

Quaderni di Gargnano

3



XVII Convegno internazionale di Letteratura italiana
"Gennaro Barbarisi"

GIOSUÈ CARDUCCI PROSATORE

(Gargnano del Garda, 29 settembre - 1° ottobre 2016)

a cura di

Paolo Borsa, Anna Maria Salvadè e William Spaggiari



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI,
FILOLOGICI E LINGUISTICI

QUADERNI DI GARGNANO

Comitato di direzione:

Claudia Berra, Anna Maria Cabrini, Michele Mari, William Spaggiari

Comitato di redazione:

Paolo Borsa (coord.), Gabriele Baldassari, Michele Comelli, Giulia Ravera

In copertina: la risposta di Carducci al quesito che Giuseppe Guicciardi e Francesco De Sarlo, medici presso l'Istituto psichiatrico San Lazzaro di Reggio Emilia, avevano sottoposto nel 1891 a 500 personalità, note «per eletto ingegno, vasta cultura, impareggiabile buon gusto». Agli interpellati si chiedeva di mettersi «in una condizione possibile di spirito quale sarebbe quella di un individuo a cui fosse data una specie di esilio *intellettuale*, col solo favore di portar seco un piccolo bagaglio di libri a sua scelta da non potersi più mutare»; e di indicare cinque opere «tali che rispondano in ogni epoca alle più intime e profonde esigenze dell'anima umana, che sintetizzino i sentimenti e le aspirazioni dell'intera umanità». Le risposte, poco più di 200, vennero pubblicate nel volume *Fra i libri. Risultato di un'inchiesta biblio-psicologica*, Bologna, Fratelli Treves, 1893; quella di Carducci è a p. 126 (scheda autografa alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, Archivio Virginia Guicciardi Fiastri, n. 442).

ISBN 9788867056880

DOI 10.13130/quadernidigargnano-03-01

Copyright © 2019

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici

Via Festa del Perdono 7, 20122 Milano, Italia

riviste.unimi.it/quadernidigargnano

Grafica di copertina Shiroi Studio
Via Morigi 11, 20123 Milano
www.shiroistudio.com

Stampa Ledizioni-LediPublishing
Via Alamanni 11, 20141 Milano
www.ledizioni.it

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), il cui testo integrale è disponibile alla pagina web creativecommons.org/licenses/by/4.0/



INDICE

Premessa		
di <i>Paolo Borsa, Anna Maria Salvadè e William Spaggiari</i> . . .	p.	VII
Comitato scientifico e Comitato organizzativo	p.	IX
Avvertenza	p.	XI
Eloquenza civile dopo l'Unità: i discorsi		
di <i>Stefania Baragetti</i>	p.	1
Carducci e la poesia estemporanea: anomalie e palinodie di un «mestiere vigliacco»		
di <i>Rossella Bonfatti</i>	p.	19
«Veramente e belle e utili e civili»: Carducci e le <i>Poesie</i> (1861) di Gabriele Rossetti		
di <i>Andrea Bontempo</i>	p.	31
Un difficile dialogo: arte e letteratura nel carteggio Carducci-Cecioni		
di <i>Alberto Brambilla</i>	p.	63
Un disagio della democrazia: Carducci e il giornalismo		
di <i>Federico Casari</i>	p.	89
Carducci e la questione omerica		
di <i>Fabrizio Conca</i>	p.	111
Carducci muratoriano		
di <i>Alfredo Cottignoli</i>	p.	129

Filologia di un commento: i <i>Trionfi</i> di Carducci di <i>Francesca Florimbi</i>	p.	139
L'ispirazione repubblicana e gli ideali democratici di Carducci di <i>Laura Fournier-Finocchiaro</i>	p.	163
Biblioteche perdute, archivi ritrovati: le carte di Severino Ferrari e il fondo Roversi Monaco di <i>Carlotta Guidi</i>	p.	181
Un magistero contrastato: Carducci e il socialismo di <i>Alessandro Merzi</i>	p.	189
Il discorso al Consiglio comunale di Bologna del 27 dicembre 1888 di <i>Giacomo Nerozzi</i>	p.	215
Carducci e il «portento» dell' <i>Aminta</i> di <i>Stefano Pavarini</i>	p.	225
«Io non voglio polemizzare co 'l prof. De Gubernatis». Logiche del malinteso in un carteggio carducciano di <i>Matteo M. Pedroni</i>	p.	249
Mito e demitizzazione dell'amore "totale" nelle lettere di Carducci a Lidia (e di Lidia a Carducci) di <i>Vittorio Roda</i>	p.	283
«Sarebbe un gran dolore e una vergogna che quei fogli andassero fuori d'Italia»: Carducci e le carte foscoliane di <i>Maria Luisa Russo</i>	p.	299
Carducci e gli Amici pedanti: l'esperienza del "Poliziano" di <i>Anna Maria Salvadè</i>	p.	311
«Su la soglia dell'opera». Carducci prefatore delle proprie raccolte poetiche di <i>Chiara Tognarelli</i>	p.	329
Indice dei nomi a cura di <i>Giulia Ravera</i>	p.	361

PREMESSA

Questo volume su *Giosuè Carducci prosatore* raccoglie i contributi presentati al XVII Convegno internazionale di Letteratura italiana “Gennaro Barbarisi”, tenutosi a Palazzo Feltrinelli (Gargnano del Garda) dal 29 settembre al 1° ottobre 2016.¹

Si è trattato di una proficua occasione di incontro, di studio e di approfondimento su un tema forse poco frequentato, soprattutto in tempi recenti, ma ricco di sollecitazioni per una più articolata e storicamente fondata definizione della personalità di un autore così significativo nel panorama della cultura italiana fra Otto e primo Novecento; non soltanto sul versante della poesia (un primato sancito dal premio Nobel nel 1906) ma anche, e forse ancora di più, su quello della prosa saggistica, degli scritti di polemica, delle curatele editoriali, delle ricerche erudite, fino alle prove di alta oratoria e all’epistolografia.

È motivo di soddisfazione, per il Comitato scientifico e per gli organizzatori, l’aver coinvolto intorno a questi argomenti un numero rilevante di giovani studiosi, che hanno avuto modo, nel clima sempre operoso e cordiale di queste giornate, di dialogare con studiosi affermati, alcuni dei quali provenienti da Francia, Svizzera, Inghilterra. Anche in questa occasione, come nei precedenti incontri, i relatori hanno puntato su temi concreti, in un confronto serrato con i testi, avvalendosi di materiali e documenti in gran parte inediti.

¹ Come i due precedenti volumi della serie dei “Quaderni di Gargnano” (*Foscolo critico*, 2017; *Epistolari dal Due al Seicento. Modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, 2018), anche questo terzo è pubblicato in *open access* sulla piattaforma dell’Università degli Studi di Milano. L’aggiornamento del software da OJS 2 a OJS 3 ha fornito l’occasione per un rinnovamento grafico del sito della collana, con progetto a cura di Shiroy Studio. Anche la licenza scelta per la pubblicazione è cambiata: d’ora in poi i “Quaderni” adotteranno la licenza Creative Commons meno restrittiva, ossia la Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).



Premessa

Da questa esperienza esce confermata l'efficacia della formula dei colloqui di Gargnano, intitolati (dopo la sua scomparsa, e in segno di gratitudine e di affetto) a Gennaro Barbarisi, che ne fu ideatore e organizzatore dalla fine degli anni Novanta del secolo scorso fino al 2007.

Paolo Borsa
Anna Maria Salvadè
William Spaggiari

COMITATO SCIENTIFICO

Emilio Pasquini
(Accademia Nazionale dei Lincei)

Alberto Cadioli
(Università degli Studi di Milano)

Alfredo Cottignoli
(Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

Christian Genetelli
(Université de Fribourg)

Francesco Spera
(Università degli Studi di Milano)

COMITATO ORGANIZZATIVO

Claudia Berra, Paolo Borsa, Alfonso D'Agostino,
Michele Mari, Anna Maria Salvadè, William Spaggiari

AVVERTENZA

Per la grafia del nome («Giosue» / «Giosuè») non si è operato alcun intervento nei contesti discorsivi; negli altri casi le difformità rispecchiano i frontespizi delle edizioni.

Per i volumi compresi nelle raccolte complete di scritti di Carducci si è provveduto a una uniformazione (con le sigle *O*, *EN*, *L*). Questa la tavola:

O – *Opere*, 20 voll., Bologna, Zanichelli, 1889-1909

- | | |
|------|--|
| I | <i>Discorsi letterari e storici</i> , 1889 |
| II | <i>Primi saggi</i> , 1889 |
| III | <i>Bozzetti e scherne</i> , 1889 |
| IV | <i>Confessioni e battaglie. Serie prima</i> , 1890 |
| V | <i>Ceneri e faville. Serie prima (1859-1870)</i> , 1891 |
| VI | <i>Juvenilia e Levia Gravia</i> , 1891 |
| VII | <i>Ceneri e faville. Serie seconda (1871-1876)</i> , 1893 |
| VIII | <i>Studi letterari</i> , 1893 |
| IX | <i>Giambi ed epodi e Rime nuove</i> , 1894 |
| X | <i>Studi saggi e discorsi</i> , 1898 |
| XI | <i>Ceneri e faville. Serie terza e ultima (1877-1901)</i> , 1902 |
| XII | <i>Confessioni e battaglie. Serie seconda</i> , 1902 |
| XIII | <i>Studi su Giuseppe Parini. Il Parini minore</i> , 1903 |
| XIV | <i>Studi su Giuseppe Parini. Il Parini maggiore</i> , 1907 |
| XV | <i>Su Ludovico Ariosto e Torquato Tasso. Studi</i> , 1905 |

Avvertenza

- XVI *Poesia e storia*, 1905
XVII *Odi barbare e Rime e ritmi. Con un'appendice*, 1907
XVIII *Archeologia poetica*, 1908
XIX *Melica e lirica del Settecento, con altri studi di varia letteratura*, 1909
XX *Cavalleria e Umanesimo*, 1909

EN – *Opere. Edizione Nazionale*, 30 voll., Bologna, Zanichelli, 1935-40

- I *Primi versi*, 1935
II *Juvenilia e Levia Gravia*, 1935
III *Giambi ed epodi e Rime nuove*, 1935
IV *Odi barbare e Rime e ritmi*, 1935
V *Prose giovanili*, 1936
VI *Primi saggi*, 1935
VII *Discorsi letterari e storici*, 1935
VIII *Studi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, 1936
IX *I trovatori e la cavalleria*, 1936
X *Dante*, 1936
XI *Petrarca e Boccaccio*, 1936
XII *Il Poliziano e l'Umanesimo*, 1936
XIII *La coltura estense e la gioventù dell'Ariosto*, 1936
XIV *L'Ariosto e il Tasso*, 1936
XV *Lirica e storia nei secoli XVII e XVIII*, 1936
XVI *Studi su Giuseppe Parini. Il Parini minore*, 1937
XVII *Studi su Giuseppe Parini. Il Parini maggiore*, 1937
XVIII *Poeti e figure del Risorgimento. Serie prima*, 1937
XIX *Poeti e figure del Risorgimento. Serie seconda*, 1937
XX *Leopardi e Manzoni*, 1937
XXI *Scritti di storia e di erudizione. Serie prima*, 1937
XXII *Scritti di storia e di erudizione. Serie seconda*, 1937
XXIII *Bozzetti e scherne*, 1937

Avvertenza

XXIV	<i>Confessioni e battaglie. Serie prima</i> , 1937
XXV	<i>Confessioni e battaglie. Serie seconda</i> , 1938
XXVI	<i>Generi e faville. Serie prima</i> , 1938
XXVII	<i>Generi e faville. Serie seconda</i> , 1938
XXVIII	<i>Generi e faville. Serie terza</i> , 1938
XXIX	<i>Versioni da antichi e da moderni</i> , 1940
XXX	<i>Ricordi autobiografici, saggi e frammenti</i> , 1940

L – Lettere. Edizione Nazionale, 22 voll., Bologna, Zanichelli, 1938-68

I	1850-1858, 1938
II	1859-1861, 1939
III	1862-1863, 1939
IV	1864-1866, 1939
V	1866-1868, 1940
VI	1869-1871, 1940
VII	1871-1872, 1941
VIII	1872-1873, 1942
IX	1874-1875, 1942
X	1875-1876, 1943
XI	1877-1878, 1947
XII	1878-1880, 1949
XIII	1880-1882, 1951
XIV	1882-1884, 1952
XV	1884-1886, 1953
XVI	1886-1888, 1953
XVII	1888-1891, 1954
XVIII	1891-1894, 1955
XIX	1894-1896, 1956
XX	1897-1900, 1957
XXI	1901-1907, 1960

Avvertenza

XXII 1853-1906, 1968

I volumi della nuova *Edizione Nazionale delle Opere*, avviata nel 2000 presso l'editore Mucchi (Modena), sono citati ogni volta in maniera completa.

Altre indicazioni:

P – Poesie [...] *MDCCCL - MCM*, Bologna, Zanichelli, 1901

Pr – Prose [...] *MDCCCLIX - MCMIII*, Bologna, Zanichelli, 1905

G – Opere, a cura di Emma Giammattei, 2 voll., Milano - Napoli, Ricciardi (Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana), 2011

S – Opere scelte, a cura di Mario Saccenti, 2 voll., Torino, Utet, 1993

UN DIFFICILE DIALOGO:
ARTE E LETTERATURA
NEL CARTEGGIO CARDUCCI-CECIONI

Alberto Brambilla

È inutile ricordare in questa sede come siano fruttuosi ed anzi indispensabili per la ricostruzione di un ambiente culturale lo studio e la pubblicazione dei carteggi; e quelli carducciani non sfuggono a questa esigenza, ormai da tutti condivisa. In questo senso l'analisi della corrispondenza tra lo scultore Adriano Cecioni (1836-1886) e il poeta-professore ricopre un valore davvero esemplare, perché consente di mettere a fuoco il rapporto, sinora piuttosto sfuggente, di Carducci con l'arte a lui contemporanea, e in particolare con la corrente artistica dei cosiddetti Macchiaioli.¹ Per questa indagine, che qui ovviamente condurremo solo in parte, abbiamo a disposizione diverso materiale documentario tra cui una sessantina di lettere del Cecioni² e una venti-

¹ Il complesso rapporto di Carducci con l'arte è stato già affrontato in alcuni studi, che hanno messo in luce diverse prospettive di ricerca, senza tuttavia mai approfondire il legame con il mondo artistico del tempo: MARIA CARLA DE CESARE, *Carducci e le arti figurative dal 1865 al 1907*, Città di Castello, Paci, 1961; MARIO TROPEA, *Carducci e le arti figurative*, in *Letteratura italiana e arti figurative*. Atti del XII Convegno dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Toronto, Hamilton, Montreal, 6-10 maggio 1985), a cura di Antonio Franceschetti, Firenze, Olschki, 1988, II, pp. 871-84; GIOVANNA BOSI MARAMOTTI, *Carducci e le arti figurative*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", serie IV, 5.2 (2000), pp. 478-88; COSIMO CECCUTI, *Elegia dello sguardo. Echi d'arte classica e medievale nell'opera carducciana*, in *Carducci e il suo tempo*, a cura di Emilio Pasquini e Vittorio Roda, Bologna, Bononia University Press, 2009, pp. 59-72; VITTORIA ORLANDI BALZARI, *Alcune considerazioni sul rapporto tra Carducci e le arti figurative*, in "Studi sul Settecento e l'Ottocento", 2 (2007), pp. 55-66; MAURIZIO HARARI, *Carducci, così pieno dell'Italia antica*, in "Strumenti critici", 31.2 (2016), pp. 213-24.

² Per la precisione si tratta di 57 pezzi, di cui 56 lettere e un cartoncino, scritti appunto dal 1867 al 1885; il materiale in questione è conservato in CC, cart. XXIX,

na di risposte carducciane, queste ultime purtroppo disperse in diverse sedi, che cronologicamente si distendono dal 1867 al 1885.³

Agli studiosi abituati a frequentare Casa Carducci, il nome del Cecioni non sarà forse sconosciuto, visto che è l'autore del primo busto in bronzo consacrato al poeta, che gli era stato donato dagli amici nel 1888 in occasione del centenario dell'Università di Bologna.⁴ Oltre ciò, non c'è qui bisogno di ricordare che ad un'altra opera del Cecioni, *La Madre*, è dedicata una delle più belle composizioni del Carducci, poi inserita nel libro II delle *Odi barbare*. E tuttavia, alla luce delle lettere e di altri documenti, i rapporti con il Cecioni vanno ben oltre queste opere e questi episodi, e coinvolgono molteplici piani di interesse, raramente messi in relazione diretta.

È opportuno collegare in un'unica sintetica visione diversi punti di vista, che proprio per questo motivo di solito rimangono isolati, affidati ciascuno agli specialisti delle singole discipline. Per fare ciò ci si deve necessariamente limitare ad affrontare un problema specifico, che tuttavia si indica per convenzione con la formula estensiva di "dialogo difficile" tra arte e letteratura. Per introdurre subito la questione è utile incominciare con una citazione che esprime un giudizio netto e insieme formula un auspicio:

È un fatto che noi altri scrittori, o scriventi o scribacchiatori italiani, in generale si vive troppo segregati dagli artisti, e gli artisti da noi il che è molto male. Questo segregamento cominciò quando l'arte, così della parola come del pennello e dello scalpello, cominciò a diventare accademica e arcadica, cioè convenzionale; oggi che si sente anche in Italia

70; su di esso cfr. LUIGI CHIARINI, *Lo scultore Adriano Cecioni nelle sue lettere inedite*, in "Il Giornale d'Italia", 4 giugno 1932.

³ Parte di esse sono state pubblicate in ADRIANO CECIONI, *Scritti e ricordi. Con lettere di Giosue Carducci e Ferdinando Martini ecc.*, e con *Prefazione e note* di Gustavo Uzielli, Firenze, Tipografia Domenicana, 1905, pp. 373-419, e successivamente in A. CECIONI, *Opere e scritti. Con pagine e lettere inedite dell'autore a Giosuè Carducci*, a cura di Enrico Sommarè, Milano, L'esame, 1923, pp. 297-331; per il ritrovamento di altre missive carducciane cfr. ALBERTO BRAMBILLA, *Reliquie carducciane nella Biblioteca Ambrosiana*, in "Aevum", 58 (1984), pp. 518-50, dove anche si fa il punto sull'edizione delle lettere al Cecioni, solo in parte confluite nei volumi dell'*EN*. Chi scrive ha ora in animo di raccogliere, introdurre e commentare l'intera corrispondenza intercorsa fra i due.

⁴ GUIDO BIAGI, *Il busto in bronzo di Giosue Carducci*, in "L'illustrazione italiana", 17 luglio 1892, p. 39, poi in CECIONI, *Scritti e ricordi*, pp. 11-12; *Albo carducciano. Iconografia della vita e delle opere di Giosue Carducci*, raccolte ed illustrate da Giuseppe Fumagalli e Filippo Salveraglio, Bologna, Zanichelli, 1909, scheda 48, pp. 21 e 26; GIOVANNA DEGLI ESPOSTI, *Carducci in posa. Appunti per un'iconografia carducciana*, in *Carducci e i miti della bellezza*, a cura di Marco A. Bazzocchi e Simonetta Santucci, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 205-15 (a p. 185 è riprodotta una foto-incisione di un disegno a penna del Cecioni).

il desiderio e il bisogno di tornare alla natura e al vero, quell'isolamento dovrebbe, parmi, cessare.⁵

Così scriveva nel marzo 1880 Giuseppe Chiarini, affrontando un nodo secolare, che a dire il vero si era periodicamente riproposto, ora alla ricerca di un presunto primato di una delle due discipline, ora per promuovere una fruttuosa alleanza, nel segno della ribellione antiaccademica e del ritorno «alla natura e al vero». Se tale era il contesto occorre scendere al particolare, perché l'articolo di Chiarini era intitolato *Il Suicida*, nome che si riferiva in primo luogo ad un'omonima scultura realizzata tempo prima dall'amico Adriano Cecioni, «un ingegno forte e indipendente», dall'Italia ingiustamente disconosciuto. Nonostante il titolo, lo scritto spaziava liberamente, alternando il racconto delle vicissitudini biografiche ed artistiche del Cecioni stesso a riflessioni di più ampia portata, come appunto la citazione d'apertura dimostra. L'affermazione del Chiarini può perciò costituire un punto di partenza ideale per la nostra indagine; che non a caso verterà sui rapporti epistolari fra un poeta-professore, il Carducci, ed un artista e critico, quasi a rendere subito operativa l'alleanza o almeno il dialogo tra le arti auspicato dal Chiarini.

Il quale in effetti già da parte sua metteva in pratica l'intento di spezzare la «segregazione» fra le arti proponendo al pubblico, non senza qualche perplessità («C'è, lo sento, un po' di sfacciataggine nel farmi presentatore di un artista, io che non ho nessuna autorità da ciò, io che quanto amo la pittura e la scultura, tanto sono ad esse profano»), un artista ormai maturo, che tuttavia sino ad allora non aveva meritato, a suo avviso, la legittima considerazione.⁶ Che poi il suo intervento apparisse nel marzo del 1880, ossia nell'anno di pubblicazione di *Vita nei campi* (ma già in precedenza il "Fanfulla" aveva ospitato altri scritti notevoli del Verga), in tempi in cui era ormai radicato il «bisogno di tor-

⁵ GIUSEPPE CHIARINI, *Il Suicida*, in "Fanfulla della Domenica", 21 marzo 1880; poi in CECIONI, *Scritti e ricordi*, pp. 15-23 (da cui citiamo). Nonostante il titolo, forse scelto con intento provocatorio e per attirare la curiosità dei lettori, il testo era in realtà molto articolato e nelle pagine finali toccava le ultime produzioni del Cecioni, in particolare un busto del Leopardi e il gruppo scultoreo de *La Madre*. Il Chiarini inoltre annunciava che Cecioni stava lavorando a un busto del Carducci «non ancora finito di modellare»: tutti elementi su cui torneremo.

⁶ In effetti il Cecioni aveva già da tempo superato la quarantina, mentre il tono della presentazione del Chiarini sembrerebbe più adatto ad un giovane; e forse il Cecioni, pur lodando l'intenzione, non condivideva la modalità dell'intervento (cfr. una lettera dello scultore a Chiarini: *Lettere dei Macchiaioli*, a cura di Lamberto Vitali, Torino, Einaudi, 1978, pp. 167-69); che però, come vedremo più avanti, andrà letto all'interno di una più ampia strategia in cui sarà coinvolto anche il Carducci.

nare alla natura e al vero», non può che rafforzare l'invito ad aprire l'orizzonte d'osservazione, incrociando discipline ed ambiti diversi.

A tale esercizio aveva del resto già partecipato, sia pure lateralmente, lo stesso Carducci proprio sulle pagine del "Fanfulla della Domenica" (che dunque dovrà essere vantaggiosamente indagato in questa direzione), presentando il mese precedente in due puntate la raccolta poetica di Vittorio Betteloni *Nuovi versi*, che era in procinto d'uscire per i tipi di Zanichelli.⁷ Lì, soffermandosi anche e soprattutto sulla prima silloge del Betteloni, *In primavera* (Zanichelli, 1869), Carducci aveva tentato di riflettere sulla qualità della poesia italiana negli anni postunitari, fissando l'attenzione sul concetto di vero, e prendendo le distanze dal «romanticismo o fantastico o sentimentale» rappresentato a suo avviso dal Praga, dal Boito, dallo Zandrini e dal Tarchetti. In quello scritto polemico Carducci non risparmiava critiche neppure a «certi veristi», lodando invece il Betteloni, capace di coniugare la tradizione realistica italiana con l'esperienza personale. In quelle pagine, dove predomina un gusto volutamente antiaccademico, Carducci non esitava tuttavia a rivestire i panni del professore, e indicava – utilizzando anche esempi tratti dalla storia dell'arte – la linea linguistica che aveva caratterizzato la «poesia del vero» italiana:

L'impasto di lingua che ci vuole per la poesia del vero, l'Italia l'ebbe più specialmente, salvo sempre le grandi eccezioni del trecento, in quel tratto di tempo che va da Masaccio alla morte del Vinci, quando la giovane arte del rinascimento s'informò tutta, o quasi tutta, al vero umano: l'ebbe non pur nel Poliziano e nell'Ariosto, ma nel Pulci, nel Medici, ne' minori autori di farse, di ballate, di rime popolari, ed è, con pochissime differenze e non in peggio, quella stessa lingua un cui rivoleto si credé scoprire con fastidioso spirito accademico nei soli rispetti così detti del popolo toscano.

Quella ricerca della «poesia del vero» evocata da Carducci⁸ era, sia pure in modo non sempre consapevole e coerente, perseguita nei più diversi campi, e non facevano eccezione le indagini etnologiche e stori-

⁷ G. CARDUCCI, *Dieci anni a dietro. Ricordi e note*, in "Fanfulla della Domenica", 22 febbraio 1880; Vittorio Betteloni, ivi, 28 marzo 1880; raccolti in un unico pezzo, con qualche cambiamento, costituiscono la *Prefazione ai Nuovi versi* del Betteloni. Il testo è ora in *EN XXIII*, pp. 235-67 (la citazione è a pp. 263-64). Per i rapporti tra Carducci ed il Betteloni rinvio a G. CARDUCCI - GLI AMICI VERONESI (VITTORIO BETTELONI, GAETANO LIONELLO PATUZZI, GIUSEPPE BIADEGO, GIUSEPPE FRACCAROLI), *Carteggi (ottobre 1875-dicembre 1906)*, a cura di Alberto Brambilla, Modena, Mucchi, 2005.

⁸ Che è in sé definizione vaga e imprecisa, che impone dunque vari distinguo; e tuttavia segnala una serie di fenomeni, di natura diversa, che descrivono, non senza contraddizioni, un clima generale.

che; e sul piano scientifico aveva proprio a Firenze, nell'Istituto Superiore, uno dei suoi baluardi. In un clima di diffuso positivismo, ciascuno cercava a modo suo, e con gli strumenti che gli erano propri, di avvicinarsi alla "verità", e tutto ciò creava continui "corti circuiti", ed una sorta di circolo virtuoso in cui discipline artistiche e scientifiche cercavano punti di contatto, con reciproci vantaggi (e, non lo si può negare, qualche malinteso). Se tutti, o quasi, erano come immersi in quell'atmosfera speciale, molte erano le anime che convivevano a fatica, e ognuna interpretava il diffuso positivismo apportando una coloritura diversa ed originale, come del resto già aveva rumorosamente proclamato, per restare nell'ambito letterario, la truppa disordinata degli Scapigliati.

In questa smania di presenzialismo non era da meno il mondo degli studi, dei professori e degli scienziati, e Firenze non faceva eccezione. Basterà qui un esempio. Grazie all'aiuto di Pasquale Villari, nel 1874 era giunto all'Istituto Adolfo Bartoli per ricoprire la cattedra di Letteratura italiana. Come allora era abitudine, strettamente collegati all'insegnamento, e in qualche modo da esso dipendenti, erano lo studio e la ricerca, attività che il docente affrontava con vigore, anche approfittando degli immensi tesori racchiusi nelle biblioteche fiorentine. I principali risultati di tali esplorazioni saranno riversati in un gigantesco progetto, ossia la costruzione di una nuova *Storia della letteratura italiana*.⁹ Nonostante l'impegno assiduo del Bartoli, nella sua impresa egli non andò oltre la metà del XIV secolo; e tuttavia in poco più di un decennio di lavoro indefesso, tra il 1878 ed il 1889 riuscì a pubblicare ben sette volumi, apparsi a Firenze per i tipi della Sansoni. Il metodo del Bartoli molto era debitore a quella che sarebbe stata definita "Scuola storica", che tentava di rinnovare gli studi;¹⁰ accanto ai puri dati ed alle fonti originarie (spesso di prima mano, ricavate da indagini personali nelle biblioteche fiorentine), nelle pagine del Bartoli non mancavano tuttavia digressioni, parentesi, riflessioni, che ancor oggi attirano l'attenzione dei lettori curiosi. Così ad esempio, nel primo volume della sua storia, quello che prendeva in considerazione lo spinoso problema delle origini, si poteva trovare una

⁹ Una storia certamente assai diversa da quella architettata da Francesco de Sanctis (Napoli, Morano, 1870); il quale tuttavia nelle ultime pagine della sua opera invitava gli intellettuali ad un impegno comune per spazzare via quanto di vecchio e di accademico aveva sin lì prodotto l'Italia, immaginando un paese moderno, in grado di guidare ancora l'Europa come era accaduto nel passato. Le sue indagini successive avrebbero meglio indicato la direzione da perseguire, che per alcuni aspetti poteva sovrapporsi a quella dei positivisti.

¹⁰ Cfr. EUGENIO GARIN, *L'Istituto di Studi Superiori di Firenze*, in ID., *La cultura italiana tra '800 e '900*, Roma - Bari, Laterza, 1976, pp. 29-79; GUIDO LUCCHINI, *Le origini della Scuola storica. Storia letteraria e filologia in Italia (1866-1883)*, Pisa, ETS, 2008.

affermazione inaspettata rispetto al contesto e comunque non lontana da quella, come visto, espressa dal Chiarini:¹¹

Il realismo è la caratteristica dell'arte italiana: fuori dal suo grembo non c'è salute: sette secoli di storia stanno lì a provarlo colla inesorabilità dei fatti, colla eloquenza dei nomi: dal rozzo contrasto delle cognate al canto d'Aspasia, dai sublimi quadri dell'Inferno Dantesco ai capitoli del Berni, dalle pagine del Decamerone a quelle del Manzoni. Questo rivoletto di sensualità che scaturisce alle origini della letteratura, andrà via via alimentandosi di nuove e copiose acque e diventerà un fiume reale e maestoso, quando saranno nati il Boccaccio, Lorenzo il Magnifico ed Angelo Poliziano. Tale è il destino dell'arte, della grande e vera arte, in Italia, piaccia o no agli odierni fraticelli che la pretendono a critici.¹²

In poche righe il Bartoli sintetizzava la linea portante (e a suo avviso vincente) della letteratura italiana, e al tempo stesso oltre che storico si faceva quasi critico militante, attaccando e deridendo gli avversari. Qui naturalmente ci interessa non tanto entrare nel particolare della discussione sulla qualità del "realismo" (un concetto, come si sa, di definizione non meno ardua dell'analogo concetto di verismo), quanto descrivere da vari punti di vista un clima diffuso, che coinvolgeva la cultura italiana nel suo complesso. In questo senso la Firenze dell'Istituto e insieme quella che affollava il caffè Michelangelo, *in primis* la componente "macchiaiola", sembra rappresentare un laboratorio di particolare efficacia, a cui partecipavano – sia pure in modo non sempre concorde – non pochi intellettuali, professori compresi. A riprova di quest'ultimo coinvolgimento tra le due anime della cultura cittadina, rafforzato da legami interpersonali, c'è da ricordare una sorprendente dedica, a cui seguiva un lungo affettuoso testo in forma quasi di lettera, che il Bartoli consacrava con sentito affetto «A / Adriano Cecioni / scultore»; con l'aggiunta che ciò non appariva in un opuscolo occasionale di poco rilievo, ma in apertura del terzo volume della sua già citata *Storia*, quello

¹¹ CHIARINI, *Il Suicida*, p. 23: «Oh lascia, lascia o Cecioni, che i vecchi artisti delle Accademie, ai quali toccò in sorte di sciupare i grandi blocchi di marmo, di impiastriacchiare le grandi tele, gridino con superbo dispregio: Oibò, l'arte nuova! pittura di genere, scultura di genere! Poveri moribondi! questa è l'arte del vero, la grande arte dei Greci, la grande arte dei nostri quattrocentisti, la grande arte di tutti i tempi» (dove è anche importante l'uso del vocativo e dell'imperativo, che sarà ripreso dal Carducci nell'ode consacrata appunto al Cecioni).

¹² ADOLFO BARTOLI, *La poesia italiana nel periodo delle origini*, Firenze, Sansoni, 1879, pp. 96-97. La riflessione del Bartoli (con l'allusione a questo «rivoletto di sensualità che scaturisce alle origini della letteratura»), partiva da un contrasto pubblicato da Carducci in *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Pisa, Nistri, 1871.

per intenderci che insisteva su *La prosa italiana delle origini*, stampato a Firenze nel 1880.¹³

Tale data ci riporta al testo da cui siamo partiti; e dunque al Cecioni che all'altezza del 1880 non era certo uno sconosciuto, dentro e fuori Firenze, visto che l'uscita del Chiarini in suo favore, in apparenza così insolita, non era affatto isolata, come constateremo tra poco. Del resto essa proveniva, per così dire, da lontano ossia da una lunga frequentazione con l'artista fiorentino, perché ben tredici anni prima Chiarini aveva avuto a che fare con il Cecioni e la medesima opera, *Il Suicida*, da cui ha preso avvio la nostra indagine; tale scultura traeva per altro spunto da un passo di Leopardi,¹⁴ delle cui opere (e di quelle del Goethe) il Cecioni era assiduo frequentatore, così come del resto il Chiarini.¹⁵ Qui è perciò necessario un passo all'indietro nel tempo per sintetizzare la non agevole biografia artistica del Cecioni, protagonista, nel bene e nel male, di queste intricate vicende.¹⁶

Dopo essersi iscritto all'Accademia di Belle Arti di Firenze, dove studiò con lo scultore Aristodemo Costoli, nel 1859 il Cecioni aveva interrotto gli studi per partecipare, insieme a molti suoi coetanei, alla seconda Guerra di indipendenza, arruolandosi nel battaglione dei bersaglieri toscani. Ritornato a Firenze l'anno dopo, aveva ripreso il tirocinio d'arte, frequentando nel contempo il gruppo di intellettuali che da alcuni anni si ritrovavano al caffè Michelangelo, luogo di socialità alternativa rispetto all'accademia o all'università; e perciò sede di incontri e confronti (anche con artisti stranieri residenti o di passaggio in Toscana), nonché di accese discussioni politiche, spesso nel segno di Mazzini, dei progetti repubblicani e dei sogni anarchici.¹⁷ Ma, come

¹³ Questo scritto del Bartoli sarà integralmente riprodotto in CECIONI, *Scritti e ricordi*, pp. 7-8; in esso si conferma il rapporto d'amicizia fra i due e anche si ricava la presenza in casa Bartoli di un ritratto della figlia regalatogli dal Cecioni.

¹⁴ In particolare da due versi (43-45) del *Bruto Minore*: «Quando nell'alto lato / l'amaro ferro intride / e maligno alle nere ombre sorride». Anni dopo, nel 1898, commentando questi versi Carducci ricordava *Il Suicida* «dell'infelice uomo e forte scultore Adriano Cecioni [...] raffigurante un suicida plebeo. Né classico né romantico, un giovane rozzo e forte che s'appunta al petto un ferro acuminato e vi si china torvo»: G. CARDUCCI, *Degli spiriti e delle forme di Giacomo Leopardi*, EN XX, p. 10.

¹⁵ Cfr. SEBASTIANO TIMPANARO, *Giordani, Carducci e Chiarini*, in ID., *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri Lischi, 1969², pp. 119-32; ID., *Antileopardiani e neomoderati nella Sinistra italiana*, Pisa, ETS, 1985.

¹⁶ Per la biografia di Cecioni rinvio alla voce redatta da NORMA BROUDE nel *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, XXIII, pp. 303-306; per le sue opere scultoree cfr. il catalogo *Cecioni scultore*, a cura di Bernardina Sani, Firenze, Centro Di, 1970 (pagine senza numerazione).

¹⁷ Di tali riunioni, sia pure riferite agli anni Cinquanta, in piena atmosfera *bobémienne*, il Cecioni fissò in un acquarello una nota versione caricaturale; cfr. ETTORE SPALLETTI, *Gli anni del caffè Michelangelo (1848-1861)*, Firenze, Cassa di Risparmio di

afferma il proverbio, *primum vivere*, e il Cecioni non poteva campare solo di impegno politico.

Vi è da dire, per completare il quadro generale in cui va inserita l'esperienza del Cecioni, che in quell'Italia da poco riunita, la storia dell'arte, così come la critica artistica, erano ancora legate a poche iniziative personali e di solito non superavano i limiti locali; ugualmente l'insegnamento della storia dell'arte era di là da venire e le accademie continuavano a perseguire canoni tradizionali e consolidati, facendo della copia degli antichi modelli l'attività didattica prevalente.¹⁸ Si comprende facilmente a cosa mirasse tale esercizio che, cessata o quasi la committenza degli enti religiosi, trovava ora sbocco nella glorificazione dei valori risorgimentali, incarnati dalla dinastia sabauda. Pur essendo gli intellettuali a lungo impegnati in tale gravoso progetto, comunemente condiviso, in ambito strettamente artistico permanevano diverse scuole "regionali", arroccate nella difesa del loro presunto primato;¹⁹ e poi zone, per così dire intermedie, in cui grazie all'iniziativa di singoli artisti (come sarà il caso del toscano Cecioni emigrato a Napoli) si mescolavano o sovrapponevano le tendenze e le mode. Come dire che in questo campo minato lo studioso si deve muovere con estrema prudenza, analizzando caso per caso ed usando etichette generali (come nel nostro caso quella dei Macchiaioli) solo per meri scopi didattici.

Allo stesso modo va aggiunto che non esisteva ancora un vero e proprio mercato artistico privato, mentre le committenze pubbliche o statali – indispensabili soprattutto per chi praticava la scultura, che comportava ingenti spese di materiale e di fusione – passavano spesso dalle forche caudine del giudizio di commissioni composte da politici e da accademici, nei quali predominava un gusto puristico e retorico; oppure erano avallate da artisti riconosciuti, che però spesso posponevano

Firenze, 1985, in particolare pp. 68-69. Cfr. altresì TELEMACO SIGNORINI, *Caricaturisti caricaturati al caffè Michelangelo*, Firenze, Civelli, 1909, dove più volte è ricordato il Cecioni (ma anche, tra gli altri, un protagonista di quegli anni come Carlo Collodi).

¹⁸ Per un quadro generale rinvio a quanto scriveva ADOLFO VENTURI, *Memorie autobiografiche*, Milano, Hoepli, 1927, poi riproposto, con *Prefazione* di Gianni Carlo Scialla, Torino, Allemandi, 1991.

¹⁹ Cecioni ne individuava sostanzialmente quattro: la napoletana di «un realismo brutale», quella milanese, caratterizzata da una «lavorazione snervata», la fiorentina che si attiene ad un «purismo ideale» e la romana in cui predomina il «barocchismo» (così in *Concetti d'arte. Sull'Esposizione di Napoli del 1877*, opuscolo pubblicato a Firenze, Tipografia della Gazzetta d'Italia, nel 1877; poi in CECIONI, *Scritti e ricordi*, pp. 167-95). Sarebbe davvero interessante cercare di applicare – sulla scia delle indicazioni metodologiche di Carlo Dionisotti – queste distinzioni alla contemporanea produzione in campo letterario, così da cogliere le analogie e le differenze, pur tenendo in considerazione la diffusione nazionale di parte della produzione libraria.

all'obiettività di giudizio le imposizioni delle camarille locali o le basse invidie personali.

Sull'onda dello slancio risorgimentale si era da alcuni decenni affermata in larghe fasce del paese una tendenza romantica e storico-evocativa (e poi celebrativa), che aveva in Francesco Hayez il suo caposcuola, e poi si declinava in modi e toni diversi a seconda della qualità degli interpreti. Ad esso (e non solo) si contrapponeva ora in Toscana il movimento dei Macchiaioli, capeggiati da Giovanni Fattori, che propugnava – sia pure con interpretazioni proprie da artista ad artista – un'arte più vicina alla realtà, alla natura, ed attenta alle vicende quotidiane delle classi meno abbienti.²⁰ Ciò valeva anche e soprattutto nel racconto storico risorgimentale, che veniva spogliato da ogni orpello e da ogni intento celebrativo,²¹ come aveva dimostrato il bozzetto antieroico di Fattori *Campo italiano dopo la battaglia di Magenta*; che attingeva direttamente alla recente cronaca bellica,²² ed era stato presentato al concorso bandito nel 1859 da Bettino Ricasoli, capo del governo provvisorio della Toscana in seguito alla cacciata dei Lorena. Due anni dopo, durante l'Esposizione Nazionale fiorentina del 1861, inaugurata da Vittorio Emanuele II, saranno ribadite queste profonde differenze che esistevano all'interno del nuovo variegato panorama artistico italiano, sia pure impegnato nella costruzione di una narrazione storica condivisa delle vicende risorgimentali.²³

Tornando al Cecioni, ed alla sua biografia artistica, vi è da aggiungere che grazie all'impegno dimostrato, ed alla qualità dei suoi lavori, egli, come anticipato, era riuscito ad ottenere nel 1863 un «posto di studio» (per la sezione di scultura) all'Accademia di Napoli, dove presto sarebbe diventato un elemento di spicco, capace di calamitare non pochi giovani artisti meridionali quali Marco De Gregorio, Giuseppe

²⁰ È questa ovviamente una sintesi assai parziale, tracciata a puro scopo esplicativo, che non tiene conto di altre correnti importanti, come per esempio la Scapigliatura, o diverse posizioni intermedie, che erano assai diffuse, e l'evoluzione stessa della produzione dei singoli artisti.

²¹ Da parte sua anche il Cecioni abbasserà il tono retorico della rappresentazione risorgimentale; per esempio nei due progetti in terracotta dedicati a Mazzini e Garibaldi, in cui lo scultore preferisce insistere sui tratti reali piuttosto che sull'idealizzazione (cfr. il catalogo *Cecioni scultore*, schede 27 e 28).

²² Se tale opera, di grandi dimensioni, segnava una sorta di sfida aperta nei confronti delle narrazioni storiche romantiche, sarà poi nelle dimensioni più piccole che Fattori meglio svolgerà il tema risorgimentale; si veda un'opera fortemente simbolica come *Lo staffato*, del 1880.

²³ Per un quadro complessivo rinvio a ANNA VILLARI, "Poter dire sono italiano". *La pittura di storia dalla rivoluzione del 1848 al primo decennio dell'Italia unita*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il realismo 1849-1870*, a cura di Carlo Sisi, Milano, Electa, 2007, pp. 27-46; 1861. *I pittori del Risorgimento*, a cura di Ferdinando Mazzocca, Carlo Sisi e Anna Villari, Milano, Skira, 2010.

De Nittis e Federigo Rossano. Intorno a lui si formò la cosiddetta «scuola di Resina», che il giovane Cecioni aveva indirizzato in senso antiaccademico, e cioè rivolto allo studio diretto della natura *en plein air*, come del resto propugnava l'avanguardia toscana macchiaiola.

Questo, beninteso, era l'intendimento del Cecioni, che esaurita la sua borsa di studio poco dopo dovette tornare in Toscana, dove l'aspettava un ambiente accademico diverso, freddo nei suoi confronti; e l'impegno concreto di sostenere una famiglia. In effetti, nonostante i programmi teorici, salvo rare eccezioni i dipinti fiorentini di Cecioni non trasmetteranno un analogo senso largo della natura; spesso di piccole dimensioni, per limitare i costi ed aumentare le possibilità d'acquisto, e molto curati nei minimi dettagli (simili in questo ad alcuni lavori di Odoardo Borrani e Silvestro Lega), rappresentano di solito interni e scene domestiche, quasi a riflettere i cambiamenti avvenuti nell'ambito familiare dell'autore a seguito del matrimonio con Luisa Maiorino.²⁴

Oltre che pittore il Cecioni si era però a lungo dedicato al difficile esercizio della scultura. Il modello in gesso de *Il Suicida* – che era tenuto a presentare all'Accademia fiorentina alla fine del tirocinio napoletano –, a dispetto del contenuto quasi provocatorio, era a ben vedere caratterizzato da un'impostazione formale piuttosto classica;²⁵ Cecioni aveva modellato un giovane scalzo vestito da una sorta di tunica (simile in ciò ad un antico romano), con in mano un pugnale (non una borghese pistola); una rappresentazione tutto sommato quasi di genere, solo scalfita da un'indubbia teatralità drammatica, a cui peraltro riconduceva inequivocabilmente il titolo.²⁶ Quanto ci fosse di nuovo e di rivolu-

²⁴ Tale aspetto "domestico" coinvolge anche la produzione scultorea, in particolare nelle piccole terrecotte di studio come *La moglie incinta*. Il catalogo della produzione pittorica del Cecioni è stato numericamente ridimensionato grazie alle preziose indagini di Luciano Bernardini, che ha attribuito alcune opere alla mano della sorella: *Giovanna Cecioni pittrice. Contributo alla risoluzione di un problema attributivo*, Livorno, Book & Company, 2013 (con ampia ed aggiornata bibliografia); ciò come è ovvio costringe a riaprire il dossier Cecioni, con tutto quello che ne consegue.

²⁵ Quanto questa caratteristica – che rimarrà costante nell'opera del Cecioni – possa essere accostata ai gusti culturali del giovane Carducci e degli Amici pedanti è argomento intrigante e ancora da esplorare.

²⁶ Per cui il Chiarini esagerava tentando in ogni modo di dare un'interpretazione moderna, quasi borghese alla statua: «Uno dei fatti più comuni della vita moderna, e più degni dell'attenzione del pensatore, è il suicidio, il suicidio per una causa qualunque, la più volgare. Non Aiace che si uccide perché l'astuzia di Ulisse lo ha frodato delle armi di Achille; non Saul che si getta sulla spada; [...] ma un borghese, un plebeo qualunque che si ammazza perché gli è conteso il possesso di una donna, perché si è rovinato alla borsa, perché non può pagare una cambiale, perché non ha da mangiare. Questo fatto della vita moderna [...] è forse meno privo di interesse? E perché non dovrà la scrittura rappresentarlo? Il Cecioni fece dunque *Il Suicida*, un uomo d'aspetto e di forme piuttosto volgari, ravvolto in una specie di lenzuolo che gli lascia nude le gambe, appoggiato a un tronco d'albero, con in mano un pugnale la cui punta è rivolta verso il

zionario in tale opera, titolo a parte, è oggi, a distanza, difficile da stabilire. Come dire che ci muoviamo in un ambito davvero particolare, in cui non è facile esprimere giudizi certi, ma è consigliabile navigare a vista, senza cadere nella tentazione di appianare contrasti o contraddizioni, che invece esistono, non di rado determinati più che dalla volontà dei singoli dalle ristrettezze dei tempi.

Secondo la prassi in uso, una commissione dell'Accademia avrebbe dovuto dare il consenso perché il gesso de *Il Suicida* – esposto a Firenze il 24 maggio 1867 – fosse tradotto in marmo grazie ad un contributo governativo. Purtroppo tale autorizzazione, sebbene richiesta a gran voce da alcuni intellettuali che riconoscevano la qualità dell'opera, fu sorprendentemente negata, con diverse motivazioni,²⁷ suscitando l'ira e lo sconforto dell'autore, e non poche polemiche nell'ambiente fiorentino. È a questo punto che subentra fra gli altri il Chiarini, il quale fu l'estensore ed il primo firmatario di una sottoscrizione (datata Firenze, 30 settembre 1867)²⁸ per l'esecuzione finale in marmo de *Il Suicida*. Tra i promotori della raccolta (in gran parte artisti come il De Nittis, Cristiano Banti, Stefano Ussi), stupisce la presenza di uno studioso quale Isidoro Del Lungo, e soprattutto del Carducci, da qualche anno chiamato a Bologna, ma ancora ben radicato nell'ambiente toscano: questa sarà appunto l'occasione per avviare, grazie alla mediazione di Chiarini, la corrispondenza col Cecioni.

Nella Firenze divenuta da poco capitale d'Italia, una città in rapida mutazione anche sul piano urbanistico, avveniva dunque in quel frangente una sorta di spaccatura tra il purismo accademico, che ancora deteneva il potere culturale, e un manipolo di intellettuali, di provenienza diversa, che concordemente difendeva a spada tratta il Cecioni e la sua opera, strettamente collegata sul piano ideologico a Leopardi.²⁹ Si

petto, con la testa inclinata, e gli occhi fissi su quella punta. L'impressione che fa la statua è questa, che tutta di quell'uomo è concentrata in un pensiero, il pensiero che luccica da quella lama di pugnale» (CHIARINI, *Il Suicida*, p. 17).

²⁷ Nel già menzionato catalogo *Cecioni scultore*, scheda 3, sono riportati stralci delle relazioni dei commissari, tra cui spicca il giudizio negativo di Ulisse Cambi che critica *Il Suicida* come «soggetto immorale» e quindi non degno d'essere rappresentato; anche in questo caso sarebbe utile misurare la circolazione di tale tema all'interno della cerchia carducciana, che come Cecioni faceva di Leopardi una stella polare.

²⁸ Il testo della sottoscrizione, con l'elenco dei promotori, è in GUSTAVO UZIELLI, *L'artista e l'uomo*, in CECIONI, *Scritti e ricordi*, pp. 89-90.

²⁹ Nell'attenzione di Giosuè nei riguardi de *Il Suicida* è fuori dubbio che molto contava l'invito del Chiarini. Ma forse sarebbe da percorrere anche una pista strettamente personale ed anzi psicologica, che chiama direttamente in causa la famiglia Carducci; alludo alla morte per suicidio, il 4 novembre 1857, del fratello Dante che rivolse contro se stesso un bisturi tagliente sottratto al padre medico. Resta il fatto che il rapporto tra il suicidio e il pensiero di Leopardi fu subito ben presente tra gli

trattava certo di un episodio isolato, eppure a suo modo significativo, segnale di un clima che lentamente stava mutando ma che ancora non aveva la forza per ottenere udienza; e che sul versante propriamente letterario aveva già visto Carducci tra i protagonisti di tale rivolta, che come sappiamo era anche d'ordine morale e politico.

Tramite il Chiarini, da tempo fraterno amico del Carducci,³⁰ quest'ultimo era stato dunque coinvolto nella sottoscrizione *pro* Cecioni,³¹ nella speranza che egli riuscisse a coinvolgere altre persone nell'ambiente bolognese. A tale scopo il professore era stato sollecitato dal Cecioni stesso con una missiva datata Firenze 14 febbraio 1868; che è interessante per la parte finale, in cui l'artista parla direttamente all'autore dell'epodo *Per Eduardo Corazzini*:

Il Chiarini, che ebbi il bene di vedere ultimamente a Firenze, mi fece leggere una sua nuova e bellissima poesia per un morto delle ferite ricevute nella campagna romana; questa poesia ora è conosciutissima e ne sento parlare da tutti con entusiasmo. Io ammiro soprattutto la sua forza e coraggio, non facendomi lecito di giudicare dell'intrinseco merito che esiste in quei versi,³² pieni di sentimento e di mestizia che mi ha fatto entrare il desiderio di conoscere quella fatta a Satana, ma un desiderio tale ch'io mi faccia ardito domandargliela unitamente a quest'ultima, poichè ora desidero rileggerla.

Il 25 febbraio Carducci, di solito restio alle risposte, inviò cortesemente allo scultore (definito in apertura «Mio caro sig. Cecioni»), «copia del Satana e dell'Epodo» (ed un esemplare di entrambe anche per il comune amico Telemaco Signorini, come a ribadire la sua non estraneità al movimento dei Macchiaioli), non nascondendo il suo rincrescimento per non aver potuto ottenere alcuna adesione alla sottoscrizione. Approfittava poi dell'occasione per manifestare le difficoltà che stava incontrando nell'ambiente bolognese,³³ ed anche descrivendo all'inter-

amici di Giosuè, come ricorda PIERO TREVES, *Carducci "pedante" e Carducci maestro*, in ID., *Ottocento italiano fra il nuovo e l'antico*, Modena, Mucchi, 1992, III, pp. 73-74.

³⁰ G. CHIARINI, *Memorie della vita di Giosue Carducci raccolte da un amico*, Firenze, Barbèra, 1903.

³¹ Lo si deduce da una lettera al Chiarini (Bologna, 28 novembre 1867), in cui il Carducci scriveva: «Farò il possibile per il Cecioni, ma spero poco» (*L V*, p. 162).

³² Da non trascurare è questa affermazione del Cecioni, che nel suo giudizio rifiuta di entrare nell'ordine, per così dire tecnico, dell'opera carducciana, in linea con le sue convinzioni critiche su cui si tornerà più avanti.

³³ Come è noto, Carducci fu sospeso, insieme ad altri colleghi, per due mesi e mezzo dall'insegnamento (e dallo stipendio) per aver firmato un indirizzo in favore di Mazzini e della Repubblica romana; cfr. MARIO BIAGINI, *Giosue Carducci. Biografia critica*, Milano, Mursia, 1976, pp. 182-83.

locutore – il fatto che Cecioni non appartenesse alla sua cerchia letteraria o accademica doveva disporlo alla libera confessione – alcuni tratti del suo carattere:

La società *comm'il faut* io la conosco poco; e poi tutti i *ben pensanti*, per quel che ho detto e scritto, mi tollerano, e credono di farmi una solenne grazia tollerandomi: si figuri che nel novembre furono mandati da Bologna rapporti fierissimi contro di me; e si pregò il ministro perché mi rimovesse. Ecco tutte insieme le cagioni per le quali la mia buona volontà è riuscita in vano. Si aggiunga anche la mia superbia: che, dove vedo freddezza o dubitanza, non mi permette d'insistere [...]. Mi spiace di cuore di venirle avanti con questi infelici risultati, anzi non risultati. È anche una mia fortuna che, quando a far qualcosa per un fine buono e bello, non ci riesco. Mi manca forse quella duttilità, quella persuasività, quella insinuità che ci vuole.

Per la cronaca va detto che alla fine non si riuscì a racimolare una somma adeguata allo scopo prefissato dal Chiarini,³⁴ e tuttavia lo scambio di lettere tra i due servì a conoscersi meglio; in particolare il Carducci dovette rimanere molto colpito dal Cecioni, il quale era determinato a perseguire un proprio progetto estetico, che comportava lo studio assiduo dei modelli classici, ma nel contempo l'abbandono dei temi sublimi per tornare alla semplicità e sincerità della natura e alla esperienza quotidiana,³⁵ senza piegarsi a mode o ricatti. Cecioni incarnava dunque l'ideale di un artista "puro", e nello stesso tempo ribelle, politicamente impegnato (secondo l'esempio di Gustave Courbet); in quanto tale non poteva non riscuotere la simpatia del petroliere (e scudiero dei classici) Carducci. Di solito brusco se non sgarbato con gli intrusi ed i curiosi che lo assediavano, in una successiva lettera scritta a Bologna il 5 luglio 1869 il poeta eccezionalmente usava verso Cecioni termini affettuosi, condividendone le aspirazioni, ma insieme prospettandogli l'immagine – forse non del tutto rispondente alla realtà dei fatti – di un intellettuale più impegnato sul versante dell'insegnamento e degli studi, piuttosto che su quello prettamente poetico:

Purtroppo ha ragione: il proporsi un fine proprio e veramente artistico non è il modo per accattarsi il favore di questa generazione, che, con tutto il suo aborrimento del materialismo, è la più grossamente mate-

³⁴ Il ricavato fu comunque utilizzato dal Cecioni per modellare un gruppo in gesso, *Il bambino col gallo*.

³⁵ Da qui i soggetti delle sue opere, che sin dal titolo rinviano a situazioni o a personaggi certamente non aulici (bambini piangenti o spaventati, la serie delle *cocottes*, il cane che defeca).

riale che possa esistere. Io le auguro di tutto cuore che le cose le vadan meglio: ma non posso non lodare in Lei l'impossibilità del piegarsi alle esigenze del gusto odierno. Io? e che vuol che faccia io? posso ringraziare Dio con le ginocchia della mente che fui fatto per grandissimo sbaglio professore nel 1860. Del resto fo dei commenti ai classici; ma a scrivere da artista penso il meno possibile, e prego tutte le mattine Gesù benedetto *ne nos inducat in tentationem* di scrivere delle cose originali. Se Ella vide nella *Riforma* l'epodo per Monti e Tognetti nel novembre scorso,³⁶ quello è l'ultimo lavoro mio: e val poco.

Come e più del Carducci il Cecioni era presto entrato in collisione con l'ambiente artistico. Deluso dalla situazione italiana, e in ispecie fiorentina (che non esiterà a criticare nelle pagine de "Il giornale artistico"), e nel contempo stimolato dalla scelta attuata da De Nittis, residente da alcuni mesi a Parigi, anche il Cecioni cercò fortuna oltralpe, raggiungendo con la famiglia l'amico nella capitale francese. Dopo alcune iniziali esperienze positive e manifestazioni di interesse per le sue opere (in particolare il *Bambino col gallo* aveva riscosso un buon successo al Salon del 1870), Cecioni fu presto disgustato dal mondo parigino, considerato superficiale e materialista; entrò anche in contrasto col De Nittis, accusato di tradire i propri ideali per corrispondere alle lusinghe della moda e del mercato. Come spesso accade, si intrecciavano qui ragioni oggettive e personali, a cui si aggiungeva il carattere piuttosto indocile ed intollerante del Cecioni.

Tornato a Firenze a causa della guerra franco-prussiana, egli ritentò nel settembre 1871 l'avventura francese, senza tuttavia riuscire ad inserirsi in un mondo complesso come quello parigino, di cui non era in grado neppure di apprezzare e condividere la rivoluzione impressionista in atto, restando piuttosto legato a Courbet, dai cui scritti avrebbe ricavato non pochi principi della sua poetica. L'anno seguente, l'irrequieto Cecioni si trasferì dunque a Londra, trovando un impiego come caricaturista per il periodico "Vanity Fair", ed ebbe occasione di conoscere il critico John Ruskin, ritraendolo in due disegni. Tutti episodi di rilievo, dove sono da considerare le frequentazioni europee del Cecioni, strettamente legato alle radici toscane, eppure capace di dialogare, sia pure con molte preclusioni, con le menti più lucide del vecchio continente, magari recuperando l'antica tecnica della caricatura.

Dopo un periodo relativamente tranquillo e sereno, assalito dalla nostalgia per la patria e la famiglia, Cecioni ritornò a Firenze. Qui con

³⁶ Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti martiri del diritto italiano, dapprima pubblicato nel foglio fiorentino "La Riforma", 5 dicembre 1868 (poi in *EN* III, pp. 26-33).

Diego Martelli e il Signorini collaborò nel 1873 alla nascita del “Giornale artistico”, che diede voce alle posizioni più avanzate della cultura fiorentina. Su questa rivista, che ebbe breve vita, il Cecioni scrisse diversi articoli, spesso polemici contro la cultura accademica imperante.³⁷ Con tale atteggiamento critico, e non di rado provocatorio, Cecioni si inimicò non pochi intellettuali soprattutto dell’ambiente toscano, e in pratica si autoescluse dalle importanti committenze statali.³⁸ Ciò precipitò Cecioni, costretto a mantenere la famiglia solo con il proprio lavoro d’artista, in una profonda crisi morale e psicologica, tanto da spingerlo a pensare al suicidio.³⁹

È in questo frangente che, tramite ancora il Chiarini, riprendono i contatti – forse mai del tutto interrotti – con il Carducci, a cui non dovevano dispiacere il coraggio e in un certo senso l’ingenuità e la goffaggine del Cecioni, del tutto concentrato nel proprio lavoro e incapace di calarsi nel mondo complesso del mercato e delle committenze statali. Per altro il carteggio riprende ancora nel segno di Leopardi, a confermare la costante connessione in Cecioni tra arte, filosofia e letteratura. Egli aveva infatti manifestato l’intenzione di scolpire in marmo un busto del poeta di Recanati; il progetto rispondeva ad una convinzione e ad un riconoscimento in primo luogo personale, certo, ma voleva anche onorare pubblicamente quello che stava per diventare un simbolo di libertà di pensiero; tant’è vero che il Cecioni, fine lettore del recanatese, insisteva appunto sulla specificità del pensiero filosofico di Leopardi.⁴⁰ Era però prevedibile che tale insistenza non avrebbe incontrato il plauso di molti studiosi, in particolare di parte cattolica, poco propensi alla glorificazione di un poeta e di un pensatore scomodo.

³⁷ Cfr. CECIONI, *Scritti e ricordi*, in particolare la parte II, *Scritti e opere d’arte di Adriano Cecioni e polemiche varie*, dove tra i molti spicca lo scritto intitolato *Esser celebri vuol dire essere mediocri*, pp. 119-23.

³⁸ Si veda, per esempio, una lettera di Ferdinando Martini al Carducci (24 agosto 1881) in cui si legge, a proposito del Cecioni: «Ma, Dio buono! bisognerebbe che quel benedetto figliuolo si affaccendasse un po’ meno a mettere sempre dei bastoni fra le gambe a chi vuol fargli del bene» (*Lettere 1860-1928*, Milano, Mondadori, 1934, pp. 121-22). A lui il Carducci aveva scritto il 15 agosto 1881: «Il Cecioni avrà de’ torti, anzi, sarà un po’ matto e molto furiosamente ostinato. Ma è tanto sciagurato, egli paga così cari i suoi difetti! Ed ha anche tanto ingegno e tanta bravura d’artista!» (L XIII, pp. 161-62).

³⁹ L’intenzione è chiaramente espressa in una lettera a Cristiano Banti sul finire del 1879 (pubblicata in *Lettere dei Macchiaioli*, pp. 160-63), e si trova in altre lettere anche indirizzate a Carducci.

⁴⁰ Vi è da precisare che già in precedenza Enrico Pazzi aveva scolpito un busto del Leopardi: FELICE TRIBOLATI, *Il primo busto del Leopardi in Italia*, in “Appendice alle letture di famiglia”, 2.11 (1856), pp. 692-96. Lo stesso Pazzi sarà l’autore del monumento a Dante in piazza Santa Croce a Firenze.

Per aiutare il Cecioni, in perenni difficoltà economiche, a portare a termine il suo lavoro, sul finire del 1878 si era aperta un'altra sottoscrizione ed era stato di nuovo coinvolto Carducci, che nel frattempo molto era cresciuto sul piano dell'influenza culturale nel Paese. Proprio per conoscere gli esiti dell'impegno del poeta in suo favore, il Cecioni aveva preso l'iniziativa di riprendere il dialogo, tornando (con una lettera da Firenze, 20 luglio 1879) appunto a discutere dell'amatissimo Leopardi:

Il busto sarebbe a quest'ora completamente finito se non avessi dovuto sospendere la lavorazione in marmo, già cominciata, per mancanza di mezzi. Pensare che se muore un b... d'un... (scusi l'espressione) si riuniscono, in quanto si dice, delle somme enormi per erigere statue e monumenti; alla memoria di un uomo, che si può considerare come la più grande figura che il mondo abbia avuto, non si trova chi voglia metter fuori un centesimo per fargli un busto a metà di prezzo!... Povero Leopardi! Reietto ancora, per quanto paia venuto il suo tempo; e la stima che oggi si vuol dimostrare di lui, è più finta che vera, inquantoché l'ammirazione che dai più si ostenta per lo scrittore, viene sbugiardata dall'odio feroce contro il filosofo: odio che durerà finché si leggeranno i suoi scritti.⁴¹

Il Cecioni concludeva invitando Carducci nel suo studio fiorentino (oltre che dal Chiarini era frequentato da diversi personaggi vicini a Carducci come Severino Ferrari, ed Enrico Nencioni)⁴² per ammirare da vicino i suoi lavori. Anche se si può ipotizzare un incontro personale a fine luglio 1879,⁴³ era comunque il Chiarini a fare normalmente da tramite fra i due, come si deduce da una lettera successiva del Cecioni (27 agosto 1879), il quale grazie appunto al Chiarini aveva letto, e meditato, un intervento di Carducci, *Novissima polemica*, pubblicato sul finire del 1878.⁴⁴ Tale scritto infatti entrava direttamente al cuore di una questione che toccava da vicino il Cecioni, quella del "vero", dell'onestà dell'arte, della libertà del pensiero.⁴⁵ Erano questi in effetti i tasti su cui insisteva il Cecioni nella lettera al Carducci:

⁴¹ Queste lamentele saranno riprese da CHIARINI, *Il Suicida*, p. 20.

⁴² Nella lettera del 20 luglio 1879 Cecioni scrive anche di una visita del «prof. Tocco», vale a dire, suppongo, del filosofo Felice Tocco (1845-1911), che insegnava all'Istituto fiorentino.

⁴³ L'ipotesi nasce dal passaggio al "tu" nella corrispondenza, che appunto fa supporre una confidenza nel frattempo raggiunta fra i due.

⁴⁴ G. CARDUCCI, *Novissima polemica*, "Il Preludio", 17 novembre 1878, poi ripubblicato in *Confessioni e battaglie*, Roma, Sommaruga, 1882, pp. 265-95.

⁴⁵ Per il contesto generale da cui scaturiva il saggio carducciano rinvio a BIAGINI, *Giosue Carducci*, pp. 387-90.

È indubitabile che così continuando si potrebbe fare un gran bene all'arte e tu sei il solo eletto dalla natura a produrre questo bene in Italia. Il ciarlatanismo, l'impostura e l'intrusione sono oggi a sbarrare il buono sviluppo della letteratura e dell'arte e bisogna liberargli la strada a suon di calci e frustate. Non c'è che questo mezzo e tu hai la forza, la sapienza, la freschezza delle idee e soprattutto il coraggio per potere ottenere una splendida vittoria. Quell'ardire, quella candidezza e quella individuale franchezza mi hanno sedotto, e specialmente quando tocchi quel dietro le quinte degli *idealisti* [...]. Questo modo franco, ardito e spietato di toccare una piaga, di dire una tristissima verità mi è tanto piaciuto che non finirei mai di congratularmene teco, e non puoi credere come io sia contento dell'impressione che ha in me prodotto la lettura di questo insieme di belle e serie ragioni lanciate fra la calca degli asini presuntuosi e gli eunuchi sul pulpito.

Pur con tutte le differenze del caso, esisteva dunque una sorta di consonanza tra le posizioni del poeta-professore e quelle del Cecioni, artista colto ed in grado di riflettere sul proprio lavoro e su quello altrui; era tuttavia differente l'autorevolezza determinata dalla posizione sociale (ed economica) dei due, come precisava l'artista, sempre insicuro sul piano psicologico:

Anch'io caro Carducci, mi sentirei capace di far qualcosa per l'arte mia, oggi prostituita dal mezzo ceto, ma la forza delle circostanze mi tiene le mani legate, e mi tocca vedere intisichire la parte migliore della mia natura, e ciò che è ancor peggio, non so se mi sarà più dato di sfogare i sentimenti che ora sono soffocati dalle più odiose e abiette preoccupazioni.

Contrariamente a quanto sosteneva qui il Cecioni, non era lontano il tempo di scendere anch'egli nell'arena con le sue opere e ancor di più con i suoi scritti. Era infatti imminente l'apertura a Torino della IV Esposizione Nazionale di Belle Arti, fissata per il 25 aprile 1880; per il Cecioni (che avrebbe presentato i gessi del gruppo *La Madre, Incontro per le scale* e la terracotta *Uscita del padrone*) essa costituiva un'importante opportunità, non solo per essere pubblicamente confermato come artista di livello nazionale, ma soprattutto per strappare qualche aiuto statale, in forma di acquisto diretto di un'opera o di contributo per la sua trasposizione in marmo. Da qui anche una specie di dramma psicologico dello scultore e dell'uomo Cecioni, sofferenza che lo perseguiterà lungo l'intera sua carriera: infatti per un verso la sua filosofia estetica e la sua sensibilità lo portavano a scegliere temi umili, cercando di arrivare ad una scultura derivata dalla natura, semplice e schietta, e tutta-

via formalmente costruita in maniera ineccepibile; per l'altro egli era pienamente consapevole che le commissioni governative (cui toccava la decisione sull'acquisto o i contributi) sarebbero state, per ovvie ragioni, più attratte da opere tradizionali, di accesa retorica, o da quelle in cui fosse evidente il desiderio di celebrare gli eroi del nuovo Regno. In mezzo a questi due fuochi stavano l'impegno improrogabile del mantenimento della famiglia, gli affitti della casa e dello studio da pagare, i materiali costosi con cui lavorare, la difficoltà a proporre le sue impegnative creazioni ad un ceto borghese di cui non aveva nessuna stima.⁴⁶

Si comprende dunque con quanta pena Cecioni – spirito libero, orgoglioso e dal carattere difficile – cercasse in ogni modo l'aiuto degli amici, magari (come si è visto) attraverso la forma della sottoscrizione (quasi un prestito che sarebbe stato saldato al momento della vendita dell'opera) per esprimere pienamente il suo ideale d'arte; e, nel contempo si piegasse, sia pure *obtorto collo*, ad una onorevole mediazione sul piano strettamente formale tra ispirazione personale ed esigenze di mercato. Ciò spiega, nel caso in questione, l'impegno per la creazione del busto di Leopardi, dove un invaghimento filosofico si sposava ad una forma classica (e perciò facilmente condivisibile) come quella del busto.⁴⁷ E altrettanto chiarisce, credo, l'impressione generale che oggi pervade chi si pone di fronte alla sua opera, che appare spesso come frenata, quasi l'autore avesse paura di spiccare un salto nel vuoto (alludo qui, per esempio a quella che sarà l'esperienza ben più radicale di Medardo Rosso).

Nell'attesa dell'apertura dell'Esposizione, si erano fatti più stretti i rapporti dell'artista con il Carducci, il quale si era recato a Firenze nei primi giorni del 1880 e qui aveva certamente visitato lo studio del Cecioni, prendendo visione delle ultime sue sculture, in particolare del gruppo della *Madre*, allora ancora in fase di compimento. Di esso par-

⁴⁶ Ciò spiega, suppongo, i molti lavori in materiali poveri come la terracotta, e le loro limitate dimensioni. E ancora di più giustifica la creazione di piccoli oggetti d'uso quotidiano, come per esempio delle sculturine portafiammiferi (traggo le notizie dalle lettere del Cecioni a Ferdinando Martini, ora conservate alla Biblioteca Nazionale di Firenze, Carteggi Martini, 8,1).

⁴⁷ Anche se va detto, ad onor del Cecioni, che oltre ad una certa austerità di fondo, che evita ogni idealizzazione, la scultura, grazie ad una sorta di asimmetria frontale, denota un accenno di movimento rotatorio che la distacca dal busto perfettamente equilibrato. Notevole è al riguardo anche quanto scrive CHIARINI, *Il Suicida*, p. 21: «La faccia del Leopardi non era bella; ma è forse possibile che non interessi molto più di molte bellissime e stupide facce? La testa del Leopardi, modellata dal Cecioni, è vera ed umana senza esser deforme; è la testa di un uomo che pensa e soffre, non è un pezzo di sasso con forme di testa umana. Basta guardar quel busto e bisogna dire: oh! chi l'ha fatto dovea conoscere molto bene la poesia del Leopardi!» (dove è molto esplicita, per cogliere la concezione del Chiarini, l'avversione, quasi la paura per il «deforme»).

rà infatti il Carducci in una lettera al Chiarini, costantemente attivo in favore del Cecioni, anticipandogli l'intenzione di scriverne un pezzo, o in prosa o in versi («l'ode al buon Cecioni ho anch'io voglia di farla: ma il tempo! Eppure la farò di certo, e possibilmente presto»).⁴⁸ Se Carducci non era il tipo da scrivere “su ordinazione”, il regista dell'operazione, ossia il Chiarini, aveva già rivelato al Cecioni l'intenzione del poeta,⁴⁹ ovviamente con viva soddisfazione dell'interessato.

Il quale in effetti questa volta non poteva certo lamentarsi, perché da parte sua, come anticipato, Chiarini stava preparando lo scritto *Il Suicida* per il “Fanfulla della Domenica”, di cui abbiamo già discusso; tanto più che esso nell'ultima parte, non a caso, ritornava con forza sul gruppo scultoreo de *La Madre*.⁵⁰ E, fatto più rilevante, subito dopo, nel giro di poche settimane Carducci avrebbe effettivamente composto l'ode promessa, che sarebbe apparsa ancora nel “Fanfulla della Domenica” alla data 25 aprile, giorno di apertura dell'Esposizione di Torino.⁵¹

Si trattava, come è evidente, di un vero e proprio disegno messo in campo dagli amici di Cecioni: una straordinaria sinergia che utilizzava varie forme di comunicazione e che si avvaleva de *La Madre* per proporre una specie di manifesto del realismo. Tant'è vero che contemporaneamente anche il Bartoli, concludendo il suo testo consacrato al Cecioni (che, lo ricordo, apriva il terzo tomo della *Storia della letteratura italiana*), ritornava ad elogiare il gruppo in gesso de *La Madre*, auspicando il finanziamento per la versione marmorea:

Quando si è fatto ciò, quando si è amata l'arte con questo entusiasmo e con questo spirito di sacrificio si arriva a grandi cose. E tu sei arrivato, Tu hai visto coloro stessi che si credevano offesi da te, e che pure, da-

⁴⁸ Lettera di Carducci al Chiarini, 28 marzo 1880, in *L XII*, p. 220. Il 15 aprile inviò l'ode (ancora senza titolo) al Chiarini con queste parole: «Leggi l'ode qui accanto: dimmi se va, o dimmene male. Se va, trovale un titolo. Come si può intitolare la statua del Cecioni? E non mi imitare, rispondimi *sùbito sùbito*, perché se credi passabile l'ode, io la mando subito al Martini. Addio. Intanto la correggerò ancora» (ivi, pp. 225-26).

⁴⁹ Lo si apprende da una lettera del Chiarini a Carducci (Livorno, 27 marzo 1880, pubblicata in *Lettere dei Macchiaioli*, pp. 168-69), dove il primo si lamentava per la fastidiosa insistenza del Cecioni.

⁵⁰ «Se io fossi un signore me lo vorrei comprare codesto gruppo, me lo vorrei mettere in una sala dove non ci fosse niente altro, niente che mi rammentasse la nostra malsana vita della città; e vorrei stare delle lunghe ore a guardarlo: sento che mi farebbe bene; sento che, quand'io fossi adirato con gli altri e con me, calmerebbe la mia ira, e mi riconcilerebbe con la vita e col mondo. Perché, vedete o idealisti de' miei stivali, che belate contro quello che non capite o non volete capire, l'idealismo, il buono e sano idealismo, è quello che rampolla dal reale, dal vero, ch'è anzi una cosa stessa col vero e col reale» (CHIARINI, *Il Suicida*, p. 22).

⁵¹ Per le fasi di composizione dell'ode cfr. G. CARDUCCI, *Odi barbare*, edizione critica a cura di Gianni A. Papini, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1988, pp. 619-27.

vanti al tuo *gruppo della Madre*, essi artisti di grande merito e di grande reputazione, hanno applaudito alla tua potenza, e ti han detto: sarebbe una sventura per l'arte moderna se quest'opera andasse distrutta. Memorabili parole che onorano del pari te e loro! Ed oggi il tuo gesso è nelle sale dell'Esposizione di Torino; oggi a noi tutti è dato sperare che esso sarà tradotto in marmo, perché è impossibile che qualche cuore di madre non si commuova al cospetto di quella soave figura, nella quale tu hai saputo elevarti all'idealità del realismo.

È difficile pensare che Bartoli, Carducci e Chiarini si muovessero all'unisono per semplici ragioni di amicizia, o per un generico senso di solidarietà e benevolenza nei riguardi del povero Cecioni. Certamente doveva contare la comune fede politica, l'anticlericalismo condiviso e forse altro. Più probabile è che davvero apprezzassero il lavoro del Cecioni e condividessero, sia pure con qualche distinguo, le sue idee "estetiche", da tempo nell'aria. Idee che, tuttavia, non lo si può negare, non erano sempre espresse con chiarezza logica dagli stessi protagonisti, essendo spesso frutto dell'intuizione piuttosto che di effettive riflessioni d'ordine filosofico-estetico. Da qui una certa difficoltà a fissare i tratti distintivi di un pensiero estremamente fluido, facilmente influenzabile da fattori esterni, e specialmente dai rapporti personali.

Di sicuro – come appare evidente a proposito del gruppo de *La Madre* – la scultura, tecnica artistica in cui aveva scelto di provarsi il macchiaiolo Cecioni, doveva risultare ai non addetti ai lavori di più facile lettura e comprensione (almeno ad un primo livello visivo) rispetto alla pittura; e forse ciò spiega la sostanziale indifferenza di Carducci nei riguardi di artisti come il Signorini e il Fattori, con cui tuttavia aveva instaurato solidi legami personali;⁵² mentre invece egli apprezzava scultori come Enrico Pazzi,⁵³ e appunto il Cecioni.⁵⁴ Insomma, nell'Italia postunitaria

⁵² Per i rapporti con il Fattori è ora fondamentale il lavoro di LUCIANO BERNARDINI, *La Cugina Argia. Pistoia, Giovanni Fattori e i Carducci*, Livorno, Books & Company, 2007 (con la trascrizione di molti documenti carducciani); in particolare Bernardini dimostra che uno dei quadri più importanti di Fattori, *La cugina Argia*, sarebbe il ritratto di Argia Bongiovanni, prima moglie di Valfredo Carducci. Si apre dunque una nuova prospettiva di indagine riguardante i legami anche familiari tra Gioiùè e il caposcuola macchiaiolo.

⁵³ Ma è ovvio che per il Pazzi entravano in gioco ragioni non solo artistiche: G. CARDUCCI, *A. E. P. quando scolpiva il busto di Vittorio Alfieri e altri d'altri illustri uomini*, in *Juvenilia*, Bologna, Zanichelli 1880, pp. 155-60; TRIBOLATI, *Il primo busto del Leopardi in Italia*, pp. 692-96; *Monumenti tricolori. Sculture celebrative e lapidi commemorative del Risorgimento in Emilia e Romagna*, a cura di Orlando Piraccini, Bologna, Editrice Compositori, 2012, pp. 53-56.

⁵⁴ Ma non si possono ignorare anche i versi scritti negli anni Novanta *Per il monumento di Dante a Trento*, di Cesare Zocchi; oppure il componimento *La moglie del Gigante*,

il dialogo tra arte, letteratura, erudizione e critica, appena agli inizi, non aveva di fronte un agevole cammino. La stessa definizione di Bartoli «idealità del realismo» – che sembra rispecchiare la posizione del Chiarini – potrebbe prestare il fianco a non poche critiche sul piano strettamente filosofico. E tuttavia non è del tutto lontana da quanto pensava lo stesso Cecioni, come risulta da una lettera all'amico Signorini, in cui ipotizzava alcune possibili critiche rivolte al gruppo, anche in relazione alla sua non idonea collocazione spaziale nell'ambito dell'Esposizione. In particolare Cecioni temeva che gli strali dei critici si rivolgessero soprattutto sul viso della madre; era quello infatti il punto focale dove lo scultore aveva concentrato la sua idea di bellezza, che poteva confliggere con i tradizionali canoni estetici:⁵⁵

Mi ha sconfortato oltremodo l'apprendere che il punto più scadente del mio gruppo è quello che hanno messo in prima evidenza. Figurati! vedendo il gruppo da quel punto come attaccheranno la testa della *Madre*! Mi par di sentire tutto ciò che si dice dalla massa che non tollera che si tratti un soggetto di donna senza un bel visino; e unitamente a questo, l'attacco violento di quelli che cercano il lato scadente per progetto. Ma io son pronto a rispondere agli idioti borghesi, artisti e non artisti, ch'io ho voluto fare la *madre* e non la *bella madre*; che nel sentimento materno, nel carattere di questo sentimento, nel modo come io l'ho inteso e l'ho voluto esprimere, la bellezza, quella bellezza tradizionale estetica non c'entra per nulla, e quella che invita gli uomini a far la corte meno che mai; perché la bella donna non poteva essere il giusto modello della vera madre inquantoché la natura ha destinato la bella donna a far mercato della propria bellezza e non al concentramento della vita intima della famiglia, all'affetto dei figli, del marito e alle cure domestiche. Io anzi l'ho fatta più bella di quella che l'avevo pensata e sentita e questa transazione mi è stata imposta dai nostri tempi per cagione dei quali noi non siamo realisti perché non possiamo esserlo.⁵⁶

Concezione della donna a parte (su cui non poco ci sarebbe da discutere), risulta interessante la confessione finale, in cui Cecioni rivela e anzi ribadisce una sorta di autocensura preventiva rispetto ai propri lavori, così da essere in linea "coi tempi", e quindi con il pubblico ed il mercato. Ancora più importante è però l'osservazione riguardante la scultura come espressione (ideale, direbbe il Bartoli) dell'essenza della maternità,

composto per l'inaugurazione (il 28 giugno 1896) di un gruppo marmoreo, opera di Diego Sarti, per la fontana della Montagnola, versi poi inseriti in *Rime e ritmi*.

⁵⁵ Recatosi di persona a Torino il Cecioni ottenne che il gruppo fosse ricollocato secondo il suo intendimento.

⁵⁶ La lettera (Firenze, 29 aprile 1880) è pubblicata in *Lettere dei Macchiaioli*, p. 172.

ma allo stesso tempo incarnazione di una madre reale, verosimile, come quelle che si incontrano normalmente in città e nel contado. Da qui il tentativo di un'estetica nuova, applicata ad un'opera tecnicamente ineccepibile, generata dallo studio assiduo degli esempi classici, ma che contemporaneamente si rifiuta di rappresentare persone inesistenti, modelli irreali derivanti dalla mitologia o dall'iconografia religiosa.

Da parte sua Carducci, che forse componeva avendo presente una fotografia della scultura, o più probabilmente si basava solo sui ricordi personali, aveva intelligentemente evitato nell'ode una descrizione dettagliata dell'opera di Cecioni, accennando solo a qualche particolare significativo,⁵⁷ il poeta preferiva invece portare a compimento l'intuizione di Cecioni trasformando la sua *Madre* in una sorta di divinità ancestrale, quasi una madre-natura primigenia, agricola, da cui aveva avuto origine un'etnia etrusca sana e forte (concetti questi che ricorrono spesso anche negli scritti di Cecioni, il quale pensava espressamente alle sue origini toscane).⁵⁸ In aggiunta però Carducci ampliava tale ristretta prospettiva "indigena" ed approfittava dell'occasione per far scaturire dal gruppo scultoreo un auspicio (ed un impegno) politico-sociale di portata più generale, che sembrava derivare da suggestioni socialiste a cui il poeta non era sordo.⁵⁹ Così facendo egli interpretava originalmente, ampliandone il valore simbolico, la scultura-totem del Cecioni:

Natura a i forti che per lei spregiano
le care ai vulghi larve di gloria
così di sante visioni
conforta l'anime, o Adriano:

onde tu al marmo, severo artefice,

⁵⁷ Ad esempio nella quarta e quinta strofa, suscitando per altro il consenso del Cecioni, affidato ad una lettera scritta il 25 aprile 1880. «Carissimo Carducci / ho letto l'ode sul mio gruppo e l'ho trovata bellissima nel punto poi dove è detto "e le cercanti dita..." mi par proprio di vedere il mio bambino. Io sono soddisfatto e ti sono gratissimo quanto non puoi immaginare». Per un'analisi del testo rinvio a S, I, pp. 908-10; per la sua composizione cfr. CARDUCCI, *Odi barbare*, pp. 619-27. Vale però qui la pena di ricordare che nell'ode alcaica si descriveva una versione marmorea del gruppo che di fatto ancora non esisteva.

⁵⁸ L'esaltazione della terra toscana e dei suoi abitanti, quasi sintesi ideale di bellezza estetica e di compattezza morale, era da tempo diventata un tema caro agli scrittori locali, come ha dimostrato Giorgio De Rienzo nella bella *Introduzione* al volume *Narratori toscani dell'Ottocento* da lui stesso curata, Torino, Utet, 1976, a cui dunque rimando. Da parte mia credo che tale "toscanità" estetica ed etica costituisca davvero un tratto distintivo dell'arte (e della letteratura) italiana e che si debba con essa confrontarsi per comprendere le oscillazioni e le speciali connotazioni del verismo di non pochi autori, Carducci e Cecioni inclusi.

⁵⁹ Sullo sfondo di «una forte plebe di liberi» sembra stagliarsi l'immagine del *Quarto stato* di Pellizza da Volpedo, realizzato però solo nel 1901.

consegni un'alta speme de i secoli.
Quando il lavoro sarà lieto?
quando sicuro sarà l'amore?

Quando una forte plebe di liberi
dirà guardando ne 'l sole – illumina
non ozi e guerre a i tiranni,
ma la giustizia pia del lavoro? –

Il giorno stesso dell'uscita sul "Fanfulla della Domenica" del componimento carducciano, Cecioni ringraziava il poeta per la «bellissima» ode, senza tuttavia accennare all'interpretazione politico-sociale proposta da Carducci negli ultimi versi. Piuttosto, la lettera insisteva su un parallelo tra Leopardi e Carducci, a tutto vantaggio di quest'ultimo; e insieme, ciò che più conta, cercava quasi di coniare un linguaggio critico (e questa volta protagonista era un artista!) che in qualche modo sapesse far dialogare arte e letteratura:

E chi poteva farmi credere meglio di te che il carattere che ho cercato e ad ogni costo voluto nel mio gruppo fosse stato da me in gran parte ottenuto? nessuno: poiché nessuno più di te e forte in questo lato non solamente fra i moderni, ma anche fra gli antichi; almeno fra quelli ch'io conosco. Tutto nelle tue poesie ha gran carattere, principiando dall'*immagine* fino alla *parola*. Tu sai in qual concetto io tenga Leopardi, pure in certi casi egli mi rimane accanto alle tue figure un semplice *verista*, senza gran forza nel *carattere* [...]. Non parlo poi del chiaro scuro e del colorito che in te sono per me straordinari. Quanto volentieri continuerei su questo argomento per mostrarti, caro Carducci, ch'io so gustare le tue poesie.

Erano, come detto, primi timidi tentativi di dialogo fra arti diverse, ma non era facile trovare un terreno ideologico e terminologico comune, come anche avevano dimostrato alcune prevenzioni "antiveriste" presenti nello scritto del Chiarini; e tuttavia credo che tali sforzi congiunti, che vedranno il Cecioni in prima fila, rappresentino una tappa da non trascurare nell'ambito della storiografia artistica (e non solo) italiana.

Il parallelo fra Carducci e Leopardi, qui impostato non senza esagerazione dal Cecioni, non era a dire il vero casuale. Non si trattava solo di una lode dettata dalla riconoscenza e dall'entusiasmo, ma essa celava anche uno scopo più prosaico. All'inizio del gennaio 1880 Carducci aveva infatti posato a Firenze nello studio del Cecioni, in vista della realizza-

zione di un busto;⁶⁰ come è noto, solo dopo la morte del Cecioni esso, inizialmente realizzato in gesso, sarà fuso in bronzo e in quanto tale è ora visibile a Casa Carducci. Di fronte a tale progetto, basterà qui una semplice riflessione: la proposta di Cecioni – considerati anche i precedenti leopardiani – era piuttosto insolita e quasi clamorosa, perché all’altezza del 1880 Carducci era ben vivo e vegeto, e come sappiamo si apprestava a compiere una virata politica, in senso monarchico, di non poco momento. Dedicargli dunque un busto – per una funzione di riconoscimento pubblico, beninteso, non per una commissione privata – doveva apparire come un gesto pericoloso; e di sicuro non caldeggiato dallo stesso Carducci, che pensava piuttosto a dei disegni di Cecioni da utilizzare per arricchire i volumi delle future edizioni zanichelliane. È dunque evidente che dietro il progetto di realizzazione del busto di Carducci si celavano ragioni diverse, non tutte oggi facilmente decodificabili.

Ritornando all’Esposizione torinese del 1880, nonostante l’impegno congiunto di Chiarini, Carducci e Bartoli, la commissione non espresse un parere favorevole sui lavori del Cecioni, che non ottenne alcun riconoscimento e tanto meno ricevette proposte d’acquisto o sussidi statali. Ciò scatenò violente reazioni da parte dell’interessato, ben documentate dalle sue lettere e soprattutto da due suoi opuscoli, firmati con lo pseudonimo di Ippolito Castiglioni: *La premiazione all’Esposizione Nazionale di Torino del 1880* e *I Critici profani all’Esposizione nazionale del 1880 di Torino*, entrambi stampati a Firenze nel 1880 dalla Tipografia del Vocabolario.⁶¹ Tali scritti non caddero nel vuoto e provocarono un acceso dibattito sulle pagine del “Fanfulla della Domenica”, che vide tra i protagonisti Enrico Panzacchi allora insegnante all’Accademia di belle Arti di Bologna, uno dei simboli del letterato-critico d’arte, e Ferdinando Martini, l’altro dei due «critici profani» che il Cecioni aveva attaccato negli opuscoli. In questo lungo dibattito l’argomento sostenuto con maggiore insistenza da un Cecioni profondamente ferito nell’orgoglio fu per molti aspetti sorprendente: i letterati e i critici letterari non erano tecnicamente preparati a giudicare della qualità di opere di arte visiva: «L’opera d’arte non può avere per giudice competente che un artista»; meglio dunque che si astenessero dal formulare qualsiasi valutazione. Era evidente in quegli scritti il peso negativo del giudizio torinese formulato nei riguardi del

⁶⁰ Ma già qualche mese precedente, nell’estate del 1879, Cecioni doveva aver incominciato ad abbozzare un ritratto di Carducci, infiammato dalla lettura di alcune sue poesie; era questo, se vogliamo, un processo inverso a quello che tenterà il poeta riguardo al gruppo de *La Madre*. In gioco era sempre il rapporto (veramente percorribile?) tra arte e letteratura e viceversa.

⁶¹ Poi raccolti in CECIONI, *Scritti e ricordi*, pp. 179-206 e 209-36, dove sono presenti anche gli interventi di Panzacchi e Martini e le controrepliche di Cecioni.

gruppo de *La Madre*. Non potendo accettare tale verdetto, a suo avviso inspiegabile, al Cecioni non restava che insistere sull'incompetenza tecnica di alcuni critici. Si trattava di una posizione comprensibile dal punto di vista psicologico e caratteriale, che tuttavia portava con sé anche riflessioni che andavano aldilà del caso Cecioni e prospettavano una ramificazione di personaggi e di scritti sin qui poco o punto noti, su cui non è il caso di insistere.

Certamente le velenose pagine dello scultore non favorivano in quel frangente un dialogo tra discipline diverse; ciononostante, esso sarebbe faticosamente continuato nei decenni seguenti, con risultati in larga misura positivi.

