9, 29 febbraio 1881. In merito cfr. CECIONI SCULTORE 1970, nota 13, *Introduzione*.

<sup>44</sup> In merito cfr. BMFV, 943969 e 943970.

<sup>45</sup> BMFV, 944396.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> BMFV, 944396, 944480 e 944481.

<sup>48</sup> Michele Tedesco studiò con Morelli all'Istituto di Belle Arti di Napoli e nel 1860 si arruolò nella Guardia Nazionale con Garibaldi in Toscana. Durante il lungo soggiorno a Firenze, dal 1860 al 1874, collaborò con Diego Martelli alla rivista «Gazzettino delle Arti del Disegno» e insieme a Signorini e Abbati frequentò la tenuta di Diego Martelli a Castiglioncello. La collaborazione con il «Il Giornale Artistico» appartiene all'ultimo periodo fiorentino. Nel 1874 lasciò Firenze e si diresse dapprima a Roma e poi a Napoli dove nel 1892 ottenne la cattedra di figura presso l'Istituto di Belle Arti. Negli ultimi anni napoletani si dedicò alla pittura di genere e mostrò anche un ritorno alla tematica storico-letteraria e storico-mitologica. In merito cfr. scheda in *LA PITTURA IN ITALIA* 1991, vol. 2, pp. 1036-1037.

<sup>49</sup> BMFV, 943886.

Tedesco lo accusa poi di comunicare ai suoi lettori l'idea che solo ciò che «resta nei limiti del noto e cognito» possa avere dignità artistica.

Le epistole del Fondo Vitali, citate nel presente scritto, arricchiscono la nostra conoscenza in merito alla rassegna torinese, fornendoci un gran numero di notizie relative ai giudizi espressi sugli artisti, all'allestimento, alle opinioni di Cecioni – dalle battute al vetriolo che ne evidenziano l'animo pungente, alle manifestazioni di soddisfazione per il successo riscosso inizialmente – e a tutto il retroscena di invidie e favoritismi che avvelenarono l'esposizione. Ma soprattutto rendono noto il dibattito creatosi prima e dopo la pubblicazione degli scritti polemici di Cecioni. Attestano che le accuse del nostro alla condotta della giuria furono certamente presenti e forti fin dagli inizi, ma non ancora cariche dei toni irruenti che avrebbero caratterizzato gli scritti successivi. Quasi che la mancata assegnazione di un premio, che aveva sperato di ottenere anche per l'ampio consenso manifestato da pubblico e critica nei riguardi delle sue opere, avesse generato nell'artista una frustrazione tale, da spingerlo a scagliarsi con eccessiva veemenza sui vincitori e sulla giuria. Un atteggiamento che, sebbene in parte comprensibile, come si è visto, non fu apprezzato da tutti, e che anche i sostenitori del Cecioni giudicarono giusto nei fondamenti, ma non nei toni, e addirittura controproducente per la causa della «vera arte».

Ciò a dimostrazione del fatto che l'analisi approfondita delle testimonianze documentarie legate alla cultura macchiaiola rimane un aspetto imprescindibile per comprendere pienamente le relazioni che si crearono fra i protagonisti di questa corrente artistica e i loro interlocutori. Fortunatamente la messa rete sul sito della Memofonte di un *corpus* documentario di rilievo, come quello del Fondo Vitali, permette un accesso semplice e rapido a un carteggio altrimenti di difficile consultazione, consentendo a chiunque di approfondire agevolmente vari aspetti relativi a figure, temi ed eventi legati alla Macchia.

## BIBLIOGRAFIA

CECIONI 1905

A. CECIONI, *Scritti e ricordi*, a cura di G. Uzielli, Firenze 1905.

CECIONI 1932

A. CECIONI, *Opere e scritti*, a cura di E. Somarè, Milano 1932.

CECIONI SCULTORE 1970

*Cecioni scultore*, Catalogo della mostra, a cura di B. Sani, Firenze 1970.

DINI 1975

P. DINI, *Lettere inedite dei Macchiaioli*, Firenze 1975.

GIUDICI 2008

L. GIUDICI, *Lettere dei Macchiaioli*, Milano 2008.

LA PITTURA IN ITALIA 1991

*La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1991.

PANZETTA 1989

A. PANZETTA, *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento*, Torino 1989.

VITALI 1953

L. VITALI, *Lettere dei Macchiaioli*, Torino 1953.