

PIERO DINI - FRANCESCA DINI

I Macchiaioli e la Scuola di Castiglioncello

Prefazione di
GIOVANNI SPADOLINI

COMUNE DI ROSIGNANO MARITTIMO
ASSESSORATO ALLA CULTURA

NOTA PER LA PRESENTE VERSIONE INFORMATICA DEL VOLUME:

*A causa dell'elevato numero di fotografie presenti nell'opera cartacea si rende necessario separare la parte testuale da quella fotografica per non appesantire il testo scaricabile, più del consentito. Tutte le foto sono quindi visibili sul sito: www.lungomarecastiglioncello.it alla sezione Galleria-Foto-Libri raggiungibile dal menu principale a sinistra e sulla pagina che si apre, cliccando sulla foto di **"I Macchiaioli e la scuola di Castiglioncello"**. Le foto numerate progressivamente riportano le stesse didascalie presenti nel volume dove hanno i rispettivi richiami.*

COMUNE DI ROSIGNANO MARITTIMO
Assessorato alla Cultura

CON IL PATROCINIO DELLA PRESIDENZA
DEL SENATO DELLA REPUBBLICA
E DELLA CAMERA DEI DEPUTATI

GALLERIA COMUNALE
D'ARTE CONTEMPORANEA
Castello Pasquini - Castiglioncello

**I MACCHIAIOLI E
LA SCUOLA DI CASTIGLIONCELLO**

1° luglio - 23 settembre 1990

Ordinamento e Catalogo
Piero Dini e Francesca Dini

Coordinamento
Valeria Tesi

Ufficio Stampa
Agnese De Donato

Assicuratori Ufficiali

LLOYD'S of London

Lonham BROKER ITALIA S.r.l.

*L'Amministrazione Comunale di Rosignano Marittimo ringrazia quanti, Musei e Collezionisti, con il prestito delle loro opere hanno reso possibile la realizzazione della Mostra.
In particolare ringrazia il Dott. Ettore Spalletti, Direttore della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, il Dott. Gianvittorio Dillon, Direttore del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, la Dott.ssa Augusta Monferini, Soprintendente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, il Prof. Cosimo Ceccuti, Ordinario di Storia del Risorgimento alla Università di Firenze, il Dott. Fabrizio Tomada del Gabinetto del Presidente del Senato della Repubblica.
Ringrazia infine per il contributo finanziario apportato alla realizzazione della presente esposizione:*

La Società Solvay & C.ie

Il Monte dei Paschi di Siena

I campeggi: 2 Jolly, Il Tirreno, Il Tripesce, La Rada Etrusca, Baia del Marinaio, Molino a Fuoco, Campo dei Fiori, Rifugio del Mare.

Hanno collaborato:

Bardazzi Fotografia di Firenze, Messeri L.t.d. di Firenze, Bruno Tartaglia S.r.l. di Roma, R.A.S. Agenzia 13 di Roma, F.Ili Edison di Firenze, Intertecnica Alarm di Livorno, C.T.S. s.a.s. di Sesto Fiorentino, Fedelpol di Rosignano Solvay, Tecno Solar di Firenze, Publilogos di Livorno, F.Ili Galli s.n.c. di Firenze, Universal Pubblicità s.n.c. di Cecina, La Toscana Impianti S.r.l. di Rosignano Solvay, Coop Nuovo Futuro di Rosignano Solvay, Vivai e Piante Landi di Cecina.

Si ringraziano, inoltre, Alba Del Soldato, per l'assistenza archivistica; Aide Maltagliati e Antonella Reali per la gentile collaborazione al reperimento delle opere; Alessandro Dini per l'assistenza alla redazione del catalogo; Paolo Bellucci, per la consulenza scientifica sullo stato dei dipinti; Giuliano Bianchi, per le cornici.

Il nostro grato ricordo va a Dante Monti e, unitamente, alla sua famiglia per la convinzione e l'entusiasmo con i quali per primi hanno sottoposto all'attenzione dei loro concittadini la necessità di questa mostra.

E per me una grande soddisfazione concludere il mandato decennale di Sindaco presso il Comune di Rosignano Marittimo, con una iniziativa di notevole valenza culturale, quale questa mostra dedicata ai pittori Macchiaioli ed in particolare ai celebri dipinti della Scuola di Castiglioncello.

Si tratta di una iniziativa accarezzata da tanti anni, ma che promuoviamo solo oggi essendo finalmente riusciti a superare gli ostacoli economici e organizzativi che una simile impresa inevitabilmente pone ad un Comune di medie dimensioni come il nostro. Oggi i Macchiaioli tornano a Castiglioncello.

Dopo tante mostre, e paralleli studi, a livello nazionale ed internazionale, che hanno reso omaggio negli ultimi anni alla pittura macchiaiola, individuandola come uno dei momenti più alti nel panorama artistico europeo dell'Ottocento, non potevamo rimanere insensibili alla possibilità di offrire ad appassionati e studiosi l'occasione di ammirare le opere della Scuola di Castiglioncello nei luoghi che le ispirarono e le videro nascere.

Dalle finestre del Castello Pasquini sarà possibile osservare alcuni scorci di paesaggio, la luce ed i colori che le animarono e sappiamo quanta parte le ricerche sulla luce e sul colore ebbero in una pittura così lontana dai facili effetti e così vicina, per lo studio severo, potremmo dire carico di implicazioni etiche e morali, dei «toni» e dei «valori», alla vena più autentica della grande tradizione pittorica toscana.

Grazie alla preziosa disponibilità dei numerosi collezionisti, pubblici e privati, ed all'attento e approfondito lavoro dei curatori, Piero e Francesca Dini, la mostra si configura, pur con le inevitabili omissioni, come l'appuntamento più rappresentativo tra quelli sino ad oggi dedicati all'argomento e come il più aggiornato di dati scientifici e storico-documentari.

L'esposizione è dunque un omaggio al nostro territorio, ai pittori che ne individuarono il valore artistico, alla nostra tradizione, ma soprattutto un doveroso ricordo di quello straordinario personaggio, così colto, così sensibile, così intelligentemente impegnato nella vita culturale del tempo, che fu Diego Martelli.

Egli, come noto, ospitò regolarmente gli amici pittori nella villa di Castiglioncello, ove oggi sorge il Castello Pasquini, ed ebbe un ruolo fondamentale, sia dal punto di vista spirituale che materiale, nel fiorire delle fervide ricerche che, negli anni compresi tra il 1861 e 1875, dettero appunto vita alla Scuola di Castiglioncello.

Uomo animato da idee progressiste e da molteplici interessi, il Martelli fu anche il primo ad intuire il futuro turistico di Castiglioncello.

I suoi progetti in proposito non ebbero purtroppo esiti felici, come, per motivi diversi, non trovò compimento un analogo programma ipotizzato dal Barone Lazzaro Patrone, suo successore nei possedimenti del luogo.

Ma Castiglioncello ha pur continuato ad essere meta privilegiata per la villeggiatura estiva di molti personaggi del mondo della cultura, della politica e dello spettacolo e ad avere una sua vivace vita culturale e turistica.

E proprio nel segno del profondo legame che lo unisce a Castiglioncello che abbiamo potuto chiedere al Presidente del Senato Giovanni Spadolini, cui rivolgo il più sentito ringraziamento, di scrivere la prefazione al presente catalogo.

Ne sono scaturite pagine che portano un ulteriore contributo di alto valore critico e storico alla conoscenza di uno dei capitoli più significativi della pittura italiana dell'Ottocento.

Nel ringraziare tutti coloro che con la loro disponibilità ed il loro lavoro hanno reso possibile la realizzazione di questa esposizione, mi auguro che essa contribuisca, insieme alla numerose iniziative culturali promosse dalla nostra Amministrazione Comunale nell'ultimo decennio, a far divenire sempre più Castiglioncello un luogo che si ricorda per le bellezze naturali, ma anche e soprattutto per essere un laboratorio in cui si dibattono le più attuali questioni di carattere scientifico, culturale e politico, senza trascurare la memoria storica dei luoghi, dei fatti e dei personaggi.

GIUSEPPE DANESIN
Sindaco

PREFAZIONE

«Macchiaioli». E una parola che i francesi non riescono né a tradurre né a pronunciare. *Tachistes* (in francese macchia si traduce in *tache*) indica una scuola artistica radicalmente diversa. Impronunciabile il nome, per un secolo e più la critica francese ha ignorato la scuola livornese-fiorentina che si chiamò tale, alle origini dello Stato unitario, nel 1862, per reazione polemica al giudizio derisorio e ironico di un quotidiano torinese. E prima che Torino perdesse, a vantaggio di Firenze, il ruolo di capitale.

Fino al 1920, la corrente macchiaiola fu pressoché sconosciuta agli stessi italiani, almeno alla cultura ufficiale. Giovanni Fattori morì povero nel 1908, in polemica col ministero della Pubblica Istruzione che stentava a pagargli i grandi quadri di battaglie, che spesso non erano i suoi migliori. Silvestro Lega e Telemaco Signorini non erano usciti dai limiti di un paesaggio municipale che veniva a torto scambiato per dialettale. Arcigni i musei. Diffidenti i conservatori del patrimonio artistico che solo allora veniva ordinato e catalogato, scarso e svogliato il mecenatismo privato. Rarissimi i Diego Martelli, contemporanei o di poco postumi, che avessero incoraggiato quegli artisti romantici, sfortunati e *boulevardiers*. La storia del «Caffè Michelangelo» non era uscita dalla cornice di una certa Firenzina, sempre incline al riduttivo, con una punta di ostentazione e quasi di voluttà.

Solo Fattori aveva squarciato, in qualche momento, la nebbia dell'indifferenza generale o della sufficienza e alterigia burocratica. Una vita venata di malinconia, chiusa in se stessa e nel suo insegnamento all'accademia fiorentina. Insegnamento serbato con fedeltà artigianale e rispetto a tutte le mode capricciose e bizzarre, scrupoloso, instancabile, quasi eredità delle botteghe del Quattrocento.

Fattori. Pittore del Risorgimento italiano, senza avere mai indossato un'uniforme né di soldato né di volontario (un po' come Carducci, cui rimase sempre quel cruccio, quel tormento lacerante). Evocatore delle glorie nazionali in una pittura che talvolta risentiva ancora degli accenti del suo maestro Giuseppe Bezzuoli - e del romanticismo storico - e che solo nei quadri più piccoli, negli scorci più abbandonati, negli studi su uomini e animali svelava quelle doti piene di osservazione della realtà, che ne faranno - come dirà Papini - un autentico «rilevatore della natura».

Essenziale, nella sua storia personale ed artistica, l'origine livornese. Livorno: la città più libera della Toscana ottocentesca. La città che per prima aveva tradotto l'*Encyclopedie* e introdotto gli illuministi nella penisola. La città dell'*Indicatore livornese*, sacra alle prime esperienze di Mazzini. La città delle passioni repubblicane represses e del tempestoso magistero guerrazziano. La città dove il Quarantotto significò qualcosa, turbamento, lacerazione di vecchi schemi, quasi insurrezione popolare e non fu soltanto aggiustamento o evocazione di antichi miti nazionali, di remote illusioni archeologiche.

Fattori fu testimone, non attore, della resistenza popolare di Livorno agli austriaci ritornati. E contrasse fin da giovanissimo (aveva ventiquattro anni nel '49) quella febbre patriottica che lo portò a vincere, fin dal '60 -'61, il concorso Ricasoli per la «Battaglia di Magenta», che lo indusse a dare subito un risposta, calma, solenne, pacificata, all'ansia di inquadramento di un Risorgimento neanche concluso nella sua accidentata e spesso deludente vicenda storica.

Nel complesso, al di là di ogni giudizio e di ogni annotazione estetica, quell'opera pittorica, quella specie di Risorgimento illustrato, assolverà una funzione di apostolato e di pedagogia nazionali, paragonabile a De Amicis col suo Cuore.

Dal punto di vista artistico, il «monumentale» «Assalto alla Madonna della Scoperta», non riesce ad allontanare lo sguardo delle piccole e incantate marine di Castiglioncello, dagli abbozzi di vita campestre, in cui il brivido della pittura macchiaiola si avverte con un ritmo più intenso.

Il suo mondo ideale è delimitato dalle pianure solitarie della Maremma, e le macchie dei boschi si identificano con gli artifici pittorici, e gli alberi taciturni e potenti diventano veicoli di un messaggio che non è mai retorico, che è teso esclusivamente alla scoperta della natura (non a caso i cavalli dominano le opere di un tipo e dell'altro). In tutto il tratto che da Castiglioncello arriva a Vada.

Autentici maestri, i macchiaioli. Maestri nella fedeltà artigianale ad un mestiere sentito con dedizione assoluta, e fuori dagli schemi virtuosi del purismo artistico da poco debellato in Toscana: maestri nel raccordo fra società e arte, nella trascrizione fedele dell'etica risorgimentale in una chiave, anche quella, dimessa, schiva, non urlata e non gridata.

Andre Chastel, critico fine e non privo di ironia, ha osservato una volta che col 1860 la corrente macchiaiola esce allo scoperto col grido «La Toscana farà da sé». Quasi parafrasi del non fortunato grido di Carlo Alberto, rapportato all'Italia dodici anni prima.

E certo qualcosa di quarantottesco, di volontaristico, anche di barricadiero rimane in questa pittura che dissolve, in nome della «macchia», tanta parte dei canoni tradizionali, che rovescia l'accademia, che spezza la spirale del neo-classicismo, che esce risolutamente dall'Arcadia. In una misura, sempre, toscana e italiana. Nel ricupero di una più lontana tradizione (Pontorno o Rosso Fiorentino, per esempio); nella fedeltà ad un paesaggio, morale prima ancora che naturale, sempre delimitato e circoscritto.

Fra macchiaioli e impressionisti, corre in sostanza la stessa differenza che poteva correre fra Firenze, capitale accigliata del piccolo Regno d'Italia, e Parigi, capitale un po' impazzita del Secondo Impero. Con tutto quello che Firenze e Parigi hanno rappresentato nella storia della civiltà universale.

GIOVANNI SPADOLINI

Fig. 1 - Pianta di un tratto della strada litoranea di Castiglioncello, 1838

INTRODUZIONE

Di rado accade che una piccola comunità si trovi al centro di interessi di rilievo non puramente locale, ma tali invece che il patrimonio artistico-intellettuale, che essa ha generato e racchiuso in un momento particolarmente felice della sua storia, coincida, in realtà, con quanto di più alto sia stato creato in quel dato periodo da un'intera società.

A Castiglioncello, nel secolo scorso comunità di poche anime che nella bella stagione godeva della presenza di qualche forestiero, come per un benefico sortilegio è legata in parte la storia della nostre arti figurative. Il cammino della pittura italiana dell'Ottocento sosta infatti per poco più di un decennio in questi luoghi, teatro di una stagione artistica tra le più esaltanti e altamente creative della sua storia.

Sotto lo sguardo vigile di Diego Martelli, artisti come Telemaco Signorini, Giuseppe Abbati, Odoardo Borrani, Raffaello Sernesi, Giovanni Fattori, Federico Zandomenighi, Giovanni Boldini, Nino Costa, Vincenzo Cabianca, Stanislas Pointeau, Luigi Bechi, Eugenio Cecconi, lavorarono intensamente, attratti dalla bellezza primitiva di questi scenari naturali, oggi profondamente mutati dalla massiccia presenza umana, ma allora straordinariamente sobri e palpitanti di luce.

Castiglioncello fu, infatti, il felice terreno di incontro che consentì a tali pittori, e particolarmente a

Fattori, Abbati, Borrani e Sernesi di consolidare, differenziandole, le proprie singole personalità, con il conseguimento di risultati poetici ineguagliabili.

E perciò assai proprio parlare di una «Scuola di Castiglioncello», dal momento che tutti questi grandi maestri animarono periodicamente la tenuta di Martelli, operando con un unico denominatore comune, costituito dalla bellezza circostante, oggetto e tramite delle loro esperienze artistiche. A tale «Scuola» non mancarono certamente né unità di intenti, né comuni criteri estetici, né una definizione cronologica precisa.

La finalità, coscientemente raggiunta, fu il superamento della concezione ortodossa della «macchia» e della accezione violentemente polemica che le origini in funzione anti-accademica le aveva imposto; il concetto della luce solare, come elemento nuovo e essenziale a regolare gli effetti di tono e di atmosfera, si affermò proprio attraverso le esperienze vissute dai Macchiaioli a Castiglioncello. Tutto questo, ottenuto tra il 1861 - anno della prima visita di Martelli, Signorini, Abbati e Tedesco alla proprietà del critico - e il 1875 circa, significò per la pittura macchiaiola il deciso e reale avanzamento su posizioni d'avanguardia, rispetto a quanto di più progredito avveniva in Europa.

Distanti dai clamori della città, come dalla chiassosa vivacità di Livorno nella stagione dei bagni, i pittori del Caffè Michelangelo trovarono nel contatto diretto con la natura semplice e primitiva di Castiglioncello la fonte di più pura ispirazione per le loro sintesi dal vero. In ognuna di queste opere non è soltanto l'immagine del paese oggi irriconoscibile che si ravvisa - per quanto basti allontanarsi un poco dal centro abitato verso l'entroterra per ritrovare i caldi colori di quella campagna più volte ritratta; ma la ricchezza di relazioni umane, affettive e artistiche che le produsse. La comunione di vita e di ideali, quale traspare dai dipinti e dai non numerosi documenti epistolari, fu tra gli elementi generatori di quella stagione artistica; tant'è che con il 1875, quando la coesione del gruppo venne meno (ma già le premature scomparse di Sernesi e di Abbati avevano inferto un duro colpo all'unità del movimento) terminò anche il momento aureo di Castiglioncello.

Le vicende di Silvestro Lega al Gabbro e di Cabianca assiduo frequentatore di Castiglioncello anche dopo che, nel 1889, Martelli cedette la sua proprietà al Barone Lazzaro Patrone, sono altra cosa, appartenendo infatti più all'epilogo del movimento macchiaiolo che non al momento più intenso della sua storia.

Abbiamo parlato di «sortilegio», all'inizio del nostro discorso, ma forse è «incantesimo» il termine più consono, poiché duplice è l'incanto che le opere della «Scuola di Castiglioncello», per lo più di piccole dimensioni (confacenti però alle esigenze di chi, spostandosi a piedi per la tenuta di Martelli, trovava mutandolo di volta in volta sotto il cielo il proprio comodo atelier) suscitano nell'osservatore, ora rapito dalla magia della luce insolita e dei colori, ora dalla primitiva scenografia di un mondo che non è più e allo stesso tempo è per sempre, sublimato e eternato dalla pittura.

Ma se non vogliamo credere agli «incantesimi», crediamo però alla casualità che predomina sulle vicende umane, vanificandone talvolta la più serrata e logica sequenza. Chi mai avrebbe potuto prevedere certamente non lo stesso Diego - che da un avvenimento luttuoso, la morte di Carlo Martelli, sarebbe scaturito un momento così propizio per l'arte italiana?

Senza niente togliere alla discrezionalità del caso, e alla logica soltanto apparente di quelle vicende umane, ripercorriamo gli avvenimenti che legarono il nome di Castiglioncello alle vite di Diego Martelli e dei suoi amici pittori.

IL MOVIMENTO MACCHIAIOLO PRIMA DEL 1861

Non è un caso che al nome di Castiglioncello, più volte ricorrente negli scritti d'arte di Martelli, si sposi un tono malinconicamente evocativo del discorso, come se il critico, costretto dalle sue riflessioni a risalire lungo il filo della memoria, vedesse d'improvviso la sua mente affollarsi di ricordi più o meno lieti, di personaggi, di affetti, e a fatica riuscisse a reprimere la varietà delle sensazioni suscitate da quella folla di immagini rievocate, per non mancare al suo dovere di storico obiettivo e cosciente.

Quando nella conferenza «Sull'Arte», Martelli ripercorreva il cammino della pittura italiana contemporanea, immancabilmente l'immagine ancora evanescente di Castiglioncello, con la sua ricchezza di vita vissuta, già veniva collocandosi storicamente, vincolata alla figura più emblematica di quel contesto artistico-culturale, ossia a Giuseppe Abbati:

«(...) Più contento, ma non soddisfatto, [Abbati] partì una seconda volta per militare nel secondo bersagliere volontari; finché, dopo la guerra e la prigionia, tornato in Toscana, lasciò i monasteri per fissarsi in campagna nei pressi di Livorno, sulle rive del mare (...)» (Cfr. A. BOSCHETTO, *Scritti d'Arte di Diego Martelli*, Firenze, 1952, p. 96. La Conferenza fu tenuta a Firenze nel 1877).

Successivamente, nel 1884, rievocando in maniera più estesa la figura dell'amico prematuramente scomparso, Diego ricordava l'attività svolta da Abbati sulla costa livornese, dove «impraticchitesì maggiormente, tentò con successo l'aria aperta della campagna ed iniziò una serie di studi mai più interrotta nella mia villa di Castiglioncello, situata sulla costa del Mediterraneo a 12 miglia a mezzogiorno di Livorno...».

Le laconiche parole di Martelli, così intense per il prezioso contenuto storico-artistico che racchiudono, sono ben poco utili ad illustrare il reale aspetto fisico e topografico di Castiglioncello al tempo del fiorire della scuola pittorica che ne ha preso il nome. L'inesorabile processo di urbanizzazione di questi luoghi, che negli ultimi decenni ha assunto ritmi frenetici, aveva avuto un pavido, lento inizio con i lavori di rifacimento della strada litoranea, intrapresi da Leopoldo II. (La mappa del 1838, conservata nell'Archivio del Comune di Rosignano e relativa a quei lavori (Tale mappa è stata resa nota da Dario Durbè. (Cfr. D. DURBÈ, *Fattori e la Scuola di Castiglioncello*, vol.II, Firenze, 1983, p. 10) , consente una precisa visione del solitario profilo di Castiglioncello, destinato a mantenersi immutato ancora per qualche decennio.

La vecchia strada litoranea costituiva, infatti, l'unico accesso per chi, provenendo da Livorno, volesse inoltrarsi nella Maremma toscana: il viaggiatore che partiva da Firenze, doveva infatti utilizzare la strada ferrata Leopolda, che passava da Pontedera e, una volta a Livorno, prendere la litoranea, il cui percorso attraversava i sobborghi di Ardenza e Antignano, giungendo in poche miglia a Castiglioncello. Uno dei possibili itinerari alternativi procedeva da Pontedera dove, lasciata la ferrovia per la carrozza, si prendeva la via Emilia, e passando da Colle Salvetti, si viaggiava in direzione di Cecina.

La zona attraversata dalla provinciale nel tratto compreso tra la vallata del Quercetano e il piano di Vada, si presentava allora come una solitaria campagna, punteggiata da pochi, isolati edifici: la Torre Medicea, cinquecentesca costruzione denominata sulla pianta «Forte di Castiglioncello», si ergeva romita sullo scoglioso pendio della Punta, fronteggiando la piccola, seicentesca Chiesa di Sant'Andrea e l'edificio di meno remota costruzione, adibito a dogana.

Fig.2 - Veduta della "Punta" con la Torre Medicea , lo stabile demaniale della Dogana e la Chiesetta di S.Andrea. Sullo sfondo il Poggio Pelato. (Archivio Dini, Montecatini)

Questi stabili e i vasti terreni pertinenti erano proprietà del Demanio e tali sarebbero rimasti fino all'epoca dello sfortunato acquisto da parte dello stesso Martelli. Sul lato opposto, rispetto alla strada provinciale, adagiato sulla collina soprastante la Punta, sorgeva un edificio rustico di forma rettangolare allungata, adibito a locanda, e identico uso aveva la costruzione più piccola e quadrangolare abitata dalla famiglia Faccenda. Una terza costruzione, denominata sulla pianta «casa colonica», sorgeva invece sull'estremità meridionale dell'insenatura del Portovecchio e doveva più tardi divenire proprietà della famiglia Cardon. Ad esclusione di quest'ultimo edificio e dei circostanti terreni, appartenenti ad Angiolo Boncristiani, e ancora della Punta, proprietà demaniale, il restante territorio del litorale faceva parte dei vasti possedimenti che la famiglia pisana dei Bernardi aveva nella zona. La tenuta di Castiglioncello costituiva, infatti, la parte più ampia e suggestiva di quella proprietà, estendendosi per oltre 835 ettari, per lo più terreni boschivi di lecci, cerri, stipe (la vendita del legname costituirà una entrata sicura anche durante la gestione Martelli), ma anche vasti appezzamenti destinati al pascolo e alla raccolta del foraggio. Enormemente più redditizi e decisamente

trainanti nell'ambito della gestione economica interna di quella proprietà erano i sette poderi della Fattoria del Pastino, ubicati nei pressi del paese di Castelnuovo della Misericordia, e spesso ricordati con i loro pittoreschi nomi nella corrispondenza di Diego: la Villetta, il Pinsacchio, il Foderino, Campo al Sole, l'Uccelliera, il Ciocco Nero, Macchia Verde, si estendevano per un totale di 126 ettari, comprensivi anche dei due vasti terreni prativi del Puntone e della Macchietta. La proprietà Bernardi era inoltre integrata da alcuni beni nella piccola comunità di Nibbiaia, consistenti in un grande casamento, adibito parte a stalle, parte a ripostigli, e in circa 134 ettari di boschi e terreni prativi, ai quali si poteva accedere facilmente sia dai paesi del Gabbro e di Castelnuovo, sia dal litorale attraverso una stretta strada che costeggiava, in un breve tratto pianeggiante, il torrente Chioma. Nei pressi di Pontedera, esattamente a Capannoli, i Bernardi possedevano una considerevole fattoria, composta di palazzotto padronale, di alcuni fabbricati adibiti alle necessità dell'azienda, e di numerosi poderi denominati dell'Era, del Sasso, delle Poggiarelle, della Fornace, della Vincimela, delle Colombaie, della casa del Beca, di Corsica, di Campignoli, di Capriolo, delle Terre Spezzate.

Dunque tutti questi beni, estesi tra Castiglioncello, Castelnuovo e Capannoli, appartenevano ai fratelli Bernardi fin dal 1791, anno in cui questi stessi, in società con le famiglie Borghini, Masi e Lami, li avevano acquisiti, divenendone poi, nel 1829, unici proprietari, in conseguenza alla scomparsa dei vari soci. (In proposito, cfr. P. DINI, *Diego Martelli*, Firenze, 1978, p. 20, nota 18).

Non è noto, attualmente, quale suddivisione subissero tali proprietà nel passare in mano a Francesco e Antonio Bernardi. Certo è che il matrimonio di Maddalena, sorella dei suddetti, con l'avvocato Ferdinando Martelli, nonno di Diego, vincolò in qualche modo quel patrimonio.

Quando nel 1840 Francesco Bernardi, che risiedeva a Pisa e svolgeva l'attività di Auditore del Magistero Supremo, morì senza lasciare figli, i suoi beni passarono al fratello, per quanto di una parte di eredità beneficiasse anche il nipote Carlo Martelli, orfano di entrambi i genitori, e già padre da poco più di un anno del piccolo Diego. Ma la definitiva acquisizione dell'eredità Bernardi da parte dei Martelli avvenne a seguito della scomparsa dello zio Antonio, soltanto nel 1849 e formalmente addirittura l'11 agosto 1851, come si evince dai «Ricordi» che Carlo Martelli ci ha lasciato manoscritti (Il manoscritto di Carlo Martelli, intitolato 'Ricordi della mia vita', è conservato presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze).

A quell'epoca Diego Martelli aveva dodici anni.

Nato e vissuto a Firenze, il critico conobbe in quei primi anni della sua puerizia un ambiente intellettuale vivacissimo, quale gravitava intorno alle figure dei suoi genitori, ingegnere il padre Carlo, di idee apertamente liberali e progressiste, nobildonna la madre, nipote della celebre Quirina Mocenni, la «donna gentile» del Foscolo.

Fig.3 - Diego Martelli studente universitario. (Archivio Vitali, Milano)

Fig.4 - Diego Martelli e Leopoldo Pisani, studenti all'Università di Pisa. (Archivio Dini, Montecatini)

Il ricordo vivissimo di quell'epoca, rievocata in un tardo scritto autobiografico dello stesso Diego, costituisce uno spaccato di vita della Toscana Granducale, percorsa da fremiti liberali e animata da personaggi di notevole levatura intellettuale, da Atto Vannucci e Giuseppe Arcangeli «pretotti ardenti e giovani che greco e latino insegnavano nel Collegio Cicognini di Prato» (Cfr. il manoscritto di Diego Martelli 'Ricordi della mia prima età', conservato presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze), al chimico Vincenzo Manieri, fondatore dell'illuminazione a gas in Firenze; dal pedagogo Pietro Thouar al geografo Francesco Costantino Marmocchi, a Ercole Livornese «capopolo in San Friano», da Giuseppe Mazzoni, triumviro del governo provvisorio toscano, al poeta Giuseppe Giusti.

Questi personaggi affollavano le allegre cenette tra amici, ma anche le animate riunioni politiche che si tenevano nella casa dei Martelli in via Teatina, e le discussioni che accompagnavano la lettura de «L'Ebreo Errante» di Sue, pubblicato in appendice su un giornale francese, introdotto di contrabbando in Toscana da Giovanni Pietro Vieusseux.

Il ricordo di questi 'virtuosi', di questi individui dai grandi ideali, ammirati da fanciullo, rimase per sempre impresso nella memoria di Diego, vincolato al periodo sereno della sua puerizia.

In quegli anni, divenuta effettiva l'acquisizione dell'eredità Bernardi, iniziarono anche i periodici soggiorni in campagna, a Capannoli, e in quei luoghi i Martelli si rifugiarono anche nel tentativo di sfuggire all'epidemia di colera, manifestatasi in Toscana nell'autunno del 1855 e che colpì in forma lieve il piccolo Martelli.

Frattanto il giovane, iscritto nel 1851 al Collegio di San Giovannino, retto dai padri Scolopi, andava conoscendo i suoi futuri compagni di vita, Telemaco Signorini, Gustavo Uzielli, Giosuè Carducci, Enrico Nencioni, Giuseppe Torquato Gargani, allacciando già da allora con essi un'amicizia profonda e duratura.

La polemica antiromantica, antiretorica, anticlericale che 'gli amici pedanti', un poco più anziani, sostenevano in quei ritrovi che poi ebbero il nome di 'Accademia della Tettoia', inevitabilmente attrasse la sensibilità decisamente liberale di Diego, che, a Pisa, frequentando nel 1856 la Facoltà di Scienze Naturali della locale Università, ritrovava tra i compagni di corso Giuseppe Chiarini, Ferdinando Martini e Gustavo Uzielli. Tutti questi avvenimenti, così importanti per la formazione del critico e dell'uomo di cultura, furono contemporanei all'ingresso di Diego nella Società di Artisti che animava il Caffè Michelangelo. Fu il pittore Annibale Gatti, alle cui cure Carlo Martelli aveva affidato l'educazione artistica del figlio, che nel 1855 introdusse il giovane nel locale di via Larga, e Signorini, alcuni anni più tardi, emblematicizzò l'avvenimento, ricordando la buffa figura del giovane esordiente «più che un ragazzo, un putto, tanto era grasso e tondo come una mela»(Cfr. T. SIGNORINI, *Caricaturisti e Caricaturati al Caffè Michelangelo*, Firenze, 1893, p.83.)

Fig.5 - Gruppo di artisti Macchiaioli (Archivio Circolo degli Artisti, Casa di Dante, Firenze)

Già da un decennio il Caffè Michelangelo esercitava la sua funzione di ritrovo per artisti, letterati e per quanti «capi ameni» e bizzarri proliferavano allora in Firenze, ma il pretesto per quelle riunioni non erano le discussioni d'arte, bensì le burle e gli stornelli popolari, come avrebbe ricordato Signorini nel 1867. Soltanto il massiccio ingresso della nuova generazione trasformò quel chiassoso Caffè nell'emblema del rinnovamento artistico operato dai Macchiaioli. «Nel 1855 - rammenta Signorini nel suo «*Caricaturisti*» - feci anch'io la mia comparsa al Michelangelo insieme ad Odoardo Borrani e vennero con noi Vincenzo Cabianca e Cristiano Banti, Giovanni Costa di Roma e Stanislas Pointeau, Annibale Gatti e Diego Martelli...» .E in questo folto gruppo di entranti, lo stesso Signorini individua i nomi noti di Cesare Bartolena, Michele Gordigiani, Camillo Boito, Domenico Morelli, Bernardo Celentano, Federico Raymond, Eugenio Blaas, Rainford e Green, Degas, Moreau, Tissot, Lafenestre, Semino e Ernesto Rayper, Niccolò Barabino, Augusto Rivalta, Gabriele Castagnola, Enrico Gamba, Federico Pastoris, Alfredo D'Andrade, Antonio Fontanesi. Molti di questi personaggi e altri che non sono ricordati in quel contesto – Abbati e Zandomeneghi, ad esempio, giunsero a Firenze rispettivamente nel '60 e nel '62 - avrebbero di lì a poco frequentato Castiglioncello, in virtù del loro legame di amicizia con Diego Martelli. Pertanto, nessuna puntuale rivisitazione storico-artistica di quella che fu la 'Scuola di Castiglioncello' potrebbe prescindere dagli avvenimenti che la prepararono e che ebbero come teatro Firenze e il Caffè Michelangelo.

L'omogeneità stilistico-tematico-estetica che caratterizza la produzione realizzata dai Macchiaioli sul litorale maremmano a partire dal 1861, deriva innanzi tutto dalla straordinaria unità di intenti: quella che tali pittori, dalle personalità così diverse l'una dall'altra, riuscirono a foggiare e plasmare durante le animate discussioni al Caffè Michelangelo.

Fig.6 - Diego Martelli ed Ernesto Mazzei (Archivio Dini, Montecatini)

Fig.7 - Gustavo Uzielli nel 1859-1860 (Archivio Dini, Montecatini)

Quando Martelli prese ad avventurarsi in quella società di artisti, il processo di rinnovamento della pittura italiana era già stato avviato. Grazie alle vivaci impressioni che Serafino De Tivoli, Saverio Altamura e Domenico Morelli riportarono, nel 1855, da Parigi, dove avevano visitato la Terza Esposizione Universale, una ventata di novità circolò tra i nostri pittori. L'esposizione parigina fu un avvenimento di straordinaria importanza, che rivelò per la prima volta, con sufficiente completezza, quale fosse il panorama artistico europeo contemporaneo. Per la prima volta i giovani pittori potevano agevolmente comparare l'opera di Ingres - rappresentato da quaranta dipinti, tra i quali la celebre 'Odalisca' di Valpinçon, il cui prestito era stato ottenuto per intervento del giovane Degas - con quella di Delacroix, presente con un'interessante antologica; mentre una certa sorpresa esercitò l'opera dei maestri inglesi e soprattutto dei Preraffaeliti. Più dei rivoluzionari dipinti di Courbet, raccolti nel celebre Pavillon du Realisme, furono le opere dei paesaggisti di Barbizon che attrassero maggiormente gli artisti italiani, per quanto anche il giovane Camille Pissarro, appena giunto dalle Antille, scoprisse la sua vocazione di paesaggista davanti alle opere di Corot e di Rousseau.

Fu al ritorno di De Tivoli, Morelli e Altamura che al Caffè Michelangelo per la prima volta si sentì parlare del 'ton gris', ossia di quella intonazione velatamente grigia del colore, che moderando l'eccessiva e levigata brillantezza della materia, consentiva una visione delle cose più prossima al reale.

Molti anni più tardi, Martelli rievocava in un passo ormai celebre dei suoi scritti le reazioni generate tra i nostri artisti dalle novità parigine: «... Era Altamura una bella figura di artista meridionale, barba folta e folti

capelli castagno scuro, faccia quadrata, leonina, bello lo sguardo cogitabondo e il sorriso. Parlava a parole tronche e spezzate, come di chi sappia molto di più di quello che dica e fra un pezzo di frase e l'altra bagnava l'estremità della dita in un bicchiere di acqua gelata e si rinfrescava la fronte. Fu lui che in modo sibillino e involuto cominciò a parlare del Ton gris, allora di moda a Parigi, e tutti a bocca aperta ad ascoltarlo prima, ed a seguirlo poi per la via indicata, aiutandosi con lo specchio nero, che decolorando il variopinto aspetto della natura permette di afferrare più prontamente la totalità del chiaroscuro, la macchia.

Ed eccoci alla fatal parola, al Rubicone che separa la tradizione accademica, trasformatasi di classica in romantica, della ricerca del tono per il tono, del rapporto per il rapporto, della luce per la luce, e tutto il tremblent che è venuto di poi...» (Cfr. A. BOSCHETTO, op. cit., p. 204.)

Fig.8 - Il pittore Michele Tedesco (Archivio Dini, Montecatini)

Fig.9 - Giuseppe Abbati con la divisa dei "Carabinieri genovesi" 1860 (Archivio Dini, Montecatini)

La 'macchia' nacque dunque come «accentuazione del chiaroscuro pittorico», attraverso il quale recuperare alla realizzazione artistica la necessaria solidità e il rilievo plastico che nella visione accademica difettavano per la «eccessiva trasparenza dei corpi» (Cfr. D. DURBÈ, *I macchiaioli*, catalogo della mostra di Forte Belvedere, Firenze, 1976, p. 16).

Sulle origini e sul significato della 'macchia', lo stesso Martelli disquisiva ancora, sapientemente, nella celebre conferenza 'Su l'Arte' del 1877: «Occorre anzitutto sapere che allora il magistero del colorire, insegnato nelle scuole, si faceva consistere o presso a poco nella massima pronunciata da Gozzanini, di fare i primi piani forti, i secondi più dolci, e mandare gli ultimi piani in vapore. Si raccomandava poi più di tutto, quanto alla forma, la correttezza di Raffaello unita alla grazia del Correggio, e contenti di una giaculatoria ammirativa e generica per tutti gli antichi di galleria, non ci si occupava mai, neppur fra questi, di scegliere il loglio dal grano, e pensare con quali mezzi, ed in qual modo erano arrivati a superare le difficoltà, che avevano superato.

Si imparava, magari a mente, il trattato della pittura di Leonardo da Vinci, ma non si pensava, neppur per sogno, ad applicarne nell'opera lo spirito e lo insegnamento. Da questo ne derivava una pittura liscia, fredda, senz'anima e senza rilievo che non potea fare a meno di disgustare coloro, che avevano il sentimento dell'arte; e che, ribelli alle dottrine che venivan dalla cattedra, non figuravano come i più perfetti fra gli scolari. Si doveva dunque combattere e combattendo ferire, era quindi necessaria un'arma ed una bandiera, e fu trovata la 'macchia' in opposizione alla forma, che vestiva il primo ortolano di Scandicci con l'elmo di Ferruccio, e fu detto che la forma non esisteva e siccome alla luce tutto risulta per colori e per chiaroscuro così si volle solamente per macchie ossia per colori e per toni ottenere gli effetti del vero» (Cfr. A. BOSCHETTO, op. cit., pp. 92-93).

Fig.10 - Raffaello Sernesi (Archivio Dini, Montecatini)

Fig.11 - Giovanni Fattori (Archivio Dini, Montecatini)

Le convinzioni maturate tra i giovani avventori del Michelangelo ebbero modo di rafforzarsi attraverso le esperienze singole e di gruppo. Fanno ormai parte della storia del movimento macchiaiolo le visite collettive alla quadreria del Principe Demidoff, che nella sua villa di San Donato possedeva un considerevole numero di dipinti di maestri contemporanei, soprattutto francesi. Le accese discussioni che seguivano erano caratterizzate da toni polemici, talvolta eccessivi, che prendendo a pretesto uno o l'altro dei maestri francesi rappresentati nella quadreria Demidoff, vedevano fieramente opporsi le schiere dei denigratori a quelle dei sostenitori, irriducibili nella diversità dei giudizi acclamati, che Signorini avrebbe definito «un fuoco di fila di esagerazioni veramente italiane» (Cfr. T. SIGNORINI, *Il Caffè Michelangelo*, in 'Il Gazzettino delle Arti del disegno', a c.d. Alberto Maria Fortuna, Firenze, 1968 (ed. anastatica), p. 175).

Fig.12 - Telemaco Signorini (Archivio Dini, Montecatini)

Fig.13 - Vito D'Ancona (Archivio Dini, Montecatini)

«Un quadretto del celebre artista francese Meissonier l'*Alabardiere* - scrive Signorini - mentre fanatizzava alcuni, era giudicato da un amico professore una carta da gioco, e l'autore un pittore da *donne di cori* e da *fanti di picche* e furono in grazia di questa facezia i diversi satelliti di quest'astro sostenitori di questa opinione. Naturalmente non si poteva più entrare in una discussione calma e profittuosa, quando veniva esagerata così una opinione che poteva in fondo esser discutibile assai, che per esser questa un'opera

piuttosto scadente del distinto artista francese, ciononostante presentava una seria ricerca, che doveva poi fruttare all'autore la fama che oggi giustamente riscuote nell'Europa artistica col suo quadro *La rissa, Il Napoleone di ritorno dalla Russia* e con mille altri distintissimi lavori. Fu meno di lui bistrattato Ingres non perché fossero intesi i grandi meriti del suo quadro *La Stratonica*, ma perché si sapeva ch'egli era accademico, classico, autorevole e perché era stato l'amico intimo del nostro grande Bartolini. Nè dirò quel che fu detto di Decamps, di Troyons, di Delacroix, d'Isabey, di Marillat. Fu fatta grazia a Delaroche, perché egli era nato a Nizza... Oh l'amor di patria!... E qui le esagerazioni chiamarono le insolenze e le insolenze avrebbero chiamato qualcosaltro, se l'intervento della barzelletta fiorentina non era pronto a mettere in evidenza il ridicolo di questi eccessi, facendo momentaneamente lasciar presa alla mano che aveva agguantato uno sgabello o brandito un bicchiere! Ma la sera dopo il Caffè aveva qualche tavola deserta e chi si era lusingato di potere più freddamente e più profondamente discutere i meriti degli artisti in questione, si trovò fra coloro che pensavano come lui e la discussione non ebbe più luogo...». Altro avvenimento significativo, dagli stessi macchiaioli ricordato alle origini del movimento, fu il soggiorno veneziano di Signorini e D'Ancona, nel 1856, durante il quale i due pittori vivificarono il chiuso ambiente lagunare dei nuovi fermenti di rinnovamento che maturavano a Firenze. A quella felice circostanza - memorabile anche perché Signorini vendette il dipinto *Veduta della Salute* presentato all'annuale esposizione dell'Accademia di Venezia - risale l'incontro con Giuseppe Abbati, e forse anche quello con Federico Zandomeneghi giovanissimo, i quali qualche anno più tardi entravano nell'orbita del movimento macchiaiolo. Dal suo soggiorno veneziano, Signorini riportò alcuni studi eseguiti insieme a Francesco Gamba - come ricordava lo stesso Martelli - nei quali i principi della macchia trovavano una prima rigorosa applicazione.

Fig.14 - Telemaco Signorini, *Il merciaio di la Spezia* 1859 (Coll. priv. Varese)

Fig.15 - Vito D'Ancona, *L'incontro di Dante e Beatrice* (ubicazione ignota)

Il contenuto programmatico del messaggio signoriniano, tutt'oggi percepibile in dipinti quali *Ponte della Pazienza a Venezia, Canale a Venezia, Portici a Venezia* (Cfr. P. DINI, *Telemaco Signorini. 1835-1901*, catalogo della mostra di Montecatini, Firenze, 1987, cat.nn. 1-3, p. 138), fu senza dubbio trainante, per quanto non mancassero già allora perplessità e defezioni. L'abbandono del disegno e la costruzione dell'immagine pittorica per macchie di colore fortemente chiaroscurate, per taluni avevano già palesi i limiti del 'bozzettismo', limiti reali ed effettivi, superati soltanto alcuni anni più tardi attraverso le straordinarie esperienze artistiche di Castiglioncello e Piagentina. Frattanto, sulla strada di quella che Cecioni avrebbe qualificato come una interpretazione 'ortodossa' della macchia, distinguendola dalla sua successiva fase evolutiva, Signorini procedeva instancabile, in compagnia di Serafino De Tivoli, Vincenzo Cabianca, Vito D'Ancona, Cristiano Banti. E il momento di opere quali il *Lungomare* di Cabianca, *Bimbi al sole* di Banti, *Pescivendole a Lerici* di Signorini.

Nel *Merciaio di La Spezia* (L'importante dipinto di Signorini, finora noto attraverso una vecchissima riproduzione fotografica è recentemente riapparso sul mercato londinese. Tale soggetto, eseguito nel '59 e venduto alla Promotrice fiorentina di quell'anno, fu replicato nel '66 e esitato due anni più tardi ad un acquirente americano), dipinto nell'estate del '59, Telemaco offre uno degli esempi più suggestivi di questo suo operare agli esordi del movimento: la luce tersa e tagliente squadra e quasi ritaglia le figure attraverso un gioco di pennellate che tolgono e immettono una materia pittorica fortemente chiaroscurata. La funzione decisamente struttiva della luce che ottiene alla raffigurazione un rilievo vigoroso e plastico, è tuttavia diversa da quella armonizzante che la stessa luce assumerà nei dipinti di Signorini e degli altri artisti del movimento a partire dal 1861.

Fig.16 - Giacomo Chiotti, volontario nei Bersaglieri (Archivio Dini, Montecatini)

Fig.17 - Il pittore Nino Costa (Archivio Vitali, Milano)

Tornando alle vicende biografiche di Martelli e dei suoi compagni, il 1859 fu un anno intenso di avvenimenti. La situazione politica nazionale, che sfociò nella Seconda Guerra d'Indipendenza e nella caduta, a Firenze, del regime Granducale, vide la partecipazione di molti dei frequentatori del Caffè Michelangelo. Il 5 maggio Signorini si arruolò insieme a Borroni e Uzielli. Lo stesso Martelli si presentò subito volontario nel Real Corpo d'Artiglieria, ma ben presto era ricoverato nell'ospedale militare di Modena, a causa di una grave infezione agli occhi che lo rendeva quasi cieco. Qui fu raggiunto dalla notizia della separazione dei genitori, che con un atto formale ponevano fine al loro rapporto, da tempo divenuto insostenibile per entrambi. Così, quando già Diego era rientrato a Pisa per proseguire i suoi studi, Carlo Martelli, annullando il precedente testamento, ne redasse uno

nuovo nel febbraio del 1860, lasciando la quasi totalità delle sue proprietà al figlio. Nel corso dell'anno le condizioni di Carlo Martelli peggiorarono decisamente, tanto che nel dicembre il Tribunale di Firenze pronunciava giudizio interdizionale nei suoi confronti, poiché la malattia fisica non gli consentiva ulteriormente di amministrare i suoi beni (Sulla situazione familiare di Martelli, cfr. P. DINI, op. cit., 1978, pp. 3-16). Per quanto dovesse sentirsi più vicino alla madre, Diego non mancò di assistere il padre negli ultimi mesi di vita. Tralasciati gli studi universitari nel momento in cui la sua presenza era richiesta a Firenze a causa delle gravi ragioni familiari, il giovane si apprestò a vivere, nei primi mesi del '61, un clima di profondo sconforto, di cui è sensibile traccia in una lettera all'amico e compagno di studi Gustavo Uzielli, rimasto a Pisa: «...Io volentieri definirei l'uomo la più infelice di tutte le bestie (...) Sono fra mezzo ai ladri in presenza della morte che tutti i giorni strappa un lembo di vita a mio padre...» (Cfr. Carteggio Uzielli, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze).

Nei mesi in cui le tristi vicende familiari lo trattenevano a Firenze, Diego ebbe certamente modo di recarsi al Michelangelo, ove sapeva di incontrare il conforto dei suoi amici più cari. A quest'epoca risale l'incontro con Giuseppe Abbati, giunto a Firenze nel dicembre del '60, quando Diego era a Pisa, incontro che doveva generare una profonda ed esaltante amicizia. Carlo Martelli morì il 30 luglio 1861, e il figlio, disfatto dalle fatiche per l'assistenza al malato e dal dolore per la perdita subita, venne confortato dagli amici Abbati e Signorini e dalla solidarietà dei compagni del Caffè Michelangelo.

LA SCUOLA DI CASTIGLIONCELLO

Nell'annunciare la triste notizia ad un amico, avvocato a Prato, Ernesta Martelli scriveva in data 3 agosto: «(...) Siamo tutti molto turbati ed affaticati, tanto che Diego parte domani per Castiglioncello e mi incarica dei suoi complimenti distinti (...)» (Archivio Dini, Montecatini).

Questo inedito documento, vanificando le numerose e varie ipotesi formulate sulla data del viaggio di Martelli, indica nel 4 agosto 1861 l'epoca della partenza del critico da Firenze. Che a questa data ci si possa riferire come al termine iniziale della 'Scuola di Castiglioncello', lo affermano i non numerosi ma fondamentali dipinti che Signorini, Abbati e Tedesco eseguirono in quelle prime settimane di permanenza sul litorale livornese.

Fig.18 - La Torre Medicea a Castiglioncello in una foto del secolo scorso. (Archivio Dini, Montecatini)

Quale fosse lo stato d'animo di Diego e quanto determinante fosse stato nella decisione prontamente presa di lasciare Firenze, almeno per qualche tempo, lo si deduce più chiaramente dalla nota lettera di Poldo Pisani a Gustavo Uzielli: «...Diego è ora in campagna per l'avuta disgrazia della morte di suo padre, tal cosa ha prodotto in lui una grave melanconia, tale da non riconoscerlo più ed è stato per lui un grave dispiacere. Però è in compagnia di Signorini e di Abbati che spero lo distrarranno e lo consoleranno ragionando di cose che lui divertono, specialmente d'arte. Credo che ti scriverà ancora a tè quando sarà a Castiglioncello.. » (Carteggio Uzielli, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze).

Fig.19 - Veduta della "Punta" dall'insenatura del Quercetano (Archivio Dini, Montecatini)

Signorini, che nella sua cronologia autobiografica ricorda la «Gita a Castiglioncello con Abbati, Tedesco e Diego» (Cfr. TELEMACO SIGNORINI, *Cronologia autobiografica*, in ENRICO SOMAR', *Signorini*, Milano, 1926, p. 269), collocandola però erroneamente al 1862, e altrove ancora più laconicamente, situa al ritorno dal suo soggiorno francese, nell'estate del 1861, la permanenza con i tre compagni in Maremma, non aggiunge niente

di diverso o di più particolareggiato sull'avvenimento, se non fosse per la presenza di Michele Tedesco, al quale il fiorentino fa ripetutamente cenno.

Partendo quel 4 agosto, molto probabilmente i quattro amici scelsero la via che dalla stazione ferroviaria di Pontedera portava a Capannoli, e lì sostarono brevemente, dovendo Diego visitare i vasti possedimenti che componevano una notevole parte dell'eredità paterna. Il successivo tratto da Capannoli venne compiuto in carrozza, poiché la linea ferroviaria che avrebbe collegato Livorno alla stazione di Acquabona era allora in costruzione; una volta raggiunte, attraverso la Via Emilia, le alture di Rosignano Marittimo, un breve tratto di strada condusse la comitiva alla costruzione rustica dei Martelli, appoggiata sul declivio a qualche centinaio di metri dal mare. (La linea ferroviaria nel tratto Livorno-Cecina-Follonica iniziata nel 1861, divenne funzionante nel 1863. Due volte al giorno il convoglio, passando per Colle Salvetti, Acciajolo, Orciano, sostava nella stazione di Acquabona, nell'immediato entroterra di Castiglioncello, donde proseguiva per Cecina e viceversa. Nel 1872, in seguito ai danni subiti a causa dello straripamento del fiume Fine, la stazione di Acquabona fu trasferita nel Comune di Castellina).

Per quanto turbato dal recente avvenimento luttuoso, il gruppo di amici non poté certamente sottrarsi alla meraviglia suscitata dallo straordinario spettacolo naturale che si presentò alla loro vista: un paesaggio quasi incontaminato, interrotto dalla ricca varietà di sfumature verdi, quelle cupe delle tamerici, quelle argentee dei lecci, e le tonalità verde rame della vegetazione più bassa, intervallate dai gialli e dagli ocra dei terreni appena liberati dalla colture del frumento e del granturco nei brevi spazi pianeggianti adiacenti la Punta, dominata dal Torrione Mediceo.

Fig.20 - Le "Capannacce" presso Castelnuovo della Misericordia (Archivio Dini, Montecatini)

Fig.21 - Un gruppo di abitanti a Castelnuovo della Misericordia (Archivio Dini, Montecatini)

Le scogliere dai colori 'terra di Siena', naturali e bruciati, si perdevano in lontananza fino ad una striscia di acqua marina insolitamente verde-azzurra; bovi immobili nella solitudine austera degli altipiani si alternavano a casolari sparsi tra la vegetazione; infine il mare color smeraldo, straordinariamente limpido e trasparente per il singolare effetto dei fondali bassi e della sabbia bianca, nei giorni particolarmente limpidi restituiva alla vista le sagome delle prospicienti isole dell'Arcipelago, quella dell'Isola d'Elba, allungata e adagiata sulla linea dell'orizzonte, e i più tozzi profili di Capraia e di Gorgona. In *Pascoli a Castiglioncello*, dipinto eseguito nella circostanza di quel primo soggiorno sulla costa del livornese, Signorini colse pienamente il fascino e la primitiva bellezza di quel paesaggio: la campagna dalle tipiche tonalità dorate è letteralmente abbacinata dalla luce estiva che avvolge la quiete immobile del pomeriggio, vicino con le sue ombre trasparenti al tramonto. Di tal concerto di luci la presenza umana è ugualmente succube, al pari di ogni filo d'erba di quella terra riarso: lo sguardo vigile della bambinetta smilza a fatica s'innalza in un periglioso controluce, mentre all'orizzonte si profila la sagoma assoluta della casa rustica dei Martelli. Stranamente in nessuno degli scritti autobiografici di Signorini è menzione di questo fondamentale dipinto, la cui genesi, per quanto improntata dalla immediatezza della suggestione visiva, tuttavia non fu priva di meditazioni formali, come stanno ad attestare i due bozzetti ad olio e il bellissimo disegno nei quali il tema è riproposto senza sostanziali variazioni. Alla altissima qualità artistica, *Pascoli a Castiglioncello* unisce la straordinaria importanza storica che gli deriva dal suo essere agli esordi della stagione pittorica che fiorì nella località costiera per l'impegno dei maggiori esponenti del movimento macchiaiolo, Signorini all'inizio e poi soprattutto Abbati, Borrani, Fattori, Sernesi. Tanto più che il quadro figurò, fuori catalogo, alla prima Esposizione Nazionale Italiana che si tenne a Firenze a partire dal settembre 1861, attestandovi i nuovi traguardi artistici raggiungibili attraverso l'esperienza della 'macchia' (Il giudizio poco lusinghiero di Yorick conferma quanto nuovo fosse il contenuto di quella pittura: «...e finalmente un quadretto del signor Temistocle (sic) Signorini, uno de' nuovi, in cui una *Contadinella che guarda le sue vacche pascolanti* si fa della mano velo alla faccia contro i raggi del sole che sferza, non velato da nubi, il campicello di granturco annesso all'umile capanna. Un maligno lo ha chiamato una frittata, ripiena di vacche in gelatina!...»). (Cfr. YORICK, *Viaggio attraverso l'Esposizione Italiana del 1861*, Firenze, II edizione, 1861, pp.122-123).

Fig.22 - Diego Martelli a Castelnuovo della Misericordia (Archivio Dini, Montecatini)

Fig.23 - Diego Martelli seduto sugli scogli (Archivio Dini, Montecatini)

Due furono in sostanza le novità implicite all'operare di Signorini, ossia la reintegrazione del corretto disegno, quale base imprescindibile della realizzazione artistica, e la scoperta della luce come unico, essenziale principio regolatore degli effetti tonali e atmosferici. Le posizioni già notevolmente avanzate, raggiunte dallo stesso Signorini, da Banti e Cabianca, durante i lunghi periodi di studio trascorsi a La Spezia negli anni 1859 e 1860, furono d'un tratto superate: la tecnica a rapide macchie di colore sovrapposte, attraverso la quale non solo si era cercato di sostituire l'impianto disegnativo, ma si era mirato anche ad

ottenere la giusta tonalità del dipinto, determinandone il chiaroscuro dei corpi, la luce e la profondità dei piani, fu inglobata in una visione del tutto nuova, dominata dai principi regolatori del disegno e della luce. Non è un caso che identici risultati fossero contemporaneamente raggiunti da Sernesi e Borrani sull'Appennino pistoiese, ove nella stessa estate del '61 il primo realizzò il bellissimo *Pasture in montagna* e il secondo il noto *La raccolta del grano sull'Appennino*. Prendendo ad esempio questi due ultimi dipinti (ma egli non conosceva ancora il quadro di Signorini), Dario Durbè ha scritto: «...Evidente è in queste opere un intendimento artistico che si differenzia radicalmente dalle ricerche finora condotte dal Signorini, dal Banti e dal Cabianca. Quanto queste erano state caratterizzate dalla vivace contrapposizione di zone in ombra con zone violentemente illuminate dal sole e dallo studio sommario e veloce di questi effetti, tanto ora nei quadri del Borrani e del Sernesi la visione viene assestandosi in un delicato e sensibile reticolo disegnativo dove la luce poeticamente calibrata per via di tono e di valore, come in un intarsio sottile e terso, diviene il segno tangibile di una diversa disposizione dell'anima, per niente polemica e rovesciata verso l'esterno come lo era stata nel Signorini e nel Cabianca alla Spezia, anzi al contrario raccolta e contemplativa; piena come di un silenzioso stupore nel Sernesi, delicata e garbatamente osservatrice nel Borrani» (Cfr. D. DURBÈ, *I Macchiaioli*, catalogo della mostra di Forte Belvedere, Firenze, 1976, pp. 22-23).

Fig.24 - La villa Fenzi al Fortullino nel 1870 con il litorale di Castiglioncello sullo sfondo

(Archivio Dini, Montecatini)

Non è un caso, dicevamo, che identici risultati artistici fossero raggiunti da personalità distinte in luoghi del tutto diversi, poiché è certo che le lunghe discussioni al Caffè Michelangelo avessero maturato tale identico orientamento. La scelta del soggetto pastorale, comune ai tre artisti, appare infatti ampiamente premeditata, come se, separandosi all'inizio della stagione estiva, si fossero imposti uno stesso programma di lavoro. La già citata lettera di Pisani, del resto, nel momento in cui allude alle benefiche proprietà divagatorie che il 'ragionare d'arte' solitamente esercitava sullo stato d'animo di Martelli, sembra far eco alle animate discussioni che si erano svolte nei mesi precedenti, quando il critico era costretto a Firenze per la malattia del padre e al Michelangelo poteva frequentare più assiduamente sia Abbati che Signorini, Borrani e Sernesi. Quali agenti esterni determinassero l'evoluzione interna al movimento macchiaiolo, manifestatasi nell'estate del 1861, è soltanto intuibile, sulla base di circostanze quanto mai note. Il contatto con l'arte francese che al tempo del soggiorno parigino di De Tivoli, Morelli, Altamura, aveva così influito sulla genesi della macchia, confermando gli artisti fiorentini nell'indirizzo naturalistico e antiaccademico prescelto, venne rinnovato attraverso il viaggio a Parigi, che lo stesso Signorini attuò insieme a Banti e Cabianca nel maggio-giugno 1861.

Fig.25 - Il pittore Stanislas Pointeau vestito da donna (Archivio Dini, Montecatini)

Fig.26 - Odoardo Borrani (Archivio Dini, Montecatini)

Se i maestri della Scuola di Barbizon, con il loro spontaneo modo di accostarsi alla natura, avevano a suo tempo suggerito ai toscani il mezzo adeguato al loro bisogno di contraddire l'accademismo allora imperante in Italia, quegli stessi artisti francesi, che rifiutavano ogni sovrastruttura ideologica al loro approccio alla realtà, erano adesso la fonte di ispirazione per una più compiuta maturità artistica, maturità che significò per i pittori toscani il superamento del contenuto programmatico e polemico della 'macchia' ortodossamente intesa. Con *Canale della Maremma toscana*, dipinto nel 1862, nei dintorni di Castiglioncello, Cabianca offre, tra i primi, uno degli esempi più compiuti per intensità poetica, di questo nuovo modo di avvicinare la natura. Libera da apriorismi ideologici, come dalla violenza di un'osservazione troppo oggettiva, l'immagine del vero palpita avvolta in un sentimento di malinconica purezza che la linearità del paesaggio sottolinea indefinito. E la natura, indagata nella essenzialità delle sue forme, l'oggetto della ricerca pittorica. L'artista la osserva, e in essa, nella mutevole varietà degli effetti luminosi, cerca il motivo della sua ispirazione poetica. «L'Angeli - scriveva Abbati a Cabianca qualche anno più tardi, confutando il positivismo implicito nel pensiero di Maurizio Angeli - dice che nulla è più bello della natura, e non s'accorge che rende inutile l'arte e da un calcio alla poesia» (Cfr. L. VITALI, *Lettere dei Macchiaioli*, Milano, 1953, p. 216).

La ricerca dei violenti effetti di luce solare non è infatti per gli artisti macchiaioli, nei momenti di Castiglioncello e Piagentina, una soluzione semplicemente atmosferica, quale si ritrova nella natura medesima del paesaggio; essa è uno stimolo che innesta piuttosto il sentimento dell'individuale creatività, insomma una scoperta nella realtà che soddisfa la fantasia di un significato specificatamente poetico. Ecco perché nei 'macchiaioli' il disegno è un elemento irrinunciabile, che reintrodotta dopo le prime esperienze, nel 1861, riconduce idealmente i nostri alla pittura fiorentina del Quattrocento. In ciò l'arte macchiaiola si

differenzia dalla pittura di intuizione impressionista.

D'altronde, se è vero che le impressioni riportate nel 1861 a Firenze da Signorini, Banti e Cabianca - i quali avevano incontrato a Parigi Fontanesi, Costa, Bechi e Gordigiani - trovarono un terreno così fecondo, si deve credere che in realtà le grandi personalità del gruppo fossero già orientate nel senso di un più razionale, discriminante utilizzo della luce e di una più pacata immedesimazione con la natura. Altrimenti mal si spiegherebbe la pronta assimilazione di tali concetti da parte di Borrani, Sernesi e Fattori, che a Parigi non erano mai stati. Evidentemente i limiti bozzettistici della prima macchia erano ormai angusti e ancora più lo sembrarono quando gli artisti fiorentini furono chiamati a sostenere l'impegno della prima grande Esposizione Nazionale, che si inaugurò nel settembre di quell'anno proprio a Firenze.

Tornando al primo soggiorno di Martelli e compagni a Castiglioncello, è certo dunque che le discussioni d'arte proseguirono vivacissime, nel duplice intento di distrarre l'amico Diego e di dar forma e attuazione alla nuova concezione pittorica. Durante le ore meno calde, accompagnando Martelli nei sopralluoghi ai suoi possedimenti, i tre pittori poterono ammirare e cogliere nelle più diverse angolazioni, la singolare bellezza di quel primitivo paesaggio, mentre dalla stessa casa di Martelli, scivolando per i dregradanti altipiani, lo sguardo coglieva l'inconfondibile profilo della Punta e della insenatura del Porticciolo, quale fu ritratto da Signorini nel noto dipinto appartenuto agli eredi. (Cfr. D. DURBÈ, op. cit., 1983, p. 28).

Fig.27 - Vincenzo Cabianca (Archivio Vitali, Milano)

Fig.28 - Vincenzo Cabianca, *La pescatrice* (Coll. priv. Montecatini)

Ne *La casa di Diego Martelli a Castiglioncello* il pittore fiorentino raffigura l'edificio rustico, già adibito a locanda, che lo ospitava: al suo fianco Abbati ritrasse lo stesso soggetto, sebbene in più ampie dimensioni, e si soffermò in dipinti quali *Finocchi secchi* e *Sarmenti* (Cfr. P. DINI, *Giuseppe Abbati. L'opera completa*, Torino, 1987, pp. 234-236), come, più tardi, nell'inedito *Rustico*, sugli aspetti desolati di quell'agglomerato di mattoni in abbandono che attendevano le cure di una più costante presenza dell'uomo.

Abbati lavorò certamente moltissimo anche nell'occasione di quella sua prima permanenza sulla costa livornese. A differenza di Signorini che fu a Castiglioncello una sola volta, Abbati vi si recò periodicamente ogni anno, a partire dal 1861, tanto che, in mancanza di opere sicuramente datate, non è facile discernere nella sua vasta produzione in tale località, quelle appartenenti al primo soggiorno. Le affinità stilistiche e tematiche con l'operato di Signorini, collocano le numerose raffigurazioni su piccole tele di vallate e altipiani agli esordi dell'attività svolta da Abbati sul litorale livornese: la costruzione dei piani in profondità, ottenuta essenzialmente attraverso modulazioni tonali e atmosferiche, interessò anche Signorini, come è dimostrato chiaramente dal dipinto dei *Pascoli* e dai relativi studi.

Fig.29 - Giuseppe Abbati *Dalla casa di Diego Martelli* (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi)

Fig.30 - Giuseppe Abbati *L'orto di casa Martelli*

Michele Tedesco, del quale si conosce per certo unicamente questo primo soggiorno a Castiglioncello, fu particolarmente attratto dalle zone limitrofe dell'abitato, e in uno dei rari suoi dipinti pervenutoci, i protagonisti sono un gruppo di bambini dalle figure svelte e abbigliate come si conviene al caldo clima estivo: alle loro spalle il tetto della villa di Martelli e più oltre la svettante Torre Medicea che con la riconoscibile costruzione dei Dani, ancora oggi esistente, circonda un lembo di mare dalla tipica tonalità smeraldo. I quattro amici si trattennero a Castiglioncello per qualche settimana, rientrando a Firenze appena in tempo perché Signorini potesse presentare, fuori catalogo, il suo dipinto dei *Pascoli*, meritando l'attenzione non troppo lusinghiera di Yorick, per niente affascinato dalla straordinaria luminosità del quadro. Se considerata come un programmato punto di arrivo, l'Esposizione Nazionale vide giungere al traguardo oltre a Signorini, il solo Borrani che tra le altre cose presentava i due importanti lavori eseguiti a San Marcello Pistoiese, quella stessa estate.

Sernesi non espose affatto, e Abbati preferì presentare, invece dei lavori di Castiglioncello, i due magnifici interni della Basilica di San Miniato al Monte che gli valsero la medaglia. Il gusto del pubblico, del resto, premiò le opere più morigerate: Isabella Falconer, ricca signora inglese estimatrice di Signorini, acquistò non i *Pascoli*, ma il dipinto di soggetto militare *La cacciata degli Austriaci dalla Borgata di Solferino*; Borrani si vide acquisire dal Principe di Carignano lo splendido *Il 26 aprile 1859*, ma non i paesaggi dell'Appennino; Cabianca che, con il notevole dipinto *Le monachine*, presentato sotto il titolo *Il mattino*, riscosse

l'ammirazione dei compagni, vendette però al Re i suoi *Novellieri fiorentini del secolo XIV*. Giovanni Fattori e Silvestro Lega erano entrambi presenti con dipinti di soggetto militare, opere queste non molto indicative della grandezza delle forti individualità che le avevano prodotte. (In merito alla I Esposizione Nazionale Italiana, vedi P. DINI, Op. cit., 1987, pp. 43-56, e P. DINI, *Dal Caffè Michelangelo al Caffè Nouvelle Athènes. I Macchiaioli tra Firenze e Parigi*, Torino, 1986, pp. 31-36).

Fig.31 - Telemaco Signorini, *Bove a Castiglioncello* (Archivio Principe Carpegna)

Fig.32 - Giuseppe Abbati, *Colline a Castiglioncello in direzione del Monte Pelato*

Tutto ciò non deviò minimamente il cammino del movimento macchiaiolo che di lì a poco doveva dar vita alle auree stagioni di Castiglioncello e Piagentina (e in quest'ultima gli intendimenti della macchia si riproposero con identica compiutezza artistica, ma nell'intonazione idillico-borghese più confacente al carattere di artisti come Lega, Borrani, Banti, Signorini, sensibili alle bellezze di un paesaggio meno violento nella sua primitività e più legato alle vicende della intima vita familiare che si svolgeva in quella zona semiurbana alle porte di Firenze). Il giudizio di Durbè che definisce marginale il ruolo avuto da Signorini nella nascita della 'Scuola di Castiglioncello', non è più condivisibile, dunque, alla luce dei fatti finora esposti, e soprattutto dopo la riapparizione di *Pascoli a Castiglioncello*, dipinto nel quale l'artista dà prova dell'audacia innovativa del suo messaggio. La scarsa produzione castiglioncellese di Telemaco, limitata del resto a quell'unico soggiorno, non diminuisce affatto l'importanza del ruolo avuto dal fiorentino, neppure se paragonata alla vasta attività di Abbati, Borrani, Sernesi e Fattori, giustamente ritenuti i 'lirici' della 'Scuola'. Torniamo alle vicende biografiche dei protagonisti di quella importante stagione artistica. Nei primi mesi del 1862, Abbati era a Firenze, impegnato ai lavori da inviare alle Promotrici di Torino e di Genova, lavori nei quali aveva raffigurato alcune suggestive vedute delle Chiese di San Miniato, Santa Maria Novella e Santa Croce. Pertanto si vide costretto a declinare l'invito dell'amico Uzielli che lo voleva a Pisa, mentre già l'andamento della politica nazionale lo teneva all'erta per la possibilità di un nuovo conflitto: «...Se in aprile sarai ancora a Pisa - scriveva a Uzielli il 24 gennaio 1862 - approfitterò del tuo gentile invito, se invece gli italiani finiranno di dormire e si farà la guerra, allora sono sicuro ci vedremo dove Garibaldi vorrà...» (Cfr. P. DINI, *Lettere inedite dei Macchiaioli*, Firenze, 1975, p. 3).

Fig.33 - Georges Lafenestre (Archivio Dini, Montecatini)

Fig.34 - Marcellin Desboutin (Archivio Vitali, Milano)

Frattanto Uzielli nel mese di marzo raggiungeva Martelli e Pampana a Castiglioncello, come si deduce dalla memoria scritta - datata Castiglioncello, 4 marzo 1862 - lasciata da quest'ultimo su un album di ricordi di Gustavo e nella quale si fa specifica allusione al prossimo viaggio dello studente di scienze, in procinto di lasciare l'Italia per Parigi. (Tra le carte Uzielli si trova infatti questo appunto: «Parigi alla testa della civiltà, sprezzante dei propri vicini, ebbera delle proprie glorie, ti accoglierà come un padre accoglie il figliolo prodigo, come uomo giunto da regioni non ancora civilizzate. Che ti varrà in quel momento, cinto dal disprezzo universale, vantare le tue gesta, mostrare i tuoi congedi, se sembrerai estraneo alla Scienza che fa la maggiore gloria di quella città. Medita dunque profondamente sui casi tuoi, o mio caro; pensa alla gloria Italiana, riposta in quel momento sul tuo capo. Fai vedere a quel popolo di generosi Spacconi che in Italia con meno discorsi, si ebbero i Galilei, i Danti, i Lecca-Fiche. Tuo aff.mo Amico Guglielmo Pampana, Castiglioncello, 4 marzo 1862»). (Cfr. P. DINI, *Abbati*, op. cit., 1987, p. 58, nota 5).

Guglielmo Pampana e Gustavo Uzielli furono tra i più antichi e assidui frequentatori di Castiglioncello, in virtù dello stretto legame di amicizia che li legava a Diego sin dagli anni della giovinezza. Personaggio caratteristico e «indispensabile» animatore (il termine è usato dallo stesso Martelli) della compagnia di amici del critico, il primo; uomo di notevole levatura intellettuale il secondo, più noto come scrittore e scienziato. All'Uzielli, Diego dovette la conoscenza di nomi illustri, come Pietro Sbarbaro, e l'amicizia, spesso divenuta intimità, con tanti dei futuri frequentatori di Castiglioncello, Georges Lafenestre, in seguito conservatore del Louvre e professore di estetica e storia dell'arte al Collegio di Francia, Giacomo Chiotti, Poldo Pisani, Stanislas Pointeau, Marcellin Desboutin. La presenza di Desboutin, incisore e letterato, nella tenuta maremmana di Diego, non è documentata, per quanto nessuna rigorosa cronaca degli anni più felici del movimento macchiaiolo potrebbe ometterne il nome. Quegli stessi pittori toscani che durante il giorno vagavano nella amena campagna di Piagentina e nella bella stagione raggiungevano il litorale maremmano per più o meno lunghi soggiorni, quegli stessi erano ospiti assidui delle memorabili serate che l'eclettico

artista francese presenziava nella bellissima villa dell'Ombrellino a Bellosguardo, da lui acquistata fin dal 1854.

Per non dire dell'importante ruolo che Desboutin svolse, dopo il 1870, una volta rientrato in Francia, come tramite tra gli artisti italiani sempre più spesso presenti sulla scena parigina e le avanguardie pittoriche del momento.

Fig.35 - L'avvocato Valerio Biondi con la figlioletta Lalla (Archivio Eredi Biondi)

Fig.36 - Carlo Meyer (Archivio Dini, Montecatini)

Nella primavera del 1862, anno importante anche per l'arrivo a Firenze di Giovanni Boldini e Federico Zandomeneghi, Abbati esprimeva a Diego il proposito di recarsi presso di lui, in una nota, ma divertente lettera che val la pena di rileggere:

«Abbati Josephas Diego (disegnati due martelli) salutem plurimam dicit, Firenze 27 aprile 1862,

Prima di cominciare guarda che bel foglietto di carta. Se mi venisse domandato cos'è la vita, non esiterei a rispondere: un continuo girar di coglioni - fra le cosce custodi - aggiungerebbe Aleardi. Forse questa definizione è la più giusta di quante sono state fatti fin qui.

Lacrimarum valle conclusiva.

Se ciascun le ascosse coglie

Si potessero veder

Quante mai che ferme sembrano

Si vedrebbero girar! Bacone T II s. 17 opere complete.

Ho scritto questi versi acciò ti servano di conforto e dal dolore degli altri tragga argomento e forza a sopportare i tuoi. Punto a Capo. Per ora non posso volare fra le tue braccia - non mi trattiene la Lue, che non ne ho (l'ulcera è molle) sebbene la mancanza di quel metallo che i poeti chiamano vile - tranne Orazio: quid non mortalia pectora possit auri sacra fames? Ho salutato gli amici tuoi, ma pare per ora nessuno possa venire a farti compagnia - se poi verranno, son certo ti romperanno le tasche perché saranno troppi. Poldo ha riso un buggerio nel leggere le notizie del Signor Curato - la lettera che gli hai scritto a Poldo va bene e l'approviamo. Figurati se non desidero venire costà - spero verso la metà dell'entrante mese d'esser a Castiglioncello^o ed assieme compilare una bella raccolta di bestemmie, come ne esprimi il pio desiderio. Fammi sapere tue notizie - che lo scrivere qualche lettera può servirti benissimo di passatempo. Finisco, non già per la noia, ma perché non si consumi la candela. Ti saluto e chiudo la lettera. Amen.

^oL'h era di più nella lettera che mi scrivesti, perciò t'è la restituisco»(Cfr. P. DINI, *Lettere inedite...*, op. cit., 1975, p. 7).

Fig.37 - Il pittore Luigi Bechi (Archivio Dini, Montecatini)

Fig.38 - Il notaio Curzio Pieri (Archivio Dini, Montecatini)

In realtà Abbati dovette raggiungere Martelli al più presto in giugno, per quanto la sua presenza a Castiglioncello sia documentata solo dal luglio. Da questa data vi si trovarono, tra gli altri, anche Odoardo Borrani, Luigi Franzoja e Giacomo Chiotti. In precedenza, esattamente il 2 maggio, Borrani aveva scritto a Martelli, riferendogli della divertente serata che gli amici avevano trascorso, cenando alla sua salute: «... Ricevuta la tua cara lettera e la scorta di muggini, avvisai gli amici, com'era tuo desiderio, che la sera stessa, alle dieci, si trovassero al Caffè per andare dal Cochino famoso a mangiarli. Diversi non poterono venire, ma il numero degli avventori fu discreto. Ora ti darò la nota di quelli che intervennero: Signorini, Bonamici, Abbati, Caligo, Franzoja, Dattoli, Tedesco, Dolce e Pisani, che secondo il solito venne più tardi. La si parlò di più svariate cose: di politica, di puttane, insomma un poco di tutto. Tedesco sempre furente per avergli detto che pareva un brigante, se non fosse stato l'appetito, la fuga era certa, quando, alla vista del pesce fumante, la comitiva proruppe in applausi prolungati, e il tuo nome passava di bocca in bocca, e per farla breve, eri l'eroe della festa. Fu affidato il taglio a Bonamici: poi un tale assalto degno di noi. «Ma quel Diego che caro amico!» diceva uno; l'altro: «Che cuore!»; un terzo, dando un morso da dividere un pane: «Sento tanta amicizia che non posso esprimerla!», e fissando me, diceva: «Mi pare molto buono», ritornando la seconda volta all'assalto. Però stai certo che tutti abbiamo portato la nostra parte a meraviglia. Corsi appena dieci minuti, tutto era finito. Questo ti sia a prendere coraggio, e ripetere più spesso questa sublime

idea. Tutti gli amici del Gaffè ti fanno tanti saluti. Io spero presto di venire a trovarti. Frattanto ricevi un abbraccio dal tuo sincero amico...».

Fig.39 - Carta topografica della proprietà Martelli a Castiglioncello

E stato già rilevato il clima di allegra spensieratezza che doveva caratterizzare le rumorose riunioni a Castiglioncello di quella compagnia di amici, riunita per l'occasione a Firenze dalla cena a base di muggini fornita loro dal caro Diego. Anzi, ha giustamente osservato Durbè, è intuibile che i ritrovi a Castiglioncello avvenissero già da qualche tempo e che per questo, avendo già avuto prova dell'entusiasmo dei suoi amici per quei luoghi, Martelli desiderasse ospitarli in maniera più adeguata. Di tali preparativi è traccia nella corrispondenza con la madre Ernesta, preoccupata per le finanze della famiglia, ora che Diego si era messo in testa di arredare la casa di Castiglioncello: «...La tua cassa non ha distinzione di titoli, e sta come al tempo di tuo padre (per cui non sta bene): a questo momento mi pare a un bel circa di avere un tremila franchi in avanzo, ma se tu ne levi settecento o sopra un titolo o sopra un altro, fai uno sproposito. I tuoi amici rideranno: ma quando a forza di belle ragioni tu avrai sciupato un bel patrimonio, e la vecchia madre e la vecchia nonna avranno bisogno di consumare le loro rendite per sé, i tuoi amici rideranno poco, tu punto, ed io farò dei pianti come ho sempre fatti da che sono maritata...» Cfr. D. DURBÈ, op. cit., 1983, p. 24).

Tornando all'estate del '62, la massiccia presenza di compagni, prevista da Diego già nel maggio, si verificò puntuale, ma con qualche eccezione degna di nota. Da escludere infatti è la presenza di Raffaello Sernesi, che si recò a Napoli e Ischia, incontrandovi Pointeau, in ragione della sua attività di cesellatore di medaglie. (Da Ischia Sernesi scrisse a Signorini la bella lettera del 26 luglio 1862. (Gfr. P. DINI, *Lettere inedite...*, op. cit., 1975, pp. 241-242). Altra sicura assenza fu quella di Signorini, e il fiorentino si lasciò tradire dalla memoria, quando, in una parte dei suoi scritti autobiografici, assegnò al 1862 il suo soggiorno a Castiglioncello con Abbati e Tedesco. Quell'anno infatti Telemaco dovette persino rinunciare alle consuete vacanze trascorse a Viareggio, dove aveva la possibilità di frequentare la sua ricca estimatrice, la signora Falconer, a causa della grave malattia del padre, che nei mesi di giugno e luglio lo costrinse a Firenze. La morte di Giuseppe Signorini, avvenuta il 18 agosto, impedì a Telemaco persino di seguire i compagni in Aspromonte, nella parentesi bellica che interruppe l'attività così proficua dei nostri artisti, incidendo poi, con il suo deludente esito, sul loro stato d'animo di patrioti. Le vicende della spedizione di Aspromonte, infatti, tennero in sospenso tutti gli ospiti di Diego, per quanto tra di essi si profilassero discordanti le posizioni dei monarchici convinti (molti dei quali però erano stati garibaldini della prima ora) e dei fedelissimi del condottiero nizzardo. Così, mentre il monarchico Uzielli si attese alle disposizioni dei vertici dell'esercito regolare (il dispaccio di Pietro Malenchini, nipote del Colonnello, sconsigliava infatti dal partire con Garibaldi); Martelli, Abbati, Egisto Forti e Carlo della Santa si arruolarono immediatamente. Al ritorno dall'impresa militare, la comitiva si trovò nuovamente a Castiglioncello, ma per poco tempo, poiché in settembre tutti, o almeno Abbati e Martelli, si trasferirono nella campagna di Capannoli.

Fig.40 - Francesco Lobin senior (Archivio Dini, Montecatini)

Fig.41 - Giuseppe Abbati, *Campagna di Castiglioncello* (Firenze Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti)

Fig.42 - Giuseppe Abbati, *Colline a Castiglioncello*

Abbiamo soltanto accennato all'attività svolta da Abbati nell'inverno 1861-62. Egli si era dedicato ancora al genere degli interni, lavorando intensamente nella Chiesa di San Miniato al Monte; ma con il sopraggiungere della bella stagione, le sortite all'aria aperta erano divenute più frequenti e proficue, tanto che, assimilata la lezione di Signorini e di Borrani, nacquero spontanei i primi sorprendenti lavori 'en plein air', la *Stradina al sole*, datato appunto '62 e le analoghe versioni di quel soggetto, tutte riferibili allo stesso momento. Il tempo trascorso a Castiglioncello nell'estate di quell'anno, segnò la definitiva conversione del napoletano alla pittura di paesaggio, più consona alle innovazioni della macchia.

Siamo concordi con Dario Durbè nel ritenere *Baia di Caletta presso Castiglioncello* uno dei dipinti più antichi di Abbati: il profilo della costa, in quel tratto particolarmente spoglia e desolata, è avvolto dalla luce delicata e umida di vapori propria delle prime ore del giorno. Un quieto senso di solitudine - che ha meritato da taluni a questo dipinto il titolo 'Solitudine a Caletta' - è il tono poetico evocato da questa tela, che è quanto di più lirico Abbati sappia esprimere nella sua omogenea produzione di Castiglioncello. A questo stesso

momento devono datarsi probabilmente anche *L'ora del riposo*, la *Veduta* del legato Martelli e *La casa di Diego Martelli a Castiglioncello* della collezione Borgiotti: nel primo è una panoramica generale e completa della Punta di Castiglioncello dalla casa di Martelli, con, da sinistra, la villa padronale, la casa colonica, le due stalle, mentre al centro del dipinto è la corte recintata da un basso muricciolo, lo stesso presso il quale Teresa Fabbrini sarà ritratta da Zandomenighi nel più tardo *La lettrice*, sulla destra del quadro, infine, la vista spazia libera da intralci sul promontorio della Punta. Nel dipinto della collezione Borgiotti, l'attenzione dell'artista si sofferma sulla composita struttura muraria della fattoria del critico, più delicato e intenso nelle sfumature cromatiche, ma meno essenziale nella costruzione dei piani, violentemente sbattuti dalla luce pomeridiana nel quadro del legato Martelli.

Fig.43 - Giuseppe Abbati, *Veduta prospettica della casa Martelli e della Punta*

(Firenze Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti)

Fig.44 - Giuseppe Abbati, *Marina a Castiglioncello* (già collezione Carnielo)

Fig.45 - Odoardo Borrani *Castiglioncello* (Galleria d'Arte Moderna di Firenze)

Con *Bimbi a Castiglioncello*, Abbati realizza un piccolo capolavoro, un gioiello di intarsi cromatici sposati a un garbo descrittivo non comune per Abbati che qui, in questo straordinario momento creativo, rivela l'ascendente borraniano della sua pittura. Analogamente a Borrani, l'artista napoletano utilizza una materia pittorica magrissima (completamente diversa dagli impasti densi e corposi delle opere fiorentine), lasciando trasparire sotto il velo sottilissimo del colore la venatura della tavola. Ne risulta un delicato, ma vivace senso atmosferico evidenziato dai lievi, efficaci trapassi tonali che conferiscono al paesaggio retrostante il misterioso senso dell'infinito.

Le tangenze con la poetica borraniana, riscontrabili nelle opere di Abbati in questo particolare momento, non sono affatto casuali, bensì derivano dal clima di intensa collaborazione che si creò tra i due amici proprio nell'estate del '62. Non si conoscono al momento opere di Borrani sicuramente riferibili a questo documentato soggiorno, così che la sua intera produzione di Castiglioncello sembra ruotare attorno ad un punto fermo, costituito dalla nota lettera di Martelli a Gustavo Uzielli, dove si dice che «Borrani fa due quadretti di Castiglioncello, uno rappresenta la sortita dalla Messa, l'altro il piazzale davanti a casa mia con le signore io Franzoja la Società tutta, insomma di quel nostro ritrovo». (Cfr. P. DINI, op. cit., 1978, p. 48).

I due dipinti in questione sono attualmente dispersi, per quanto giustamente Durbè riferisca alla *Sortita dalla Messa* sia la piccola deliziosa tavoletta raffigurante la Chiesa di S. Andrea, sia il disegno degli Uffizi, nel quale la struttura dell'edificio seicentesco è ritratta con maggiori dettagli. (Cfr. D. DURBÈ, op. cit., 1983, p. 193). Attraverso i due studi, la fisionomia del perduto dipinto, che certamente fu compiuto in studio, diviene più nitida, e la piccola folla di fedeli che immaginiamo uscire dall'ingresso della chiesetta ci appare reale, tanto profondo è il senso di verità contenuto in quei pochi centimetri quadri di pittura.

Fig.46 - Giuseppe Abbati, *Scogli a Castiglioncello*

La piccola veduta della Chiesa di S. Andrea con la sua certa cronologia costituisce dunque un punto fermo, nella vasta produzione castiglioncellese di Borrani. Ad essa, infatti, naturalmente si accostano per identità di dimensioni, di stile e di qualità pittorica, le due piccole tavolette della collezione Laureato di Gesù, ossia la *Campagna di Castiglioncello con giovane contadino* e la *Veduta della Punta di Castiglioncello con la Torre Medicea*. Che sono poi due aspetti soltanto della soleggiata campagna quale la comitiva degli ospiti di Martelli poteva ammirare dalle adiacenze della villa; ci piace perciò immaginare gli allegri ritrovi degli ospiti sul piazzale antistante la casa rustica di Diego, le donne leggermente in disparte, al riparo sotto i loro deliziosi parasoli - sembra di parlare della *Signora con l'ombrellino* effigiata nella piccola tavoletta del Borrani - e intorno la campagna assolata, visibile e in direzione delle alture delle Spianate e verso l'intenso azzurro del mare in lontananza, contro il quale si profila la sagoma della Torre Medicea. Ma l'intera attività svolta da Borrani a Castiglioncello ha esiti straordinariamente omogenei, tanto da far supporre - senza purtroppo che prove documentarie possano confermarci in una tale azzardata ipotesi - che gran parte dei dipinti in questione appartengano alla medesima stagione creativa, da datarsi non all'estate del 1864, bensì al più documentato e lungo soggiorno del 1862. (Nell'estate del '62, la permanenza di Borrani a Castiglioncello fu piuttosto estesa, poiché, a differenza di Abbati, il maestro di origine pisana non prese parte alle vicende di Aspromonte).

Alludiamo ai rimanenti dipinti già nella collezione Laureato di Gesù, ossia a *Orto a Castiglioncello*, *Case e marina a Castiglioncello*, *Pagliai a Castiglioncello* e ancora alla tavoletta dedicata a Martelli, oggi nella Galleria d'Arte Moderna di Firenze, e quella intitolata *Castiglioncello*, già nella raccolta Rosselli. E di questo omogeneo gruppo di dipinti fanno parte anche *Adiacenze della Villa Martelli a Castiglioncello*, *Orto a Castiglioncello* già Tempestini e il suggestivo *Carro rosso a Castiglioncello* - più tardi utilizzato per uno dei grandi quadri di composizione - nel quale la casa di Martelli appare da un punto di vista assai simile a quello dei già menzionati dipinti di Abbati. Unica incongruenza all'omogeneità del gruppo è costituita dall'enigmatico *Pascolo a Castiglioncello* della collezione Angiolini, che Durbè, ritenendolo tra le prime opere eseguite dal Borrani sul litorale maremmano, data proprio al 1862. Non possiamo che condividere la perplessità dello studioso che attribuisce alla precocità dell'opera quel «residuo di pittoresco, un pò da Scuola di Staggia, che è nella veduta e nell'esecuzione» e anche «certe libertà di fantasia nel delineare l'andamento delle colline, che corrisponde in modo alquanto approssimativo a quello reale». (Cfr. D. DURBÈ, op. cit., 1983, p. 31); ciò non toglie che la prossimità con il gruppo di opere appena enucleato, sia artisticamente e stilisticamente inesistente, tanto da far supporre un precedente soggiorno di Borrani a Castiglioncello, caduto verosimilmente tra l'autunno del '61 - l'occasione poté presentarsi quando Martelli si recò nuovamente nei suoi possedimenti in novembre - e al più tardi nei primi mesi del nuovo anno. Non possiamo escludere, però, anche la possibilità che si tratti di un'opera tarda e meno riuscita, compatibile con un certo declino della vena più pura della poetica borraniana.

Con *Orto a Castiglioncello* e *Case e marina a Castiglioncello*, il maestro pisano raggiunge i vertici lirici della 'Scuola'. Opere straordinarie per nitidezza e freschezza di esecuzione, esse rivelano di Borrani lo spirito di ricerca consapevole e l'autentica vena poetica. Nella storia del movimento toscano tali dipinti documentano, infatti, la precisa evoluzione della macchia, non più intesa come convenzionale, illustrativa stesura dell'immagine, ma come rivelazione di una natura che è colta nei suoi più sorprendenti effetti e realizzata nell'armonico inserimento dei volumi, dei toni e dei rapporti il cui tessuto cromatico rivela una lucentezza smaltata e una trasparenza inimitabile. Nel *Carro rosso*, il taglio orizzontale della veduta si allunga, consentendo con evidenza ancora maggiore, la funzione sensoriale di quelle smaltate strisce di colore, sapientemente intarsiate, attraverso le quali l'artista ricrea, graduandolo, il rapido allontanarsi dello sguardo verso l'orizzonte.

La lettera con la quale Martelli informava Uzielli, tra le altre cose, dell'attività di Borrani, fu scritta da Capannoli, dove il critico ancora in ottobre temporeggiava con alcuni amici il rientro a Firenze: «...Per ora sono sempre a Capannoli con Chiotti e Rinaldi, mi ci trattengo fino a novembre epoca in cui vado a Firenze a sistemare la mia casa già che devi sapere che io ho messo su casa insieme con Beppe Abbati, dove faremo una vita perfettamente conventuale la cosa però è d'accordo con la Mamma dalla quale anderò ogni giorno a pranzo...». (Cfr. P. DINI, op. cit., 1978, p. 48).

E più oltre si legge del proposito di recarsi presto a Parigi: «...Se metto assieme un 1000 franchi vengo quest'inverno a trovarti. Del resto dimmi se con questa somma venendo costà mi ci posso trattenere un 15 giorni...».

La coabitazione di Abbati e Martelli in via dello Sprone e il primo viaggio a Parigi del critico furono gli avvenimenti più significativi dell'inverno 1862-63. Il nuovo domicilio consentì più agevolmente al pittore napoletano di praticare la campagna di Piagentina, e di contribuire in tal modo agli alti esiti di quella 'Scuola'. Nacquero capolavori come *L'Arno alla Casaccia* nelle due versioni Toscanini e Giustiniani, e *Interno di San Miniato* della collezione Gagliardini, oltre al perduto *Lastrico delle bugie* e a *Gli ulivi del Monte alle Croci*.

Frattanto, alla fine di dicembre Martelli rientrava da Parigi e, da Pisa ove era atteso dall'amico Chiotti, raggiungeva la madre a Capannoli. I continui spostamenti di Diego, in Maremma con Chiotti, a Perugia con Poldo Pisani, e ancor più le serate trascorse alla Villa dell'Ombrellino e al Caffè Michelangelo scandirono i mesi invernali, mentre, dal punto di vista degli affetti, Diego veniva legandosi a una giovane donna conosciuta in una casa di tolleranza, quella Teresa Fabbrini che doveva divenire la sua compagna di vita. Finalmente, in maggio, il critico tornò alle cure della sua proprietà, recandosi a Capannoli e di lì a Castiglioncello, dove circa un mese più tardi fu raggiunto da Abbati e da Luigi Bechi. In data 1° giugno raccontava a Uzielli tra le altre cose, delle «due ore di continua persecuzione a due villiche beltà in compagnia di Bechi, col quale ci arrampicavamo per certi scogli da far rizzare i capelli...». (Cfr. P. DINI, *Lettere inedite...*, op. cit., 1975, p. 81).

Fig.47 - Pianta della Villa Martelli a Castiglioncello

Fig.48 - Progetto di ristrutturazione della Villa Martelli (Biblioteca Marucelliana Firenze)

E il 21 dello stesso mese raccontava ancora a Gustavo la divertente avventura accorsa a lui e ai suoi ospiti: «.. Ti dirò intanto che ieri mi son divertito eravamo a tavola in 11 nella sala di questa casa che tè ben conosci e che si conserva sempre tal quale meno leggerissime modificazioni gli undici erano 1 Cap. Curzio Pieri di Rosignano 2 Dott. Francesco Lobin di Castelnuovo 3 l'illustre Cecco Forti 4 il celebre Ghigo Pierozzi 5 Beppe Abbati 6 Luigi Bechi detto gocciola 7 Carlo della Santa 8 Luigi Franzoja detto birillone 9 Domenico Caligo 10 Giacomo Chiotti il giucco o l'imbecille che dir si voglia 11 io. Forti, Carlo della Santa e Pierozzo Pieri e Lobin partirono chi ieri sera e chi stamane gli altri formano parte della guarnigione attuale la quale attende per completarsi l'immenso Pampana. Da questo e dalla conoscenza dei luoghi e delle persone tu puoi argomentare la vita nostra come io molte volte immagino quella che fate voialtri. Fra le avventure che ci sono permesse ultimamente vi è una discreta sbornia la quale si produsse così. Mi venne in testa un dopo desinare di proporre una passeggiata a Castelnuovo per la macchia a piedi. Bè! detto fatto io Bechi Chiotti e Franzoja si parte alle 4 e s'arriva a Castelnuovo si cerca Lobin dal quale volevamo in tutti i modi fare merenda e non si trova allora si manda a chiamare dov'era e si va ad aspettarlo in casa del prete Bosi egli ci dà del rinfresco di Modena per calmare la sete che la gita calda e faticosa ci aveva prodotta e qui si manifesta il primo principio di quella trama che il destino filava ai nostri danni. Dovendo aspettare che si cuocessero certe cipollose e prosciuttose frittate le quali ci dovevano servire di companatico io sortii dalla casa del dottore a pisciare sulla pubblica piazza e costì trovai un seccatore il quale per forza mi voleva condurre a bere e qui per la terza volta si manifesta quella trama che il destino filava ai nostri danni io rifiuto dicendo che ero con dell'altri amici di Lobin e me ne vado... comincia la cena appena cominciata il seccatore in questione manda a regalare alla società due bottiglie di vino scelto una bianca ed una nera e qui, per la quarta volta si manifesta la trama che il destino filava ai nostri danni mangiammo dunque e bevemmo ne ci levammo da tavola senza avere come la nostra religione comanda fatta la libagione sacramentale del solito ponce turco si sorte di costà insieme col dottore il quale veniva (par. ind.) a Castiglioncello quando ci viene in testa di andare a dire addio al prete Bosi qui si manifesta per la quinta volta quella trama che il destino filava ai nostri danni andati là fu gioco forza libare ancora un nuovo duello turco! Erano le 11 di sera. S'era tutti briachi e ci mettemmo a traversare la strada selvosa che da Castelnuovo conduce a Castiglioncello molte furono le cadute molte le contusioni ed a sventura io mi distorsi un piede per cui anche oggi ho il piede fasciato e convienimi camminar con le grucce che non potrò abbandonare che fra una settimana al più corto e forse chi sa se basta! Bechi pure ha una forte contusione alla coscia riportata mentre gloriosamente gridava alla testa della colonna un conosco amici avanti sempre...».

Tutti questi personaggi che andavano e venivano a Castiglioncello erano sempre calorosamente accolti da Martelli. In agosto vi giunse il francese Allart, conosciuto dal critico durante il viaggio per Parigi e Diego si preparava a fargli da Cicerone per la Toscana. Nessuna certezza esiste, invece, relativamente alla presenza dei pittori amici di Martelli. I documenti epistolari tacciono ad esempio di Borrani, del quale però è nota l'intensa attività svolta a Piagentina e documentata da capolavori quali *Le cucitrici di camice rosse* e *La crestinaia*. Signorini trascorse l'estate a Viareggio, mentre Fattori fu dai primi mesi dell'anno a Livorno, a causa della malattia della moglie Settimia. Infine, Sernesi non fu in quella stagione ospite di Martelli, e i due dipinti di Castiglioncello, presentati nel 1864 alla Prima Esposizione della nuova Società Promotrice, sembrano doversi datare all'estate dello stesso 1864, più che alla precedente stagione. Dunque Abbati fu il solo, nei mesi estivi del '63 a lavorare assiduamente a Castiglioncello.

Di questa protratta attività, tuttavia, i documenti pittorici di sicura cronologia scarseggiano, limitati come sono alla piccola tavoletta raffigurante *La casina dei pescatori a Castiglioncello*, datata appunto 1863. Sono stilisticamente riferibili a questa stagione artistica le due versioni, l'una già nella collezione Siccoli, l'altra già proprietà Carnielo della *Marina a Castiglioncello*, realizzate alla foce del botro della Piastraia. In questo luogo Abbati ritornò più volte, realizzandovi, l'anno successivo, anche il bellissimo *Lido con bovi al pascolo*, dipinto già appartenuto a Uzielli, nel quale la veduta che rimane orientata verso l'insenatura del Portovecchio, muta apparentemente per il retrocedere del punto di osservazione.

Fig.49 - Giuseppe Abbati, *Casa sul botro*

I dipinti Carnielo e Siccoli devono ritenersi due distinti momenti dell'ideazione del quadro Uzielli, poiché soltanto in quest'ultimo certe durezze d'esecuzione, evidenti nella *Marina* Carnielo e temperate nella tela Siccoli, svaniscono del tutto e la malinconica contemplazione del paesaggio raggiunge toni elegiaci. Sui riflessi che la tenue luce dell'alba imprime alle calme acque del botro, Abbati ritorna ancora probabilmente nello stesso momento creativo con il bellissimo *Casa sul botro*, uno dei suoi paesaggi più moderni, quasi novecentesco nella essenzialità della visione e nella geometrica linearità della composizione.

A fianco di Abbati, Luigi Bechi andava, frattanto, elaborando una propria personalissima versione del tema dei bovi sulla spiaggia: in *Renaiolo a Castiglioncello* e nel suggestivo studio preparatorio, non è traccia della introversa malinconia abbatiana e dei lievi vaporosi trapassi tonali che la esprimono; al contrario una luminosità meridiana caratterizza la minuta stesura pittorica.

In settembre Martelli e Abbati rientrarono a Firenze e alla fine di ottobre il critico partiva per Bologna nel desiderio di proseguire gli studi universitari in quella città. Mentre Diego frequentava assiduamente personaggi come Giosuè Carducci, Stanislas Pointeau, Ernesto Mazzei, Abbati trascinava tra le difficoltà economiche la sua solitaria esistenza, per quanto il legame più stretto con Federico Zandomenighi e le premure del pur lontano Diego, venissero alleviando il suo triste stato d'animo. Frattanto, per la prima volta, alla Promotrice fiorentina, il napoletano presentava i risultati delle sue ricerche dal vero, condotte a Castiglioncello e Piagentina (Alla Promotrice fiorentina apertasi il 4 ottobre, Abbati espose *Motivo presso Castiglioncello*, n. 11 del catalogo, *L'Arno presso Firenze*, n. 17, *Il Lastrico delle Bugie*, n. 60 e *Gli ulivi del Monte alle Croci*, n. 120) e in quest'ultima località lavorava ancora nei mesi invernali.

Fig. 50 - Giovanni Boldini, *Ritratto di Poldo Pisani* (Firenze Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti)

Fig. 51 - Giovanni Boldini, *Ritratto di Gustavo Uzielli*

Quando Martelli rientrò a Firenze, richiamato dalla madre alle cure dei suoi beni (Ernesta, infatti, poco credeva alla determinazione del figlio a completare gli studi), un nuovo problema si presentò al critico e ai suoi compagni. Poldo Pisani, fratellastro del più anziano mercante di dipinti Luigi (Luigi Pisani era il titolare della prestigiosa galleria d'arte in Borgo Ognissanti), intimo amico di tutti gli esponenti del gruppo toscano, ma in particolare di Diego e di Uzielli dei quali era stato condiscipolo durante gli anni universitari, era stato colto da mania di persecuzione e costretto a rientrare da Perugia, dove lavorava come ingegnere delle ferrovie. Il mese di aprile fu trascorso ad alleviare le pene del povero Poldo, finché, migliorate le condizioni generali dell'amico, Diego si ritirava per un po' a Castiglioncello, trascinando con sé il non meno depresso Beppe e la signora Ernesta. L'arrivo da Parigi di Uzielli, in giugno, dette nuova vita alla comitiva di amici, che nell'estate del '64 doveva accogliere in periodi diversi anche Georges Lafenestre, Ernesto Mazzei, Luigi Bechi, Cosimo Conti, Guglielmo Pampana, i Lobin, Augusto Arnaud, Luigi Franzoja e Poldo Pisani, in un andirivieni di gente che la nuova funzionante linea ferroviaria Maremmana rendeva ormai agile, con il convoglio che partiva due volte al giorno da Livorno, sostando alla frazione dell'Acquabona nell'immediato entroterra di Castiglioncello. Certe, per quanto non confermate dai documenti epistolari, le presenze di Raffaello Sernesi e di Odoardo Borrani, poiché altrimenti non si spiegherebbe del primo la presenza di ben due dipinti raffiguranti Castiglioncello alla Promotrice fiorentina del '64 (Sernesi espose in quella circostanza *La vigilanza* (lire 300), *Motivo dal vero presso Castiglioncello* (lire 500), *Il prato alle Cascine* (lire 150), *Motivo dal vero nella Maremma toscana* (lire 300)); del secondo le strette affinità di talune sue opere con quelle di Sernesi.

«...Alla prima esposizione della Nuova Società Promotrice costituita in seno della fratellanza artigiana - ricordava Signorini nel 1867 rievocando la figura di Sernesi - espose quattro studi dal vero fatti a Castiglioncello di Rosignano, e in questi mostrò chiaramente agli artisti la portata grande del suo ingegno...» (Cfr. T. SIGNORINI, *Raffaello Sernesi morto il 14 agosto 1866 nello Spedale Militare di Balzano*, in 'Il Gazzettino delle Arti del disegno', op. cit., pp. 230-232). Tra i dipinti presentati in quella circostanza, è da riconoscersi la splendida *Marina a Castiglioncello* Giussani, che per la preziosità degli intarsi dalla perfetta purezza coloristica, senza dubbio si colloca ai vertici poetici della 'Scuola'. Fu un soggetto felicissimo, tanto da essere ripreso senza varianti di rilievo sebbene con fattura più sommaria, nell'altrettanto noto quadro della raccolta Jucker e in due piccoli studi. Il litorale di Castiglioncello vi è raffigurato con precisione dalle adiacenze della casa di Martelli: al centro è il leccio marino più volte ritratto anche dal Borrani, e all'estrema sinistra la Casetta dei Faccenda, una delle poche costruzioni dell'epoca ancora esistenti fino a qualche anno fa; procedendo, si riconoscono in lontananza la vasta insenatura del Portovecchio, il Monte della Rena e la spiaggia di Vada, fino al profilo dei monti, perfettamente corrispondente al reale. Ne *La punta del Romito veduta da Castiglioncello*, da riconoscersi come un altro dei dipinti esposti, Sernesi arrampicato sullo scoglioso promontorio della Punta ritrae il litorale in direzione del Romito, l'estrema propaggine della baia del Quercetano: dallo stesso luogo, guardando verso mezzogiorno, il paesaggio è poco diverso, se non fosse per il profilo mosso dei monti che

sovrastano l'orizzonte e per la lunga striscia di terra che delimita il mare aperto. Quest'ultimo andamento della costa ci appare tale e quale in due importanti dipinti, l'uno generalmente attribuito al Sernesi e l'altro, già nella collezione Gualino, di mano di Borrani.

Fig. 52 - Giuseppe Abbati, *Il pittore Sernesi che dipinge*

Fig. 53 - Giuseppe Abbati nel 1865 (Archivio Dini, Montecatini)

La contiguità creatasi tra i due amici nell'estate del '64, ricca di risultati per entrambi, fu comunque caratterizzata da una stupefacente affinità tematica e stilistica, che in passato ha suscitato perplessità in taluni critici, incerti davanti ad opere di questo particolare momento a decidere per l'attribuzione all'uno o all'altro pittore. Ne è un esempio proprio la *Punta del Romito* di Sernesi, che ai primi di questo secolo il Cecchi attribuiva a Borrani.

Frattanto, in luglio, Abbati si era assentato da Castiglioncello e, recatisi a Pisa, lavorava nel trecentesco Camposanto per due dipinti dei quali era stato incaricato. In realtà si trattò di un marcheggino ideato da Diego in accordo con Ernesto Mazzei, per sollevare l'abbattuto amico con la certezza di una commissione, cosa che ottenne l'effetto desiderato. (I particolari della vicenda sono in P. DINI, *Giuseppe Abbati...*, op. cit., 1987, pp. 78-81) Rientrato in agosto a Castiglioncello, Beppe non trovò più né Borrani, né Sernesi, per quanto la comitiva fosse ancora numerosa. A questo momento viene generalmente riferito il bellissimo dipinto della Galleria d'Arte Moderna di Roma, raffigurante *Bovi sulla spiaggia*, in virtù della data non autografa che vi è apposta, poiché la maggiore fastosità del colore da taluni rilevata rispetto a *Lido con bovi*, non è per noi elemento così decisivo da distanziare cronologicamente i due dipinti; i quali restano per noi risultati bellissimi di una medesima stagione pittorica. (Il fatto che *Lido con bovi* appartenne ad Uzielli, il quale fu sicuramente a Castiglioncello nel 1864 costituisce ulteriore interessante indizio relativamente alla cronologia delle due opere).

Fig. 54 - Giosuè Carducci (Archivio Dini, Montecatini)

Fig. 55 - Giovanni Boldini (Archivio Dini, Montecatini)

La piccola tavoletta con Pointeau che dipinge, dovrebbe datarsi a quest'epoca, per quanto la presenza di Stanislao non sia documentata. Quando la comitiva si sciolse, sul finire dell'estate, gli interessi di molti furono orientati alle vicende della Nuova Società Promotrice, nata nel '63 in seno alla Fratellanza Artigiana, la quale teneva quell'anno la sua prima mostra. Ma l'avvenimento che più direttamente doveva interessare la vita dei nostri pittori a Castiglioncello fu il consolidarsi del rapporto tra Diego e Teresa, poiché la giovane donna, in stato di gravidanza, sul finire di settembre raggiunse il compagno e i due innamorati, sfidando le ire dei perbenisti (ma anche di Ernesta), fecero da quel momento di Castiglioncello la loro dimora. Per quanto solidale con il critico, Abbati si trovò più solo a Firenze, occupato di prima persona nei preparativi per la fusione tra la Vecchia e la Nuova Società Promotrice, e distratto dagli abituali ritrovi al Michelangelo e a Bellosguardo.

Mentre Diego sovrintendeva ai lavori di ristrutturazione della tenuta del Pastino a Castelnuovo e della villa di Castiglioncello, intrapresi al fine di rendere più redditizi gli affitti estivi; Abbati, sempre più spesso in compagnia di Zandomenighi, lavorava agli interni degli edifici monumentali della Firenze medievale. Rafforzandosi sempre più questa amicizia, verso la fine di febbraio i due mettevano su casa insieme e una nuova abitazione fu trovata, non senza difficoltà, fuori Porta San Gallo, presso San Marco Vecchio. Martelli, dal canto suo, aderiva all'iniziativa, per quanto continuasse a vivere a Castiglioncello con Teresa. In maggio, dopo l'apertura dell'Esposizione dantesca, cui parteciparono molti dei nostri pittori (e Signorini vi presentò il bel disegno di *Pascoli a Castiglioncello*, mentre Borrani espose un dipinto eseguito nella stessa località), Zandomenighi trascorse qualche tempo presso Diego, poiché in una lettera del 20 giugno ringraziava il critico della piacevole ospitalità. In quella circostanza, attratto forse dalla dolcezza di quella giovane figura femminile che tanta serenità sapeva infondere nel vivace spirito dell'amico, Zandomenighi ritrasse Teresa ne *La lettrice*, emblematizzandone la persona, tanto umanamente provata quanto rinata adesso in virtù del puro sentimento di cui era custode, nel candore dell'ampia veste che il nitore della luce e dell'aria di Castiglioncello esaltano incomparabilmente. Per quanto riguarda l'estate del '65, le uniche presenze certe sono quelle dello scultore Augusto Rivalta e, tra agosto e settembre, di Raffaello Sernesi, che vi eseguì certamente i dipinti *Aia colonica* - più tardi ricordato da Martelli come una delle ultime opere del pittore -

Grano maturo, da ritenersi ambientato nella campagna di Castiglioncello, che verso le alture delle Spianate era coltivata a grano, e *Pagliai in riva al mare*.

Fig.56 - Raffaello Sernesi *Studio a penna per "Grano maturo"*

Fig.57 - Raffaello Sernesi *Studio a penna per "Grano maturo"*

Meno continua degli altri anni fu la permanenza di Abbati che, in agosto, era sicuramente a Firenze, dove riceveva tramite Signorini i saluti di Sernesi. Ridotta al solo mese di luglio e a qualche settimana tra i mesi di settembre e ottobre, l'attività di Abbati fu dunque più limitata degli altri anni. In effetti, in mancanza di opere datate, il problema della cronologia dei dipinti si ripropone anche per questa stagione, così solo indicativamente possiamo collocare in questo particolare momento la bella *Baia di Caletta*, uno dei rari dipinti in cui l'austerità della visione abbatiana si sposa con un particolare civettuolo, la presenza della variopinta capanna di tela che consentiva ai solitari bagnanti di mutare l'abito da spiaggia con un castigatissimo costume. Il destino balneare di Castiglioncello prorompe improvviso, certo assecondato dai progetti di Martelli, che infatti nei mesi precedenti aveva provveduto a ristrutturare le sue case per ospitare i primi nuclei di villeggianti, inizialmente però soltanto amici o buoni conoscenti; certo è che l'occasionale arrivo dei primi bagnanti, di quei pochi che rifuggivano la più accogliente e animata Livorno, non doveva per il momento mutare la solitaria natura del litorale maremmano. Il *Ritratto di uomo*, che porta l'interessante data 23 settembre 1865, e raffigura - lo attesta la scritta di Mario Galli sul retro - il contadino soprannominato 'Zini', fu eseguito, probabilmente insieme al *Ritratto in grigio* di Teresa, al ritorno di Abbati a Castiglioncello - dopo la parentesi dell'agosto passata a Firenze - colà richiamato da due tristi eventi, ossia dalla sofferta vendita della Fattoria di Capannoli, cui Diego fu costretto dai bilanci economici perennemente in rosso, e la seconda interruzione di gravidanza di Teresa. (Di questo secondo spiacevole avvenimento si ha notizia da una lettera di Augusto Arnaud indirizzata a Diego Martelli e datata 11 settembre. (Cfr. P. DINI, *Giuseppe Abbati...*, op. cit., 1987, p. 114, nota 23).

Fig.58 - Giuseppe Abbati *Baia a Caletta*

Fig.59 - Giuseppe Abbati *Ritratto di Signora in grigio* (Firenze Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti)

Fig.60 - Giuseppe Abbati *Studio di giovane donna* (Firenze Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi)

Risale senz'altro a quest'epoca l'ideazione dei due bellissimi ritratti della Fabbrini, conservati alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze, e compiuti in città nei mesi successivi, in una situazione di particolare assiduità con Giovanni Boldini. Si è supposto da taluni, infatti, e non del tutto a sproposito, la presenza del maestro ferrarese a Castiglioncello proprio nel 1865 e ciò potrebbe indirettamente essere confermato dalla serie di ritratti che Boldini eseguì per lo più a Firenze, nell'autunno di quell'anno, ai vari Poldo Pisani, Luigi Bechi, Diego Martelli e Giuseppe Abbati, i più assidui della Villa del critico. Come se il grande ritrattista, notoriamente più attratto dalla alta società dei salotti patrizi, avesse ad un certo punto subito il fascino di quel cameratismo che Diego aveva saputo creare intorno a sé.

Non è possibile addurre nessuna prova in merito a questo soggiorno castiglioncellese di Boldini; rimane il fatto, tuttavia, che nel maggio del '67, dunque prima della sua documentata permanenza sul litorale maremmano, il ferrarese consigliava questi luoghi all'amico Jules Amigues, dando prova di conoscerli già. («C° Amico - scriveva Boldini a Martelli il 29 maggio 1867 - la famiglia Amigues che tu pure conosci per averla veduta alla Villa Puccini con Desboutin, cercando un quartiere per tre mesi, per l'epoca de' bagni, dietro mia proposta le piacerebbe moltissimo Castiglioncello, perciò attendo una risposta, ti pregherei di volermi scrivere due parole per dirmi se tu hai l'intenzione di affittare il quartiere della tua casa di Castiglioncello, se pure non hai già impegni, e di sapermi dire il prezzo. - Ben inteso che deve essere ammobigliata e con cinque letti, ma alla buona, senza pretenzione. Ti prego di non attendere un minuto per darmi una risposta. Accetta una stretta di mano dal tuo amico G. Boldini. Via Lambertesca n. 10, 1° piano, Firenze»). (Cfr. P. DINI, *Lettere inedite...*, op. cit., 1975, p. 66).

Nella primavera del '66, mentre Abbati lavorava al grande dipinto *Frati in coro*, destinato a figurare alla Promotrice di Napoli, Martelli riceveva la visita del fotografo Alinari, di Pampana e di altri amici non meglio identificabili. La gita era stata determinata dal fatto che l'Alinari desiderava vedere Castiglioncello per fissare i locali che in estate avrebbero accolto la sua famiglia per le vacanze. «Il Pampana ieri sera mi portò le tue nuove - scriveva da Firenze Ernesta al figlio, in data 27 marzo - e tanto lui che Alinari pare siano molto soddisfatti della gita, che oggi ti scrive per fissare per due mesi la tua casa a lire 8,40 il giorno...». (Carteggio Martelli, Biblioteca Marucelliana di Firenze).

Fig.61 - Giovanni Boldini, *Veduta di Castiglioncello*

Fig.62 - Diego Martelli a cavallo nella sua proprietà di Castiglioncello (Alinari 1866; Archivio Eredi Rusconi)

L'episodio è tutt'altro che marginale, perché non solo ci conferma la presenza degli Alinari nella colonia dei primi frequentatori di Castiglioncello, ma data inequivocabilmente al marzo del '66 le più belle fotografie che ci siano pervenute di questi luoghi. Frattanto la situazione politica italiana precipitava inesorabilmente e la Terza Guerra d'Indipendenza si profilava inevitabile. Abbati fu tra i primi a partire, in maggio, insieme a Zandomeneghi, mentre Martelli, dopo le iniziali titubanze dovute alla sua situazione con Teresa, si arruolò il 19 giugno insieme a Francesco Lobin. Nello stesso mese partirono anche Eugenio Cecconi, Gustavo Uzielli, Luigi Bechi, Francesco Angioli, Pippo Manieri, Luigi Franzoja, Luigi Billi e Poldo Pisani, vale a dire più o meno tutta la comitiva di Castiglioncello.

Rimasero a Firenze i soli Signorini, Banti, Borrani e Lega, mentre Fattori invano da Livorno chiedeva al direttore de 'La Nazione', Giuseppe Civinini, l'incarico di seguire la campagna bellica come cronista illustratore. (Cfr. P. DINI, *Giuseppe Abbati...*, op. cit., 1987, p. 119).

Il bilancio fu dolorosissimo perché Poldo Pisani e Sernesi persero la vita combattendo e Abbati venne fatto prigioniero e deportato in Croazia. Zandomeneghi, una volta liberata Venezia, rientrava in famiglia e subito una sequela di disgrazie - la morte del padre e di una sorella - lo trattennero dal proposito di recarsi nuovamente a Firenze. (Per quanto riguarda le tristi vicende familiari della famiglia Zandomeneghi, cfr. FRANCESCA DINI, *Federico Zandomeneghi. La vita e le opere*, Firenze, 1989, pp. 61-62).

Fig.63 - Diego Martelli con i Lobin e altri amici (Alinari 1866)

Quando, in data imprecisabile, Beppe ritornò dalla prigionia, ebbe appena il tempo di terminare i tre dipinti da esporre in novembre alla Promotrice fiorentina, ormai unificata. Uno di questi fu così descritto da Signorini sulle pagine del 'Gazzettino': «...rappresenta l'interno di una casa di boscaioli dove due di essi sono vicini ad un camino, uno che seduto si scalda, l'altro che in piedi si fuma la pipa, da una porta aperta nel fondo un cielo limpido e sereno c'invoglia alla pace della campagna che s'indovina senza vederla...». (Cfr. T. SIGNORINI, *L'Esposizione di Belle Arti della Società d'Incoraggiamento in Firenze*, in 'Il Gazzettino delle Arti del disegno', op. cit., pp. 27-28. I dipinti presentati in novembre alla Promotrice fiorentina erano in totale tre, ossia *Lo stereoscopio* (n. 136), *L'Orazione* (h. 155) e *La casa del tagliaboschi* (fuori catalogo).

In questa descrizione si riconosce il bellissimo dipinto *Interno di una casa di boscaioli*, del quale il Signorini giustamente ammirò, pur nella piccola dimensione, il gran merito per la «giustezza d'intonazione che non si può desiderare maggiore».

Frattanto la vendita del dipinto *Frate in coro* (il dipinto aveva figurato alla Promotrice napoletana con il titolo *Il coro*, al prezzo di 1100 lire. Abbati era rappresentato in quella circostanza da Domenico Morelli), rinsanguava un poco le finanze del pittore napoletano; fu allora che riflettendo con gli amici sul fatto che la notevole somma, salvaguardata dalle pur giuste richieste dei creditori, gli avrebbe garantito un anno intero di tranquillo lavoro lontano da Firenze e libero dagli assilli finanziari, Abbati decise di ritirarsi in una delle proprietà di Martelli, in località La Villetta, vicino a Castelnuovo della Misericordia. Nei suoi appunti, riferendosi al successo raggiunto da Beppe con il *Frate in coro*, Martelli scriveva: «...ottenuto questo risultato, ricominciò la solita storia e rintanatosi in campagna, invece di trarre dal successo tutto il partito che ne poteva, sfruttando i frati e servendogli ad ogni salsa - spinse più alto l'ambizioso volo dell'ingegno. Il ciclo, la grande natura, l'uomo, il lavoro, gli animali, ecco il subietto, ecco la meta che s'era prefisso. Un villano che trae i bovi aggiogati al carro - Un vecchio contadino che dorme sulla tavola dove ha ingozzato il boccone del mezzogiorno, furono i nuovi lavori - prima dell'ultima evoluzione della sua mente - I miopi però questa volta non videro ed invenduti restarono i quadri. Abbati però sapeva che essi rappresentavano l'orizzonte a cui si avvicinava e quindi, rifatte le forze del volere, si preparava a ulteriore combattimento». (Cfr. P. DINI, *Giuseppe Abbati...*, op. cit., 1987, p. 122, nota 43).

Fig.64 - Diego Martelli con la compagna Teresa Fabbrini in procinto di salutare gli ospiti

(Alinari 1866; Archivio Dini, Montecatini)

Fig.65 - Il porticciolo con la casina dei pescatori in riva al mare e Diego Martelli con il parasole.

(Archivio Dini, Montecatini)

Fig.66 - Diego Martelli a cavallo nella sua proprietà di Castiglioncello

(Alinari 1866; Archivio Eredi Rusconi)

Fig.67 - Maurizio Angeli (Archivio Dini, Montecatini)

Fig.68 - Diego Martelli volontario nella 3a Guerra di Indipendenza (Archivio Dini, Montecatini)

Fig.69 - Giuseppe Abbati, *Brogio che dorme* (Studio per il dipinto "Il chilo")

Fig.70 - Giuseppe Abbati, *Boscaiolo*

E il luogo della tenzone fu ancora una volta Castiglioncello dove, con il sopraggiungere dell'estate, venne anche Giovanni Fattori. Nei mesi precedenti la calda stagione, infatti, mentre Abbati si godeva in serena solitudine con la compagnia del suo cane i felici risultati economici e morali derivanti dal riconoscimento ottenuto con il suo quadro *Lo stereoscopio* e dalla vendita al Ministero della Pubblica Istruzione di *L'Orazione*; Fattori assisteva la moglie Settimia negli ultimi istanti di vita. Fu Martelli, trattenuto a Firenze dagli impegni direzionali del 'Gazzettino', per i quali si alternava a Maurizio Angeli, che incontratelo lo condusse con sé: «...Un giorno [Martelli] mi trovò sul canto di via Rondinelli presso Santa Trinità; mi vide fermo tristo con le lacrime agli occhi - era poco tempo che aveva perduta per malattia tubercolare la mia fida compagna - col suo fare benevolo mi disse 'Vieni da me a Castiglioncello'. Ci andai. Era una bella tenuta in Maremma di faccia al mare; e la villa era quasi appoggiata alle colline (...) Ci trovai conforto e quiete - ed ho molto lavorato ed ecco perché i miei quadri sentono della melanconia maremmana». (Cfr. G. FATTORI, *Memorie autobiografiche* (1904), in *Scritti autobiografici editi e inediti*, a cura di F. Errico, Roma, 1980, p. 80).

Della stretta collaborazione che in quell'estate del '67 si creò tra i due artisti è eco anche in una lettera di Abbati a Borrani, databile al 15 luglio: «...c'è Fattori che m'ha fatto venire un pò di noia di lavorare - ho fatto alcuni studi di cavalli e spero di continuare.. »». (Cfr. P. DINI, *Lettere inedite...*, op. cit., 1975, p. 39).

Molti anni più tardi, rievocando quel clima di profonda intesa umana e artistica, Fattori scriveva a Martelli: «...lavorai molto con Beppe e lui cominciò a fare gli animali, incoraggiato da me, che riesci tanto bene, e lui fu molto utile a me in certe ricerche che io ancora non era ben chiaro; mi ricordo di una quistione di un *nero* all'ombra e un *nero* al *sole*...». (Cfr. G. FATTORI, *Lettere a Diego - Lettere a Amalia*, a cura di Piero Dini, Firenze, 1983, p. 209).

Ma prima di addentrarci nella fitta attività che caratterizzò l'estate del '67, occorre riflettere sul ruolo, apparentemente appartato rispetto ai programmi della 'Scuola', che Fattori aveva tenuto fino a quel momento. Da un lato la certezza che quello del '67 fosse il primo soggiorno del livornese a Castiglioncello, dall'altro l'evidenza dei risultati artistici e l'identità della sua poetica con quella della 'Scuola', sembrano a prima vista estremi irriducibili.

Fig.71 - Giuseppe Abbati, *Ritratto di Maurizio Angeli*

Fig.72 - Giovanni Fattori, *Signora all'aperto*

Come si spiega però che nello stesso 1861, quando Signorini e Abbati iniziarono a lavorare a Castiglioncello, e Borrani con Sernesi si recarono sull'Appennino pistoiese, scegliendo il tema agreste e interpretandolo attraverso un più naturale utilizzo del disegno e della luce, Fattori uscì fuori con un dipinto come *Contadina nel bosco*? Per non parlare poi della particolare affinità emotiva e poetica che esiste tra i coevi *Lido con bovi* di Abbati e *Pasture in Maremma* del livornese, opere accomunate, ha scritto Durbè, da «quell'emergere arcano e primordiale degli animali dal grembo dell'antica madre, e come dalle viscere della terra». (Cfr. D. DURBÈ, op. cit., 1983, p. 81. 4S).

Dipinti come *Pineta maremmana*, *Campagna livornese e tamerici*, *La porta rossa*, *L'erbaiola*, *Steppa maremmana*, *Pineta a Tombolo*, documentano che tale identità tra la poetica fattoriana e quella degli appartenenti alla 'Scuola', vi fu a dispetto delle 12 miglia che separano Livorno (dove il maestro si recava in estate, prediligendo la campagna di Antignano) e Castiglioncello. Col passare degli anni del resto, le vacanze che gli amici trascorrevano nella Villa di Diego erano divenute familiari al livornese dai racconti che se ne facevano poi in inverno, e dalle opere che egli poteva ammirare in studio, se non esposte alle pubbliche mostre. D'estate poi, la linea ferrata che univa Livorno alla stazione dell'Acquabona rendeva facile lo spostarsi per chi, dall'eremo di Martelli, necessitasse di recarsi in città. Si può credere forse che Martelli, Uzielli, lo stesso Abbati e gli altri frequentatori di Castiglioncello non si incontrassero occasionalmente con Fattori a Livorno? I saluti da trasmettere a Fattori, contenuti in una lettera di Abbati a Martelli, del marzo 1865, lasciano credere che tali incontri avvenissero, quanto meno a Livorno. (Cfr. A. MARABOTTINI-V. QUERCIOLO, *Diego Martelli. Corrispondenza inedita*, Roma, 1978, p. 123).

Fig.73 - Giuseppe Abbati, *La stalla* (Accademia Ligustica di Genova)

Fig.74 - Giuseppe Abbati, *Carro e bovi nella Maremma toscana* (già Collezione Freddi Milano)

La pienezza dei risultati artistici ottenuta nell'estate del '67 da Fattori, non si spiegherebbe altrimenti, se non con un crescendo che esplode infine quando il grande intuito del livornese si affianca alla sensibilità ragionata e profonda di Abbati. Ne scaturisce una produzione grandiosa, nella omogeneità dei temi e delle soluzioni artistiche, velatamente malinconica nei grandi *Carro e bovi nella Maremma toscana* del napoletano e nelle numerose versioni del tema; elegiaca e solare nella *Raccolta del fieno in Maremma* del livornese e nello splendido *Accomodatori di reti*. Con *Riposo in Maremma*, Fattori raggiunge uno dei più alti vertici della sua intera attività: la massa bianca degli animali agghiogati è investita di una luce nitida e tersa, sotto la quale i colori, l'azzurro del mare e il verde smeraldo della vegetazione, si scoprono in un'intensità straordinaria, non dissimile a quella delle più belle tavole di Borrani. Analoghi pregi si rilevano nella splendida *Marina* già della collezione Taragoni e in preziose tavolette quali *Ortolani*, *Contadina nel campo* e ancora *Bifolco e buoi*, esempio tra i più suggestivi di trasposizione della realtà in puri, essenziali valori pittorici. Ma anche nel bellissimo *Dalla cantina di Diego Martelli* di Abbati, studio per il dipinto presentato con il titolo 'Una grave occupazione', nel successivo autunno alla Promotrice fiorentina e premiato con medaglia, la tavolozza dimentica per un attimo la malinconica velatura tipica del napoletano, e l'immagine del cortile rustico della Villa di Martelli, investito di sole, acquista straordinaria vitalità nel contrasto con il buio interno del primo piano; effetto questo che si riscontra similissimo anche in *La stalla*, dove la penombra della soglia divide nettamente la luce dalla quasi totale oscurità. Dallo studio dei cavalli condotto a fianco di Abbati, il quale ne fa esplicito cenno nella menzionata lettera a Borrani, Fattori trasse il tema di uno dei suoi dipinti più grandiosi, quel *Criniere al vento* che, nella plastica, irruenta presenza dei tre animali in riva al mare, coglie il pretesto per una delle più belle marine di Castiglioncello che il violento libeccio abbia mai percorso.

Fig.75 - Giuseppe Abbati, *Contadino con bovi agghiogati*

Nell'estate del '67 la comitiva di villeggianti non fu meno numerosa del solito. Oltre a Fattori, che si trattenne a Castiglioncello per molti mesi, rientrando di tanto in tanto a Firenze (e il 1 agosto Martelli ne segnalava a Teresa la presenza in città), furono ospiti del critico anche Maurizio Angeli, che si alternava con Diego alla direzione del 'Gazzettino', e che fu doppiamente ritratto da Abbati e da Fattori; e ancora Rivalta, Pampana, la famiglia di Jules Amigues, Tito Passeri, Francesco Lobin e Giovanni Boldini. Il ferrarese si fermò a Castiglioncello al ritorno dal suo primo viaggio a Parigi, come attestano nel taccuino relativo a quel viaggio, i numerosi appunti tratti dal paesaggio maremmano. In luglio eseguiva la piccola effigie di Riccardo Gattai, figlio del medico condotto del paese di Nuiolo presso Collesalveti, mentre con il *Ritratto di Guglielmo Pampana*, completava la galleria dei più assidui villeggianti di Castiglioncello. Frattanto, in compagnia di Abbati e Fattori, Boldini veniva arricchendo il suo repertorio di immagini, ritraendo i singolari aspetti di quel litorale e della adiacente campagna, e fissandoli in appunti e in piccole tavolette. Tali studi di bovi, di scogli, di pagliai, sarebbero stati riutilizzati poi per i grandi affreschi della Villa Falconiera di Pistoia. Soltanto ipotizzabile è invece la presenza di Borrani, per quanto il vuoto verificatosi nella corrispondenza con Abbati tra luglio e agosto e l'allusione ad una prossima venuta del pisano contenuta nella lettera del napoletano datata 15 luglio, sembrerebbero a favore di una tale ipotesi. (Cfr. P. DINI, *Lettere inedite...*, op. cit., 1975, p. 39).

Fig.76 - Guglielmo Pampana (Archivio Dini, Montecatini)

Fig.77 - Giovanni Boldini, *Ritratto di Guglielmo Pampana (1867)*

Ugualmente incerta è la presenza di Cabianca, che in autunno presentava alla Promotrice fiorentina il dipinto *Bagno sugli scogli*, opera di composizione, basata però su studi fatti dal vero a Castiglioncello. La mancanza di sicuri indizi e di date certe ha fino a questo momento escluso dalle nostre considerazioni l'importantissimo contributo dato alla 'Scuola' da Nino Costa, che pure ha lasciato nelle sue memorie uno dei ricordi più vivi e suggestivi di quella stagione artistica. Per quanto il maestro romano collochi al suo ritorno dal vano tentativo di liberazione di Roma conclusosi con la sconfitta di Mentana, la sua assidua frequentazione del litorale maremmano, in realtà non si può escludere che già prima del '67 egli fosse stato ospite di Martelli. Le occasioni non mancarono certamente, dal momento che il Costa visse negli anni

sessanta prevalentemente a Firenze, a contatto con molti dei frequentatori della villa di Martelli, spostandosi in estate a Marina di Pisa, donde era ancora più facile raggiungere Castiglioncello.

Fig.78 - Giovanni Boldini, *Marina a Castiglioncello*

Lasciamo parlare il Costa: «...Ma, sull'ultimo, ebbi altro campo di lavoro sul mare a Castiglioncello. Allora era, questo, un remoto e delizioso sito sulla costa tra Livorno e Vada. I colli macchiosi che finivano tra gli scogli della costa, belle alberate di pini ombrelliferi, ben segnate linee di monti lontani, deliziosi seni di mare, ne facevano un luogo assai pittoresco. E lo rendeva, pure, assai gradito soggiorno la compagnia che vi si trovava. Castiglioncello, allora, con i poggi e le terre circostanti che digradano al mare, era di proprietà di Diego Martelli, l'amico fedele, l'intelligente difensore, il compagno d'armi del '59 di quel vivace gruppo di artisti che furono detti i «Macchiaioli», di cui di sopra ho detto; ai quali è dovuto il bel movimento artistico che dava inizio alla Scuola Toscana di pittura, che tuttora dura feconda di eccellente lavoro. (...) Diego Martelli, dal patrimonio che morendo il padre egli aveva lasciato aveva possibilità di vita agiata, non ricca. Così non molto gli era dato di poter fare, coi suoi propri mezzi, per aiutar gli amici artisti a sbarcare il lunario. Ma, cuore d'oro, sollecito quanto ingegnoso, fornito di assai vaste relazioni, si ingegnava sempre a sovvenire, senza scapito della lor personale dignità, gli amici artisti; alla schiera dei quali eransi aggiunti anche due scultori nelle persone di Adriano Cecioni e del Fantacchiotti. Quando era il quadretto od il disegno che ad essi facea vendere, quando eran ben retribuite lezioni, specie a damigelle straniere, che procurava loro; e quando, pure, erano alloggi e studi a buonissimi patti che riusciva a far loro ottenere. Così i bravi giovani, favoriti dai propri scarsi bisogni e semplici gusti, come dal gran buon mercato d'ogni cosa nella Toscana di allora, lavoravan di buon cuore e senza avvilirsi per un'arte nella quale credevano. E la giovinezza faceva il resto... Un grande beneficio, pure, che i suoi amici artisti dovettero, in quel tempo, a Diego Martelli, fu di aver dato loro modo di vivere lunghi mesi della buona stagione a lavorar dal vero in campagna. Egli, concorrendovi pure la propria generosità, aveva fatto che potessero starsene, con una spesa addirittura irrisoria, a lui vicino a Castiglioncello dove egli viveva per molti mesi dell'anno. Così, in quegli anni, a primavera ed anche prima Castiglioncello si andava popolando di pittori, ai quali si univa pure qualche amico amante del loro consueto buon umore, i quali vi rimanevano fino ad autunno inoltrato e qualcuno vi si indugiava anche d'inverno. Così si formava, in quel bel sito della costa del mare di Toscana, una delle simpaticissime colonie di pittori, che a me, che vi dimorai a varie riprese per qualche tempo, ricordava quella della Locanda Martorelli all'Ariccia e quella di Marlotte. A Castiglioncello si unirono all'antica compagnia del «Caffè Michelangelo» altre giovanissime reclute. Ricordo, fra queste, Beppe Abbati e Sernesi. Notevole Beppe Abbati, giovane meridionale che era venuto a Firenze a studiar pittura; e là unitosi, per simiglianza di sentimento d'arte, ai «Macchiaioli» veniva anch'esso a Castiglioncello dove soleva fare lunghissime dimore. Egli, tuttora ineducato, dava gran promesse di sé. Castiglioncello gli fu fatale. Rimastovi quasi solo a lavorare, venne morsiato dal cane di un contadino. Assorto nella sua pittura, non vi fece alcun caso. Gli si sviluppò l'idrofobia. Condotto a Firenze, in breve vi moriva fra gli spasimi più atroci. A Castiglioncello io non trovai le ispirazioni artistiche che mi avean dato la costa del mare presso Roma, la Campagna Romana, Bocca d'Arno, e che trovai più tardi, a Lerici ed a Perugia. Ma pure vi dipinsi di buona lena e vi vissi la vita che a me, sempre, più è piaciuto di vivere». (Cfr. NINO COSTA, *Quel che vidi e quel che intesi*, a cura di Giorgia Guerrazzi Costa, Milano, 1927, pp. 221-224).

Fig.79 - Nino Costa, *La punta di Castiglioncello dal porticciolo*

Fig.80 - Giuseppe Abbati, *Contadino seduto sull'aia*

Fig.81 - Giuseppe Abbati, *Contadina a Castiglioncello*

Fig.82 - Giuseppe Abbati, *Contadina di Castelnuovo con brocca*

Fig.83 - Giuseppe Abbati, *Una grande occupazione*

Fig.84 - Giuseppe Abbati, *Casa colonica a Castiglioncello*

Il bilancio dell'estate del '67 fu artisticamente eccellente e in autunno alcuni dei dipinti di Abbati, realizzati in concomitanza con Fattori, figurarono con successo alle varie promotrici; tra questi il grande quadro *Animali* e il *Chilo*, oggi dispersi, nonché *Una grande occupazione*, furono presentati in novembre a Firenze e descritti da Martelli sulle pagine del 'Gazzettino'. («...Per queste stesse qualità rarissime ed in grado ancor più eminente, il sig. Giuseppe Abbati di Napoli, il quale in uno splendido quadro di animali e figure, ci mette veramente in mezzo all'aperta campagna, alla grande luce degli scoperti orizzonti, fra i robusti e caratteristici tipi degli uomini del lavoro. Altre tele pregevolissime di questi due distinti pittori ci è dato vedere nella sala istessa rappresentanti dell'ultimo: 'Il chilo', quadro di figure dove un vecchio si è

addormentato dopo il pasto frugale, appoggiando la testa alla tavola, mentre un altro ed una donna stanno meriggiando sull'altana della casa; ed *Una grave occupazione*, piccola tela nella quale un vecchietto al sole sta accendendo con grandissima serietà la sua pipa...». (Cfr. DIEGO MARTELLI, *Della Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti in Firenze*, in 'Il Gazzettino delle Arti del Disegno', op. cit., p. 321).

Frattanto, Abbati era rientrato a Castelnuovo della Misericordia e da lì veniva a conoscenza di un avvenimento artistico di notevole rilievo che interessò la società dei pittori fiorentini. Giuseppe De Nittis, di ritorno da Parigi, presentò infatti alla Promotrice fiorentina *Una diligenza in tempo di pioggia* e *La nevicata*, dipinti che furono venduti riscuotendo enorme successo. I più influenzati si dimostrarono, strano a dirsi, proprio Signorini e Abbati, poiché l'effetto della strada fangosa che costituisce il fascino della *Diligenza* di De Nittis, fu ripreso dal fiorentino in quadri come *I renaioli* e *Novembre*, e dal napoletano nel *Butterio a cavallo*, opera della sua ultimissima attività. Senza rinunciare ai caratteristici effetti tonali e luministici ed ai principi di solidità plastica - tanto più fruibili nel piccolo dipinto preparatorio - Abbati rivede l'oggetto degli intensi studi condotti nei mesi precedenti sugli animali e sulla vita del duro lavoro dei campi: alla piena luminosità estiva succedono i toni grigi dell'inverno, mentre il terreno lavato dalle benefiche e rigeneranti piogge è impresso dai solchi delle ruote, segno che il lavoro dell'uomo necessariamente sfida anche le più aspre intemperie atmosferiche. In quegli amati luoghi, tanto ridenti sotto il caldo sole estivo quanto tristi adesso che l'inverno imperversava, si compì il destino di Abbati. Il veterano garibaldino si spense infatti il 20 febbraio 1868, per un banale incidente, poiché morso in dicembre dal suo cane, il mastino che aveva preso con sé per compagnia, non si accorse per tempo di aver contratto l'idrofobia.

Fig.85 - Giuseppe Abbati, *Casa diroccata a Castelnuovo*

Fig.86 - Giuseppe Abbati, *La camera del pittore a Castelnuovo*

Fig.87 - Giuseppe Abbati, *Le botti (Interno della cantina di Martelli a Castelnuovo)*

Qualche giorno prima Abbati aveva scritto a Teresa Martelli: «Carissima Signora Teresa, prima di tutto non faccia parola di quanto le scrivo alla servitù. Il dottor Jannini mi ha fatto sapere chiaramente che è necessario che la cura del mio male, che senza complimenti si chiama idrofobia, sia fatta allo Spedale di Firenze. Perciò sono sicuro che vorrà venire immediatamente da me per condurmi a Firenze, essendo la prestezza quella che può fare riuscire i primi medicamenti. Non le chiedo scusa del modo con cui la invitai anche ieri a venire da me, ma il caso gravissimo mi scusa. Nel passare da Rosignano il dottor Jannini le discorrerà in proposito. L'aspetto immediatamente. Suo Fortunatissimo Giuseppe Abbati». (Cfr. RENZO BALDACCHINI, *Abbati*, Firenze, 1947, pp. 62-63. Sugli ultimi istanti di vita del maestro napoletano e sulle reazioni che la prematura scomparsa suscitò nell'ambiente fiorentino, vedi DINI, *Giuseppe Abbati...*, op. cit., 1987, pp. 146-149).

L'ultima corsa all'Ospedale Santa Maria Nuova di Firenze era stata vana e Martelli, che rientrava con la madre in città da un breve viaggio a Napoli, non fece in tempo a riabbracciare l'amico. (La drammatica scomparsa di Abbati suscitò indicibile commozione tra gli amici del Caffè Michelangelo. Martelli, che avrebbe definito la disgrazia «massima fra le sventure mie», subito si mosse per giovare alla memoria dell'amico fraterno. Ne è prova la bella lettera che su sua sollecitazione Luigi Billi, anch'egli frequentatore di Castiglioncello, scrisse a Giosuè Carducci al fine di ottenere un'epigrafe degna del pittore e patriota defunto: «...Ora ho bisogno da te di un gran favore - scriveva il Billi - e te lo chiedo in nome della nostra amicizia e dell'affetto che mi legava al povero Abbati. Forse ti ricorderai, perché tu pure l'hai conosciuto, di Beppe Abbati, quel giovane pittore amico di Diego e mio che perse un occhio alla battaglia del Voltorno e che conviveva con Diego stesso. Or bene codesto caro giovane, cuore intemerato e puro, anima immacolata, patriota senza vanagloria, artista senza superbia e senza invidia che ha menato una vita di patimenti e di privazioni nascondendo a tutti, anche a noi suoi amicissimi, la miseria sua e i suoi dolori tanto la verecondia del suo carattere era così schiva, è morto qui nel nostro ospedale per idrofobia comunicatagli da un cane suo fido amico, compagno che si era riserbato nella sua solitudine. Libero pensatore e socialista della scuola di Proudhon, in mezzo allo spettacolo osceno delli speculatori politici si è mantenuto incorrotto e ha amato meglio soffrire nel silenzio fino la fame piuttosto che un giorno solo, mostrando le sue ferite, reclamare ciò che gli era dovuto. Ha combattuto nel '60 e nel '66; al Voltorno, colpito in fronte, perse un occhio, a Condino circondato dai nemici, rimasto solo con pochi, fu fatto prigioniero nella Croazia; nel '60 e nel '66 fu semplice soldato sebbene il suo ingegno, le sue ferite, le campagne fatte, il valore dimostrato gli dessero il diritto alla dragona più di qualche a (p.i.) che non ha mai visto il fuoco. Artista fu novatore e la fede profonda nell'arte e la rigida conoscenza sua non gli permisero di cedere a' capricci della Moda e amò meglio subire l'oltraggio del disprezzo che prostituire l'arte a' blandimenti del volgo. Ora cominciava a imporsi al mobile gusto della plebe e si diceva «eppure Abbati è un forte pittore» e tutte queste durissime prove l'ha passate in mezzo a' dolori più strazianti del cuore. Una madre vecchia lontana a Venezia da dove vi era esiliato, la propria miseria e la miseria di lei, l'impotenza di alleviarla e un affetto filiale che poteva dirsi idolatria, un sentimento dei propri doveri che lo faceva crudele con se stesso. Ed è morto in uno spedale, morso da quel compagno che forse gli era un conforto in tante ore di lacrime divorate in silenzio. E' orribile. Non resse il cuore a Diego ed a me di saperlo confuso là dove si stipano i morti né avere un sasso che ce lo ricordi. L'abbiamo seppellito a S. Miniato e l'abbiamo deposto nel suo sepolcro vestito delle sue divise, accompagnandolo insieme con molti amici con la severa solennità di un libero pensatore, ma con la modestia conveniente al suo carattere e all'esser suo. Non preti, non salmodie, non ceri, non cristi. Sopra carro funebre era posta la cassa che lo conteneva, intorno e dietro veniva la

schiera degli amici che colpiti tutti da vero dolore l'accompagnavano, ne lo lasciammo finché calato nella sua fossa non veniva chiusa per sempre.

Uno fra noi disse poche ma vere parole di compianto fra le quali non ne fu non una di più, quella della famosa Italia che entra da per tutto, però nel tutto insieme furono degne almeno nel concetto e del cadavere in presenza del quale venivano proferite e di chi le stava a sentire. Ma ora sorge una difficoltà, ritrarre questa vita, questo carattere, questo ignorato eroismo in poche parole da scolpirsi in un'epigrafe e tal mole che nessuno ha il coraggio di sostenere. Evitare le solite freddure cristiane che sarebbero un insulto alla sua memoria o una menzogna e inserire in una frase un concetto che lo rappresenti degnamente non mi sento il cuore nemmeno tentarlo e mi rivolgo a tè, con la piena fiducia nell'animo che vorrai pagare quest'ultimo tributo alla memoria di un amico così raro, di un uomo così onesto, di un cittadino così onorevole, di un soldato così valoroso, di un povero martire che ha tanto patito. Non mi dire di no, Giosuè, tè ne prego, se bastasse scriverla col cuore non verrei a tediarti, ma qui ci vuole cuore capace di comprendere e ingegno valente per esprimere ciò che si sente e non posso che rivolgermi a tè che hai tanto dell'uno e dell'altro, che hai un'anima così generosa e un ingegno come è il tuo. Mandami una frase da potersi scolpire su quella fossa e quanti siamo ti ringrazieremo e tè ne saremo obbligati come a quello che ha reso così prezioso servizio a un caro estinto, quale è quello di tramandarlo a' futuri con una parola degna di lui e delle sue sventure. Addio, mille saluti dal tuo L. Billi». (Cfr. P. Dini, Boldini Macchiaiolo, Torino, 1989, pp. 26-27).

GLI ULTIMI ANNI

La, morte di Abbati inflisse un duro colpo all'unità di intenti e di affetti che caratterizzava, la 'Scuola di Castiglioncello'. Lo stesso movimento macchiaiolo, del resto, si andava assottigliando, perdendo coesione anche per il diversificarsi delle singole vicende umane: da un lato la prematura scomparsa di Sernesi e Abbati, dall'altro il trasferimento di Vincenzo Cabianca prima a Parma nel 1863 e poi a Roma nel 1870.

Fig.88 - Silvestro Lega, *Donna del Gabbro che lavora la calza* (Coll.priv. Milano)

Fig.89 - Silvestro Lega, *Nudo di donna (verso di "Donna del Gabbro")* (Coll.priv. Milano)

Silvestro Lega, dal canto suo, straziato dal dolore per la perdita dei caldi affetti che aveva goduto durante gli anni trascorsi con la famiglia Batelli a Pergentina, rientrò momentaneamente in Romagna nel 1870, poi fu di nuovo a Firenze senza che la sua sorte migliorasse di molto. Zandomeneghi, che era rientrato a Venezia nel 1866, non mancò intorno al '70 e oltre di tornare a Firenze per più o meno lunghi periodi, ma già nel '74 lasciava definitivamente l'Italia per Parigi. Fattori, Borrani e Signorini continuarono a dipingere separatamente a Firenze, forti della loro individualità, conducendo, i primi due, una vita materialmente misera e stentata.

Con il 1870, conclusosi il periodo felice del lavoro in comune a Castiglioncello e Pergentina, l'esigenza di ampliare i propri orizzonti con la conoscenza dei luoghi dove il progresso della arti figurative sembrava più spedito, fu comunemente sentita dagli artisti toscani. Lo stesso Abbati, del resto, negli ultimi momenti della sua triste esistenza, aveva sentito tale necessità come urgente, incoraggiato in tal senso da Martelli. Il napoletano si era reso conto, e la sua tarda attività lo dimostra, che l'esperienza realista vissuta nei termini di un naturalismo scandito dal ritmo della quotidiana vita agreste, poneva dei grossi, limiti tematici ed espressivi ad una pittura che proprio per questo andava esaurendo la sua storica funzione innovativa. Le felici intuizioni e le arditezze cromatiche conquistate attraverso l'indagine di una realtà ricca e molteplice e attraverso un naturale e razionale utilizzo della luce solare, non potevano portare oltre i traguardi di una pur evoluta narrazione naturalistica. Tali esigenze di aggiornamento condizionarono gli annuali ritrovi a Castiglioncello, tanto che la cronaca di quei giorni non può non tener conto dei lunghi soggiorni in Francia e in Inghilterra di Banti, Signorini, De Tivoli e D'Ancona e dello stesso Martelli, o del trasferimento a Parigi di De Nittis e Boldini, e nel 1874, tra gli ultimi, di Zandomeneghi. Fu proprio al suo ritorno da Parigi, dove si era recato con Gioli, Cannicci e Ferroni, che Fattori si fermò a Castiglioncello, nell'estate del '75. A questo

momento risale l'esecuzione del *Valerio Biondi a Castiglioncello*, piccola tavoletta che reca accanto alla firma la data, mai presa in dovuta considerazione, eppure fondamentale per collocare cronologicamente dipinti importantissimi quali *Diego Martelli a Castiglioncello* e *La Signora Martelli a Castiglioncello*, generalmente creduti del '67.

L'estrema libertà pittorica che è peculiare di questo gruppo di dipinti - gruppo cui appartiene anche la *Donna che lavora*, proveniente, combinazione vuole, dalla casa dell'avvocato Biondi e recante sul retro la data '75 e l'indicazione 'Castiglioncello' come luogo di esecuzione (Il dipinto, passato alcuni anni fa all'asta di Finarte, è stato esposto di recente alla mostra di Montecatini. (Cfr. P. DINI, *La donna e la moda nella pittura italiana del secondo '800*, Firenze, 1988, tav. 38).) - presuppone l'assimilazione (non meditata, s'intende, ma intuitiva, secondo lo spirito fattoriano) dei modi dell'impressionismo francese, che il recente soggiorno parigino aveva permesso al Fattori di avvicinare. Avvocato livornese, patriota e combattente della guerra del '59, il Biondi è raffigurato seduto sulla sedia a sdraio, idealmente vicino all'amico Martelli e nell'identico stato d'animo ozioso che s'addice a chi cerca un po' di relax al riparo dalla calura estiva. Il sole che si affatica a penetrare tra le fenditure del sottobosco, determina sul suolo un movimento di macchie dorate, più evidenti nel quadro Jucker per il taglio ampio della veduta, ricca di riferimenti paesistici che includono, sul fondo, la sagoma del caseggiato Martelli e quella meno riconoscibile di un casolare. Simile nell'intonazione ariosa, impostata sul senso di una luminosità diffusa che pervade l'ombroso sottobosco in primo piano, il *Valerio Biondi* propone un'ottica più ravvicinata, concentrando l'attenzione sul risalto cromatico del bianco abito del protagonista, il cui timbro squillante s'impone e allo stesso tempo si armonizza con l'intonazione generale del dipinto. La materia scarna, che lascia scoperte ampie superfici della tavoletta, ha un vigore plastico straordinario, mentre la solidità tonale-cromatica della pennellata contribuisce alla vivace mobilità dell'immagine, che gradualmente, mano a mano che lo sguardo si sposta verso l'orizzonte, sembra imbevversarsi di luce, fino a una lontana striscia di mare di straordinaria intensità.

Fig.90 - Giovanni Fattori, *La signora Martelli a Castiglioncello* (Livorno, Museo Civico "G.Fattori")

Fig.91 - Federico Zandomeneghi (Archivio Dini, Montecatini)

Fig.92 - Federico Zandomeneghi, *La portatrice*

Con il soggiorno fattoriano del '75, il ciclo innovativo della 'Scuola di Castiglioncello' può dirsi concluso. Per alcuni anni ancora, tuttavia, l'ospitalità dei coniugi Martelli avrebbe reso gradevole il soggiorno di quanti si fossero recati sul litorale maremmano in cerca sì di riposo e divago, ma anche di una compagnia provveduta e colta. Tra quanti intensificarono le loro visite dopo il '70, dobbiamo infatti ricordare Zandomeneghi che a pochi mesi dalla partenza vi concluse la sua 'esperienza italiana' con la bellissima *Portatrice*, raffigurata sullo sfondo del profilo medievale di Rosignano Marittimo; ma anche Vincenzo Cabianca, che fu a Castiglioncello con Zandomeneghi nel '73 e poi abitualmente quasi ognuno degli anni seguenti. Di Eugenio Cecconi a Castiglioncello si deve parlare più estesamente, poiché il pittore livornese fu presso i Martelli anche prima del '70, ritraendo a fianco di Abbati, forse nel '67, un altro insigne frequentatore del luogo, Renato Fucini.

Nel *Pozzo della Villa il Buffone a Montenero*, Cecconi dà prova della particolare maturità raggiunta sotto l'influenza di Abbati, mentre nell'inedito *Giardino a Castiglioncello*, i suoi modi si fanno più fioriti, pur mantenendo un'ideale unità poetica con la 'Scuola'. Non si può concludere la cronaca degli anni di Castiglioncello, senza ricordare tra i più assidui frequentatori, la famiglia Inghirami di Volterra, Augusto Franchetti, gli Alinari, Giosuè Carducci, Massimiliano Guerri, la famiglia patrizia dei Filippi, i Lobin, l'avvocato Valerio Biondi, il notaio Curzio Pieri, i Fenzi, il pittore Ussi, lo scultore Fantacchiotti, Augusto Arnaud, Giovanni Montepagani, i fratelli Pierozzi, i conti Mastiani, il pittore Angiolo Torchi, Ernesto Mazzei, i coniugi Billi, il deputato Agostino Bertani. Ed è altrettanto doveroso soffermarsi sugli avvenimenti che in qualche modo influirono sul destino non solo storico-artistico, ma semplicemente anche territoriale di questa località. Una delle appendici più curiose fu certamente l'acquisto, da parte di Martelli, della così detta Punta, alle origini del nostro racconto proprietà demaniale. Questa sfortunata speculazione, che tanto avrebbe gravato sulle vicende biografiche di Martelli, fu originata, dall'ambizioso progetto di trasformare Castiglioncello in una fiorente stazione balneare (Un progetto di edificazione relativo a stabilimenti balneari e strade di accesso ai futuri villini esisteva già dal 1873).

Fig.93 - Massimiliano Guerri detto il "brutto" (Archivio Dini, Montecatini)

Con l'appoggio finanziario di Leopoldo Giaconi, direttore della Banca Agricola di Firenze, Martelli attuò l'impresa verso il 1876, sennonché l'improvvisa morte del socio lo lasciò nella inadeguatezza di mezzi più totale. Vani furono i tentativi di ottenere un prestito da istituti di credito, poiché la nomea di imprenditore poco capace era diffusa quanto quella di intellettuale e di scrittore dotato. Di qui l'iniziativa di sparire per un lungo tempo da Firenze e da Castiglioncello, onde facilitare le manovre della madre Ernesta e degli amministratori, liberati da una presenza scomoda. Di qui il lungo anno trascorso dall'aprile del '78 al maggio del '79 a Parigi con Teresa, in qualità di reporter per giornali italiani.

Di qui - possiamo affermare oggi con cognizione - la maturazione del suo acuto pensiero critico sulle arti figurative e la totale, precoce comprensione dell'Impressionismo. Ma di tutte le vicende relative all'acquisto della Punta, ci informa lo stesso Martelli nella bella lettera all'amico Francesco Angioli, datata 29 dicembre 1879: «...Io non so dirti se tu hai torto o ragione riguardo al silenzio tenuto verso di tè perché ho avute tante peripezie in questi ultimi anni, che mi è impossibile dirti se ho ricevute le lettere che mi hai scritte o se sono andate disperse. L'importante si è che tu non mi hai dimenticato e che io ti voglio moltissimo bene. Quanto alle mie avventure eccotene un breve cenno che ti rimetterà un poco al giorno dell'esser mio. Dal momento che il Giaconi cominciò a volgere ad una completa decadenza materiale e morale ed a non esser più compos sui per la mania di bere che gli s'era attaccata alle ossa, io cominciai ad essere fortemente impensierito relativamente alla società che avevamo verbalmente costituita acquistando il terreno della punta di Castiglioncello a patto che egli fosse il socio capitalista ed io quello di industria, tanto più che i contratti, essendo stati fatti tutti per conto mio, io era il solo debitore di fronte ai terzi e responsabile dei pagamenti di fronte a loro. Aggiungi a questo che il povero Poldo aveva smesso di anticipare ed io avevo già sborsato per conto mio delle somme rilevanti raccapezzate usufruendo sulle banche il mio credito personale. Mentre le cose andavano così molto male, il Giaconi morì lasciando uno stato passivo spaventoso e tutta la mia baracca sottosopra. Allora mi fu impossibile di dimostrare alla eredità beneficiata Giaconi, la vera essenza de' nostri affari e dovetti contentarmi, e fu grossa, di dimostrare che l'acquisto era in comune, che io avevo fuori già la mia metà e che le ricevute delle somme sborsatemi da Giaconi, rappresentavano la sua parte sociale, non un debito mio verso di lui. Su queste basi trattammo un accomodamento per il quale, mediante accollo di ogni rimanenza passiva, e una certa somma da sborsarsi, io ero sciolto da qualunque impegno e padrone dei fondi sociali. Ma dove avevo il denaro a quell'ora? Pensai di fare un imprestito ipotecario di 150 mila lire per consolidare tutto il mio passivo e togliermi tutte le cure del mio fluttuante. Ebbene, mio caro Cecco, questo prestito al quale le forze del patrimonio calcolate alla stregua del Monte dei Paschi erano più che sufficienti, l'ho trattato inutilmente tre anni interi con 14 enti o persone diverse senza ottenere nessun risultato, spendendo un orrore, peggiorando sempre il mio stato, bestemmiando iddio da mattina a sera e sudando sangue inquantochè questo stato precario mi imponeva pensieri grandissimi per mandare avanti le operazioni cambiarie sempre più difficili per l'aumentato discredito e perché lo scoraggiamento si impadroniva dell'animo mio; cosa poi mi rendeva furioso si era che tutti questi affari si presentavano sempre ottimamente dal lato legale e cadevano, quando conclusa la solidità dell'asse ipotecabile, si svelava il nome dell'animale che possedeva la garanzia.

Io che ho piantate ottantamila viti sulle mie terre, che ho costruito quarantamila franchi di edifici o rustici o di speculazione come i quartieri di Castiglioncello, dando una ipoteca già sufficiente secondo i dati del catasto del 1825, ero quel famoso scapato del Martelli, buon letterato, sì, buon ragazzo, è vero, ma tale cui non si poteva fidare nemmeno col pegno i mano! Che morte era quella, caro Cecco. Ancor pensandoci mi vengono i sudori freddi. Convinto finalmente, per dolorosa esperienza, che era la persona che guastava l'affare, mi risolvetti ad andarmene e, come ho sempre fatto, andai a rimpiazzare la mia miseria a Parigi. Infatti, nominato un procuratore generale nella persona del giovane avvocato Serbatisti di Siena, domiciliato a Firenze e mio amico, accompagnato dalla mia buona Teresa e dalla fedele Melappia partii il 12 aprile 1878 per Parigi, lasciando il banco e burattini a Firenze. Fu come metter l'olio nel lume, pochi mesi dopo, mi pare in Agosto, il Monte dei Paschi dava 130.000 lire e i creditori cedevano la priorità della iscrizione per non levare di sul patrimonio i loro danari. (Quelli stessi che li rivolavano prima). Intanto io, vivendo la grama esistenza del reporter italiano in Francia, mi accomodai alla meglio ed ho passato tutto l'anno della esposizione faticando come un cane, maledicendo spessissimo i miei compatrioti quasi sempre ciuchi e

birboni, e profittando della conoscenza di alcuni sommi artisti Francesi, fior di brava gente e di gentiluomini. Rattoppata così la barca, una sequela di pettegolezzi nati fra le persone incaricate dei miei affari in Toscana, hanno resa la mia presenza qua necessaria, dopo aver anco di più amareggiato il mio soggiorno Parigino, talché dopo un anno di dimora all'estero, tornai il 17 di Aprile a Castiglioncello a fare assolutamente il fattore, perché la paga del fattore costituisce oggi il mio personale guadagno dovendo impiegare ogni rendita a rattoppare piaghe recenti ed antiche...» (La lettera, che fa parte del Carteggio Angeli, è stata pubblicata in DINI, *Giuseppe Abbati...*, op. cit., 1987, p. 159.).

Fig. 95 - Progetto di edificazione della Punta di Castiglioncello per la realizzazione di stabilimenti balneari (1873)

Fig. 96 - Silvestro Lega, *Barca in riva all'Arno*

Fig. 97 - Silvestro Lega, *Uomo che fuma la pipa* (Collez. Eredi Montepagani)

Fig. 98 - Silvestro Lega, *L'Arno a San Prugnano* (Collez. Privata, Milano)

Fig. 99 - Francesco Gioli, *Bagnanti al Fortullino*

L'ottenuto prestito, in realtà, doveva alla lunga dimostrarsi dannoso, poiché distolse Martelli dalla sua più congeniale inclinazione, la critica d'arte. Lo venivano confermando, nella veste del critico militante, prima l'esperienza direzionale del 'Gazzettino delle Arti e del Disegno', poi i frequenti viaggi all'estero che, nel '69, condussero Martelli a Parigi, Londra e Monaco, e nel '70 e '78 di nuovo in Francia.

Non a caso, proprio sul finire dell'aurea stagione di Castiglioncello, Diego rivelò la raggiunta maturità storico-critica che gli avrebbe permesso, soprattutto nel successivo decennio, di porsi consapevole al centro dei maggiori interessi culturali e letterari del suo tempo. Ad una sorta di 'investitura' ci fa pensare la bella lettera scritta da Martelli in risposta alla richiesta di collaborazione che gli pervenne indirettamente da Julius Mayer, redattore di un «Dizionario generale di artisti», per conto dell'editore Engelmann di Lipsia: «Caro Gianni - scriveva Diego Martelli il 5 febbraio 1869 ad un non meglio identificato personaggio - tu mi proponi una gran faccenda, e senza parer tuo fatto, affibbiarmi una grandissima responsabilità. Avvezzo a veder le cose di questo mondo traverso il vetro atrabiliare della critica disillusa, spettatore non indifferente delle miserie di questo Lazzaro delle nazioni, che tale è la nostra Italia redenta, mi resta ancora, e resterà per del tempo, il puzzo della fossa, come la lebbra del verme roditore; dovrò dunque divenire il biografo dell'arte vivente, di un popolo morto? Tu sai quanto io abbia praticato nel mondo la società degli artisti e quanto poco mi abbarbagli la lusinghiera parvenza dell'arte. Come agli inservienti del teatro desta compassione l'entusiasmo fittizio suscitato nel pubblico della platea dai fianchi della prima ballerina di rango francese, così le brillanti celebrità della pittura e scultura moderna, appariscono a me quali pallide larve su di un mendace orizzonte. D'altronde chi mi darà la voce e le parole, come dice un poeta, non so quale e molto celebre, del nostro Parnaso italiano, onde sopperire alle esigenze interminabili della letteratura di lusso, solo in moda fra noi? La frase dev'essere passata per setaccio, come tu sai e deve tenersi in regola prima col buratto della Crusca, che con la necessità del pensiero, essa deve stare a rigare più con la grammatica che col buon senso, e rispondere al palpito della vita moderna con la parola purgata del 1300. Su quella voce io mi picco di ignoranza! Fiorentino di mercato vecchio, imbevuto dell'aure che posero la satira sulle labbra di stenterello, contentissimo Diogene, spasseggio la mia lanterna sul muso di questi cavalieri novellini, e rido nel vedere le loro facce turbate dalla fiaccola che gli offende, e come viene viene, sulla vecchia chitarra del Pananti modulo il ritmo dell'epigramma impenitente. - Vive, sì vive ancora, qualche spirito, inquieto nel seno dell'antico vulcano, ed anche quando il Ministro Digny tradiva nel '30 i liberali d'allora, il deforme Leopardi cantava generosamente «l'armi qua l'armi io solo combatterò, procomberò sol io, dammi o cel che sia poco, agli italici petti il sangue mio!». Fra i mille spergiuri di quell'epoca un gobbo poeta rialzava il caduto onore della madre! Or bene, mettendo a parte il merito sommo, e l'ingegno di lui, se ti occorre un omunculus sincero e stizzoso, che ab irato dica malamente le cose come stanno, dò di cuore il bacio della fratellanza a questi democratici del mondo, che fra il lezzo dei rinnovati tempi del basso impero, ci porgan la mano, e metto la mia penna a loro disposizione. - La tua calma, ed il tuo acume, scioverino, come dice la parabola, il loglio dal grano di questo mucchio di parole, conservami la tua amicizia e credimi...» (La lettera è stata pubblicata erroneamente come indirizzata a Fattori, quando il destinatario è invece persona diversa dal maestro livornese, da identificarsi forse con l'onorevole Giovanni Morandini, amico della famiglia Martelli, oppure con Giovanni Montepagani. (Cfr. DINI, *Diego Martelli*, op. cit., 1978, p. 9).

Fig. 100 - Giovanni Fattori, *Cavallo bianco nel bosco* (Collez. Privata, Milano)

Fig. 101 - Giovanni Fattori, *La canina di Montepagani* (Collez. Eredi Montepagani)

Nonostante la sua passione per l'agricoltura, e la dedizione che il critico pose sempre nella cura delle sue proprietà di Castiglioncello, la situazione finanziaria di Martelli non migliorò mai. Così, dopo vari e sofferti tentativi di cedere la proprietà, a Ernesto Mazzei in un primo momento, poi al suo confinante Sidney Sonnino, e ancora alla figlia di Desboutin, Marie Bracken, il 5 gennaio 1889, Diego vendette le fattorie di Castiglioncello e del Pastino al Barone Lazzaro Patrone, per la somma di lire 314.264.

Qualche mese più tardi Vincenzo Cabianca scriveva a Diego: «...Credo che già avrai saputo come anche quest'anno soggiorniamo a Castiglioncello, dalla Sig. Camilla Mazzi. I primi giorni gli passammo molto malinconici, giacché mancando tè, la Sig. Teresa, e i soliti componenti la colonia di bagnanti, più sparita la tua casa, anzi rinchiusa sotto quel gran casone che sta costruendo il Sig. Patrone, a noi tutti parve Castiglioncello cosa morta...» (L'edificazione del castello Patrone, affidata ad una famiglia di costruttori di Castelnuovo, i Luparini, soppiantò del tutto, con le sue forme medievalescenti, ispirate al Palazzo Vecchio di Firenze, la villa rustica di Martelli. (Cfr. DINI, *Lettere inedite...*, op. cit., 1975, p. 128).).

In realtà, era solo un ciclo della storia che si chiudeva, un ciclo straordinariamente felice, al quale non si può ancora oggi non guardare con malinconico rimpianto.

TAVOLE

- Tav.102** - Telemaco Signorini, *Pascoli a Castiglioncello* (scheda 1 nel testo scaricabile)
- Tav.103** - Michele Tedesco, *Castiglioncello* (scheda 3 nel testo scaricabile)
- Tav.104** - Giovanni Fattori, *Contadina nel bosco* (scheda 8 nel testo scaricabile)
- Tav.105** - Vincenzo Cabianca, *Canale della Maremma toscana* (scheda 9 nel testo scaricabile)
- Tav.106** - Giuseppe Abbati, *Bimbi a Castiglioncello* (scheda 10 nel testo scaricabile)
- Tav.107** - Odoardo Borrani, *La chiesina di S.Andrea a Castiglioncello* (scheda 12 nel testo scaricabile)
- Tav.108** - Odoardo Borrani, *Carro rosso a Castiglioncello* (scheda 22 nel testo scaricabile)
- Tav.109** - Odoardo Borrani, *Campagna di Castiglioncello con giovane contadino* (scheda 14 nel testo scaricabile)
- Tav.110** - Odoardo Borrani, *Veduta di Castiglioncello con la Torre Medicea* (scheda 13 nel testo scaricabile)
- Tav.111** - Odoardo Borrani, *Pagliai a Castiglioncello* (scheda 15 nel testo scaricabile)
- Tav.112** - Odoardo Borrani, *Orto a Castiglioncello* (scheda 17 nel testo scaricabile)
- Tav.113** - Odoardo Borrani, *Casa e marina a Castiglioncello* (scheda 18 nel testo scaricabile)
- Tav.114** - Odoardo Borrani, *Casa di Pannocchio a Castiglioncello (Adiacenze della Villa Martelli)* (scheda 20 nel testo scaricabile)
- Tav.115** - Odoardo Borrani, *Signora con l'ombrellino* (scheda 21 nel testo scaricabile)
- Tav.116** - Raffaello Sernesi, *Marina a Castiglioncello* (scheda 27 nel testo scaricabile)
- Tav.117** - Giovanni Fattori, *Pasture in Maremma* (scheda 29 nel testo scaricabile)
- Tav.118** - Giuseppe Abbati, *Lido con bovi* (scheda 30 nel testo scaricabile)
- Tav.119** - Giuseppe Abbati, *Bovi sulla spiaggia* (scheda 31 nel testo scaricabile)
- Tav.120** - Odoardo Borrani, *Contadina al sole* (scheda 36 nel testo scaricabile)
- Tav.121** - Raffaello Sernesi, *La punta del romito veduta da Castiglioncello* (scheda 38 nel testo scaricabile)
- Tav.122** - Odoardo Borrani, *Vada veduta da Castiglioncello* (scheda 39 nel testo scaricabile)
- Tav.123** - Federico Zandomeneghi, *La lettrice* (scheda 40 nel testo scaricabile)
- Tav.124** - Raffaello Sernesi, *Pagliai a Castiglioncello* (scheda 44 nel testo scaricabile)
- Tav.125** - Raffaello Sernesi, *Sull'aia* (scheda 45 nel testo scaricabile)
- Tav.126** - Giovanni Boldini, *Ritratto di Beppe Abbati* (scheda 46 nel testo scaricabile)
- Tav.127** - Giovanni Boldini, *Diego Martelli in uno studio di pittore* (scheda 48 nel testo scaricabile)
- Tav.128** - Giuseppe Abbati, *Interno di una casa di boscaioli* (scheda 49 nel testo scaricabile)
- Tav.129** - Giovanni Fattori, *La rotonda di Palmieri* (scheda 50 nel testo scaricabile)
- Tav.130** - Giovanni Fattori, *Campagna livornese e tamerici* (scheda 51 nel testo scaricabile)

- Tav.131 - Giuseppe Abbati, *Rustico a Castiglioncello* (scheda 57 nel testo scaricabile)
- Tav.132 - Giuseppe Abbati, *Dalla cantina di Diego Martelli* (scheda 58 nel testo scaricabile)
- Tav.133 - Giovanni Fattori, *Riposo in Maremma* (scheda 59 nel testo scaricabile)
- Tav.134 - Giovanni Fattori, *Criniere al vento* (scheda 60 nel testo scaricabile)
- Tav.135 - Giovanni Fattori, *Olivi sulla marina* (scheda 61 nel testo scaricabile)
- Tav.136 - Giovanni Fattori, *Accomodatori di reti a Castiglioncello* (scheda 62 nel testo scaricabile)
- Tav.137 - Giovanni Fattori, *La raccolta del fieno in Maremma* (scheda 63 nel testo scaricabile)
- Tav.138 - Giuseppe Abbati, *Bovi aggiogati* (scheda 64 nel testo scaricabile)
- Tav.139 - Giuseppe Abbati, *Carro rosso con bovi* (scheda 65 nel testo scaricabile)
- Tav.140 - Giovanni Fattori, *Bifolco e bovi* (scheda 67 nel testo scaricabile)
- Tav.141 - Giuseppe Abbati, *Buttero a cavallo nella tenuta di Diego Martelli a Castiglioncello* (scheda 69 nel testo scaricabile)
- Tav.142 - Giovanni Fattori, *Diego Martelli a Castiglioncello* (scheda 76 nel testo scaricabile)
- Tav.143 - Giovanni Fattori, *Ritratto di Valerio Biondi* (scheda 77 nel testo scaricabile)
- Tav.144 - Giovanni Fattori, *Diego Martelli a cavallo* (scheda 78 nel testo scaricabile)
- Tav.145 - Telemaco Signorini, *Pascoli a Castiglioncello (studio)* (scheda 2 nel testo scaricabile)
- Tav.146 - Giuseppe Abbati, *Castiglioncello* (scheda 4 nel testo scaricabile)
- Tav.147 - Giuseppe Abbati, *Tamerici a Castiglioncello* (scheda 5 nel testo scaricabile)
- Tav.148 - Giuseppe Abbati, *Baia di Caletta presso Castiglioncello* (scheda 6 nel testo scaricabile)
- Tav.149 - Giuseppe Abbati, *Marina a Castiglioncello* (scheda 7 nel testo scaricabile)
- Tav.150 - Odoardo Borrani, *Chiesina di S.Andrea* (scheda 11 nel testo scaricabile)
- Tav.151 - Odoardo Borrani, *Orto a Castiglioncello* (scheda 16 nel testo scaricabile)
- Tav.152 - Odoardo Borrani, *Castiglioncello* (scheda 19 nel testo scaricabile)
- Tav.153 - Giuseppe Abbati, *L'ora del riposo* (scheda 23 nel testo scaricabile)
- Tav.154 - Giuseppe Abbati, *La casa di Martelli a Castiglioncello* (scheda 24 nel testo scaricabile)
- Tav.155 - Giuseppe Abbati, *La casina dei pescatori a Castiglioncello* (scheda 25 nel testo scaricabile)
- Tav.156 - Raffaello Sernesi, *Marina a Castiglioncello (studio)* (scheda 26 nel testo scaricabile)
- Tav.157 - Giovanni Fattori, *Pasture* (scheda 28 nel testo scaricabile)
- Tav.158 - Luigi Bechi, *Marina a Castiglioncello* (scheda 32 nel testo scaricabile)
- Tav.159 - Luigi Bechi, *Renaiole a Castiglioncello* (scheda 33 nel testo scaricabile)
- Tav.160 - Luigi Bechi, *Nell'orto* (scheda 34 nel testo scaricabile)
- Tav.161 - Odoardo Borrani, *Contadina a Castiglioncello* (scheda 35 nel testo scaricabile)
- Tav.162 - Giuseppe Abbati, *Il pittore Stanislao Pointeau* (scheda 37 nel testo scaricabile)
- Tav.163 - Vito D'Ancona, *Paesaggio* (scheda 41 nel testo scaricabile)
- Tav.164 - Giuseppe Abbati, *Ritratto di uomo* (scheda 42 nel testo scaricabile)
- Tav.165 - Raffaello Sernesi, *Radura nel bosco* (scheda 43 nel testo scaricabile)
- Tav.166 - Giovanni Boldini, *Ritratto di Luigi Bechi* (scheda 47 nel testo scaricabile)
- Tav.167 - Giovanni Fattori, *Steppa maremmana* (scheda 52 nel testo scaricabile)
- Tav.168 - Giovanni Fattori, *Contadina nel campo* (scheda 53 nel testo scaricabile)
- Tav.169 - Giovanni Fattori, *Ortolani* (scheda 54 nel testo scaricabile)
- Tav.170 - Giovanni Fattori, *Pineta maremmana* (scheda 55 nel testo scaricabile)
- Tav.171 - Giuseppe Abbati, *Collina maremmana* (scheda 56 nel testo scaricabile)
- Tav.172 - Giuseppe Abbati, *Bovi al carro* (scheda 66 nel testo scaricabile)
- Tav.173 - Giuseppe Abbati, *Strada campestre* (scheda 68 nel testo scaricabile)
- Tav.174 - Giovanni Costa, *Paesaggio con marina* (scheda 70 nel testo scaricabile)
- Tav.175 - Giovanni Fattori, *Cortile rustico* (scheda 71 nel testo scaricabile)
- Tav.176 - Giovanni Fattori, *Pineta con torre* (scheda 72 nel testo scaricabile)
- Tav.177 - Giovanni Fattori, *Pineta a Tombolo* (scheda 73 nel testo scaricabile)
- Tav.178 - Giovanni Fattori, *Uomo che legge nel bosco* (scheda 74 nel testo scaricabile)
- Tav.179 - Giovanni Fattori, *La mamma che rammenda* (scheda 75 nel testo scaricabile)
- Tav.180 - Giovanni Fattori, *Marina e pineta a Castiglioncello* (scheda 79 nel testo scaricabile)
- Tav.181 - Giovanni Fattori, *Poggio Pelato a Castiglioncello* (scheda 80 nel testo scaricabile)

Tav.182 - Giovanni Fattori, *Pascoli a Castiglioncello* (scheda 81 nel testo scaricabile)

Tav.183 - Eugenio Cecconi, *Pozzo della Villa Il Buffone a Montenero* (scheda 82 nel testo scaricabile)

Tav.184 - Eugenio Cecconi, *Giardino a Castiglioncello* (scheda 83 nel testo scaricabile)

Tav.185 - Luigi Bechi, *Casolari a Castiglioncello* (scheda 84 nel testo scaricabile)

SCHEDE DEI DIPINTI



1 TELEMACO SIGNORINI

Pascoli a Castiglioncello Olio su cartone, cm. 20x24

Storia Collezione privata statunitense; Collezione privata, Montecatini Terme.

Esposizioni Firenze, 1861, f. cat.; Montecatini, 1987, n. 9, p. 142, tav. 4; Colonia, 1990, n. 176, p. 393, n. 173, p. 493

Bibliografia Dini, 1986, tav. 3 ft., p. 34, Dim, 1987, p. 98, (tav. f.t.)

Realizzato a Castiglioncello nell'agosto del 1861, fu esposto fuori catalogo alla Prima Esposizione Nazionale che si tenne a Firenze nel settembre di quello stesso anno.

Fu descritto da Yorick nella seconda edizione della sua guida critica all'Esposizione in questi termini: «...e finalmente un quadretto del signor Temistocle (sic!) Signorini, uno de' nuovi, in cui una *Contadinella che guarda le sue vacche pascolanti* si fa della mano velo alla faccia contro i raggi del sole che sferza, non velato da nubi, il campicello di granturco annesso all'umile capanna. Un maligno lo ha chiamato una frittata, ripiena di vacche in gelatina!».

La ricomparsa del dipinto nel 1986 sul mercato statunitense, con la firma, ovviamente non autografa, di Segantini, chiarisce e valorizza il ruolo avuto da Signorini nella nascita della 'Scuola di Castiglioncello', ruolo che, in presenza delle opere del periodo ligure del fiorentino, e data l'effettiva mancanza di assiduità con questi luoghi, sembrava del tutto secondario. In realtà, proprio con questo dipinto Signorini si pone, all'interno del movimento, su posizioni avanzatissime, abbandonando la più ortodossa interpretazione della macchia, presente ancora nei dipinti di La Spezia, per un più discriminante utilizzo della luce e del disegno, definitivamente riabilitato. Del dipinto esistono un finitissimo disegno (forse lo stesso presentato all'Esposizione Dantesca del 1865) e due studi preparatori.



2 TELEMACO SIGNORINI

Pascoli a Castiglioncello (studio) Olio su tela, cm. 21x43

Storia. Collezione privata, Milano.

Bibliografia «Catalogo Bolaffi della Pittura Italiana dell'800» n. 8, 1979, p. 204.

Pubblicato sul Catalogo Bolaffi con l'erroneo titolo «Pietramala» e dunque in riferimento alla tarda attività di Signorini, il dipinto è una prima, incompiuta elaborazione del soggetto presentato fuori catalogo alla Prima Esposizione Nazionale del 1861 e ampiamente descritto da Yorick nella rassegna critica della mostra. La ricomparsa del fondamentale dipinto, restituitoci dal mercato statunitense nel 1986, rende possibili alcune considerazioni in merito alla genesi dell'opera, che si colloca di fatto alle origini della 'Scuola di Castiglioncello'. Nella tela qui esposta, il soggetto è enucleato e svolto analogamente al dipinto definitivo: al centro, in primo piano, le sagome appena sbazzate, ma già individuate e precisate nelle movenze, della pastorella e del suo gregge di bovi; l'orizzonte, dal profilo netto, e definitivamente individuato tanto dal punto di vista plastico che luministico, accoglie sulla destra il caseggiato rustico di Martelli e sulla sinistra gli sveltanti covoni che, nel quadro definitivo, assumono una posizione lievemente più ravvicinata. Proprio nella parte sottostante i covoni, tuttavia, il presente dipinto, come il quadro già nella Collezione Soria di Firenze, da considerarsi una elaborazione intermedia del tema, presenta una ricchezza di dettagli perdutasi invece nell'opera maggiore, vuoi per il desiderio di sintesi del pittore, vuoi per il brusco interrompersi della tela, che potrebbe imputarsi ad un rimaneggiamento posteriore. Ma ciò che realmente muta nei diversi stadi dell'elaborazione del soggetto, è la qualità atmosferica che inevitabilmente tende alla piena e assoluta luminosità raggiunta dall'opera maggiore: le corpose nubi che si addensano minacciose all'orizzonte nella tela qui esposta e ancora velano con la loro presenza il quadro Soria, lasciano infine pieno respiro all'intenso nitore di un cielo straordinariamente azzurro, che neppure i tenui bagliori rosati del tramonto riescono realmente a scalfire.



3 MICHELE TEDESCO

Castiglioncello (Gli oziosi e i laboriosi)

Olio su cartone, cm. 23x38 Firmato in basso a destra

Storia Collezione Barone da Salerno.

Bibliografia Dini, 1987, p. 53.

La presenza di Michele Tedesco a Castiglioncello è documentata soltanto in relazione al primo soggiorno del 1861 con Abbati e Signorini. Del resto, la scarsità di opere attualmente note eseguite sulla costa maremmana non induce a ipotizzare successive permanenze del pittore napoletano nella tenuta di Martelli. Questo dipinto costituisce dunque una rarità all'interno del corpus dell'opera di Tedesco e una conferma delle affermazioni di Signorini relative alla presenza del napoletano a Castiglioncello nell'estate del 1861. Con piacevolissima libertà pittorica, Tedesco realizza una delle più antiche solari vedute dell'abitato di Castiglioncello. In secondo piano infatti si riconoscono il caseggiato rustico di Martelli, la svettante Torre Medicea, e il bianco edificio di proprietà dei Dani, con la caratteristica rientranza rettangolare della facciata prospiciente la strada provinciale.



4 GIUSEPPE ABBATI

Castiglioncello Matita su carta azzurrina, cm. 22,5x29

Storia Diego Martelli, Firenze; Comune di Firenze (dal 1896, legato Martelli); Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze (dal 1924); Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze (n. 1032 G.A.M.).

Esposizioni Firenze, 1971, n. 101, tav. 78; Monaco, 1975/76, n. 278, tav. 278; Firenze, 1976, n. 303, p. 307.

Bibliografia Baldaccini, 1947, cit., p. 84, Del Bravo, 1971, n. 101, tav. 78; Durbè-Matteucci, 1975/76, n. 278, tav. 278; Durbè, 1976, n. 303, p. 307; Durbè, 1978, n. 40a, p. 144; Durbè, 1983, n. 54, p. 109; Dini, 1987, cat. 16d, p. 330.

È una delle immagini più suggestive della Villa Martelli, ripresa dal raccordo tra lo stradone di accesso e la litoranea (tale stradone, per quanto camuffato dalla folta vegetazione, è lo stesso che conduce oggi al Castello, sorto sui muri perimetrali della Villa). Sulla destra è visibile il basso muretto oltre il quale il poggio declina verso il mare, in direzione del Porticciolo (è la veduta ritratta da Borroni nella piccola tavola di cui alla scheda 13). Sulla sinistra le familiari tamerici nascondono in parte la facciata della Villa, riconoscibile per le due alte scale di accesso ai piani superiori (si confronti con il dipinto di Borroni di cui alla scheda 17); mentre, sempre sulla sinistra, svariati terrazzamenti racchiudono, suddividendoli, i locali di servizio.



5 GIUSEPPE ABBATI

Tamerici a Castiglioncello (Libecciate a Castiglioncello)

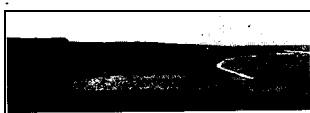
Olio su tela applicata su tavola, cm. 16x31

Storia- Rinaldo Carnielo, Firenze; Mario Vannini Parenti, Firenze; Collezione privata, Milano; Collezione privata, Montecatini Terme.

Esposizioni Montecatini Terme, 1951, n. 42.

Bibliografia- Galleria Carini, 1951, n. 1964, n. 18, tav. XVIII; Dini, 1965, 1981, p. 2; Comanducci, 1982, p. 6; VI. 39; Borgiotti, 1951, n. 42; Borgiotti, 1961, n. 16, p. 29; Tassi-Dini, n. 2, p. 18; Bolaffi n. 2, 1969, p. 2; Dini, 1981, p. 74; Bolaffi n. 10, Durbè, 1983, tav. 51, pp. 106, 230, Dini, 1987, cat. 33, p. 237, tav. VI

Con questo intenso 'studio' si ripropone la difficoltà di datazione che il catalogo dell'opera abbatiana in genere presenta, particolarmente in relazione all'attività svolta prima del 1866, prima cioè del definitivo e volontario stabilirsi del pittore napoletano a Castiglioncello. Lo stile, caratterizzato dal plastico contrappunto chiaroscurale di recente acquisizione macchiaiola e dall'intenso vigore cromatico, sembra tuttavia confacente alla primissima attività svolta da Abbati sul litorale maremmano.



6 GIUSEPPE ABBATI

Baia di Caletta presso Castiglioncello Olio su tela, cm. 21x66,5

Storia. Mario Galli, Firenze; Collezione Gianfrancesco, Firenze; Luigi Pisani, Milano; Collezione privata, Savona.

Esposizioni Roma, 1956, n. 280; Montecatini Terme - New York, 1963/64, pp. 52, 53.

Bibliografia Baldaccini, 1947, tav. X, p. 79; Bucarelli-C Brandente, 1956, n. 280; Borgiotti, 1958, tav. CXVIII; Cecchi-Borgiotti, 1963, pp. 52, 53; Bolaffi n. 1, 1964, p. 3; Durbè, 1983, tavv. 19-20, pp. 34, 36, 229; Dini, 1987, cat. 89, p. 268.

Si tratta di una delle prime opere eseguite da Abbati a Castiglioncello, in un momento imprecisato tra il 1861 e il 1863. L'essenzialità dello stile, con il quale l'artista viene scoprendo gli aspetti più desolati e «lunari» dello scenario costiero, si addice infatti allo stato d'animo di colui che, nel rinnovato contatto con una natura familiare, appaga la propria ansia di solitudine.

E in questa sorta di raccoglimento interiore trova espressione la più alta poesia abbatiana. Dello stesso soggetto è nota una fotografia dalla quale si deduce o che questa tela, in un passato remoto sia stata piegata per ridurne le dimensioni, oppure che esista una replica del medesimo dipinto, attualmente di ignota ubicazione.



7 GIUSEPPE ABBATI

Marina a Castiglioncello

Olio su tela, cm. 50x70 Siglato in basso a destra

Storia Collezione Siccoli-Orsi-Bertolini, Firenze.

Bibliografia Cazzullo, 1947, tav. XXVIII; Durbè, 1983, tav. 36, pp. 79, 80, 230; Dini, 1987, cat. 86, fig. 85, pp. 266-267, tav. XV.

È una delle più affascinanti vedute del litorale di Castiglioncello, questa che, dalla foce del Botro della Piastraia, risale la costa, insinuandosi nella baia del Portovecchio, dominato dalla sagoma rettangolare del rustico appartenente alla famiglia Boncristiani; per proseguire poi lungo la spiaggia di Vada, dove sorgeva il quadrangolare villone «Berti». Si tratta certamente di una delle prime composizioni eseguite da Abbati a Castiglioncello, come suggeriscono alcune durezza nei dettagli, giustificabili in un artista fino a quel momento esercitatosi ad eseguire prevalentemente interni. Tali durezza sono comunque più visibili nella versione, già proprietà Carnielo, di questa stessa composizione. Bellissime sono la trasparente intonazione tonale del dipinto e l'ampio respiro prospettico della veduta.



8 GIOVANNI FATTORI

Contadina nel bosco (1861)

Olio su tela, cm. 78x57 Firmato in basso a sinistra. Sul retro è la scritta autografa «La boscaiola-Costume toscano»

Storia Collezione Grabau, Livorno; Eredi Grabau, Lucca; Piero Dini, Montecatini; Collezione privata, Montecatini.

Esposizioni Firenze, 1976, n. 61, pp. 118-120; Tokio, 1979, n. 49, p. 37; Livorno, 1983/84, n. 186, pp. 270-271; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 59, tav. VII, p. 116; Montecatini-Torino, 1986, n. 23, pp. 150-151; Firenze, 1987, cat. 17.

Bibliografia- Malesci, 1961, cat. 630, pp. 267 e 401; Bianciardi-Della Chiesa, 1970, n. 30; Catalogo Bolaffi n. 4, 1972, p. 167; Durbè, 1978, p. 113b; Durbè, 1982, voi. 1, pp. 23 e 199, fig. 8.

La datazione al 1861 di questa importantissima opera di Fattori è suggerita dall'antica fotografia resa nota da Malesci e recante in calce, per mano del pittore, la seguente scritta: «Giò. Fattori eseguito nel 1861. Trovasi a Livorno - ma non si sa da chi». Ma proprio dal raffronto con l'immagine fotografica sono sorte perplessità sulla effettiva identità dei due quadri, uguali in ogni particolare se non fosse per la presenza, nella fotografia di una capretta nera in primo piano sulla sinistra, che è del tutto assente nel dipinto Grabau. Premesso che il solo esame radiografico potrebbe chiarire la questione, rivelando la presenza o meno di un tale pentimento, che comunque sopravvenne ad esecuzione ultimata, siamo tuttavia convinti della unicità del soggetto, la cui ideazione è in ogni caso riferibile al 1861. L'importanza del dipinto nella storia della 'Scuola di Castiglioncello' è indubbia, per quanto la frequentazione della tenuta di Martelli da parte del pittore livornese, a detta dello stesso artista, iniziò soltanto nel 1867. Stante la prossimità fisica dei luoghi - Fattori lavorava in estate nelle campagne di Ardenza e Antignano, a poche miglia da Castiglioncello - e la stretta contiguità durante i mesi invernali con gli amici del Michelangelo, non stupisce dunque l'identità di spirito e di intenti che sin dall'inizio Fattori esprime rispetto ai maggiori esponenti della 'Scuola'. Ne è prova proprio questo dipinto, con il quale il livornese, distaccandosi dalla tematica militare e dalla ritrattistica, aspetti prevalenti della sua produzione di quell'epoca, mostra di condividere l'orientamento dei compagni, sia per la scelta del soggetto agreste, identico a quello affrontato da Borroni e Sernesi sull'Appennino pistoiese e da Signorini a Castiglioncello; sia per il modo di accostarsi alla natura attraverso i nuovi valori discriminanti del disegno e della luce atmosferica.



9 VINCENZO CABIANCA

Canale della Maremma toscana (1862)

Olio su tela, cm. 44x125 Firmato e datato in basso a sinistra

Storia Vendita Finarte, Milano, aprile 1979, n. 177; Collezione privata, Como.

Esposizioni. Torino, 1862, n. 452; Firenze, 1980, n. 14; Manchester-Edimburgo, 1982, n. 19; Los Angeles-Cambridge, 1986, cat. 89, p. 127; Milano, 1988, p. 185.

Bibliografia Rocca, 1862, p. 93; Durbè, 1976, p. 27; Durbè, 1978, p. 42; Stein, 1979; Durbè-Matteucci, 1980, p. 114; Allemandi, 1983, n. 452; Durbè, 1983, fig. 13, pp. 29, 229.

La presenza di Cabianca a Castiglioncello nel corso degli anni sessanta è oggetto di sole ipotesi (la certezza si ha soltanto per il soggiorno del 1873 e per le periodiche permanenze che si susseguirono annualmente dopo il 1880), per quanto il grande dipinto *Bagno sugli scogli*, concepito sicuramente a Castiglioncello, stia ad attestare, più convincente di un documento scritto, che Cabianca fu ospite di Martelli anche verso il 1867, anno di esecuzione del quadro. Con la bellissima tela del 1862, Cabianca si pone invece agli esordi della 'Scuola di Castiglioncello', ritraendo lo spoglio profilo della campagna maremmana in prossimità di Cecina, a poche miglia dalla tenuta di Martelli. Lontano ancora dal condividere appieno la poetica della 'Scuola', che proprio nel 1862 con Abbati e Borrani trovava la sua più alta e tipica espressione, Cabianca manifesta con l'incanto atmosferico di questa veduta il definitivo superamento dell'esperienza vissuta a La Spezia con Banti e Signorini, e il deciso allineamento con le posizioni più avanzate dalle quali traggono origine le 'Scuole' di Castiglioncello e Pergentina.



10 GIUSEPPE ABBATI

Bimbi a Castiglioncello

Olio su tavola di rovere, cm. 11,5x37,5 Siglato in basso a destra (le iniziali sono incise)

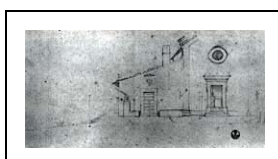
Storia Cristiano Banti, Firenze; Collezione Innocenti, Firenze; Mario Borgiotti, Firenze; Daniela Poli, Milano; Collezione privata, Montecatini Terme.

Esposizioni: Montecatini Terme, 1951, n. 43; Roma, 1952, p. 24, tav. V; Roma, 1956, n. 284; Firenze, 1976, n. 91, pp. 146, 147; Parigi, 1978/79, n. 54, tav. 54; Lugano, 1979, n. 56, tav. 56, pp. 50, 51; Milano, 1982, n. 1, p. 137; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 74, p. 122; Montecatini Terme-Torino, 1986, n. 32, p. 156, tav. VI.

Bibliografia: Borgiotti, 1946, tav. XXXVII; Baldaccini, 1947, p. 50, tav. 42; Cat. Galleria Carini, 1951, n. 34; Borgiotti, 1951, n. 43; Gastel Franco, 1952, p. 24, tav. V; Borgiotti, 1955, n. 34; Bucarelli-C Brandente, 1956, n. 284; Lavagnino, 1956, p. 862; Lavagnino, 1961, voi. II, fig. 864, p. 993; Borgiotti, 1961, p. 30; Evoluzione del lavoro, 1962, p. 141; Borgiotti, 1964, tav. 165; Enc. Tuminelli, 1967, p. 6; Cat. Galleria Sant'Ambrogio, 1968, n. 26; Borgiotti-Nicholls, 1969, tav. 2; Durbè-Dini, 1973, n. 1; Durbè, 1976, n. 91, pp. 146, 147; Durbè, 1978/79, n. 54, tav. 54; Durbè, 1979, n. 56, tav. 56, pp. 50, 51; Bolaffi n. 8, 1979, p. 2; Matteucci, 1982, n. 5, p. 162; Durbè, 1983, tav. 61, pp. 112, 119, 231; Ann. Allemandi, 1984, p. 17; Durbè-Titonel, 1986, n. 74, p. 122; Dini, 1986, n. 32, p. 156, tav. VI; Dini, 1987, cat. 67, p. 256, tav. Vili.

Nei pressi dell'orto della Villa Martelli, alcuni bambini si trovano riuniti per i giochi all'aria aperta. La calda luminosità della giornata tardo-primaverile, l'accogliente campicello verde puntellato di papaveri, invitano alla spensieratezza, ma un attimo di sospensione sembra determinato dalla presenza del pittore che sul momento pare inibire più chiassosi divertimenti. Dalla porticina del muretto che fa da quinta, lo sguardo si immerge nel vuoto retrostante, dove le fitte, sottili venature del legno e i delicati trapassi tonali misurano il suo infinito divagare. La pittura, magrissima, si fa preziosa nell'osservare i brillanti esiti del tono su tono e del verde campicello e della massa bruna dei muri della Villa, aggrediti dalla muffa, e ancora nella grigio-azzurra distesa del mare, chiuso all'orizzonte dal profilo violaceo della costa.

Il garbo descrittivo e la felice tavolozza approssimano questa splendida tavola agli alti esiti della poetica borraniana, che abbiamo cronologicamente collocato alla primavera-estate del 1862.



11 ODOARDO BORRANI **La Chiesina di S. Andrea a Castiglioncello** Matita su carta bianca, cm. 12,5x26,5

Storia Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze (inv. n. 1410 P); Acquistato dal Sig. Giuseppe Zini il 14 aprile 1906.

Bibliografia. Dini, 1981, cat. 371, p. 401; Durbè, 1983, fig. 15, pp. 30, 229.

Questo interessantissimo dettaglio della Chiesina di S. Andrea fu quasi certamente utilizzato da Borrani per il perduto dipinto *Uscita dalla Messa*, realizzato, secondo le affermazioni di Martelli, nell'estate del 1862.



12 ODOARDO BORRANI

La Chiesina di S. Andrea a Castiglioncello

Olio su tavola, cm. 5x29 Firmato in basso a sinistra

Storia: Renato Fucini, Firenze; Collezione privata, Firenze. *Esposizioni:* Firenze, 1985, tav. 9, p. 34.

Bibliografia- Dini, 1978, p. 48; Dini, 1981, pp. 7, 93; Durbè, 1983, fig. 117, pp. 192, 193, 234; Dini, 1987, p. 62 e nota 18.

Splendida tavoletta, analoga per tecnica, dimensioni e stile all'omogeneo gruppo di dipinti già appartenuti alla Collezione Laureato di Gesù, rappresenta un punto fermo nella cronologia dell'opera borraniana, da quando è stata giustamente messa in relazione, quale dipinto preparatorio, con il perduto *Uscita dalla Messa*. Tale opera e l'ugualmente disperso *Sul piazzale davanti alla Villa Martelli*

sono documentati da una lettera di Martelli a Gustavo Uzielli (vedi Dini, *Diego Martelli*, 1978, p. 48) come eseguiti nell'estate del 1862. La riapparizione di questo dipinto, dunque, anticipa di circa due anni la cronologia dell'opera di Borrani, essendo le tavolette di Castiglioncello tradizionalmente datate al 1864. In primo piano è raffigurata l'antica chiesina di Castiglioncello, oltre la quale il paesaggio gradatamente s'innalza in ameni poggi, sui quali è adagiato uno dei casolari della proprietà Martelli (la struttura principale, spostata sulla destra, rimane nascosta dalla facciata del sacro edificio); in lontananza si intravede il familiare profilo del Monte Pelato.



13 ODOARDO BORRANI

Veduta della Punta di Castiglioncello con la Torre Medicea

Olio su tavola, cm. 5,25x29,6 Firmato in basso a sinistra

Storia. Mario Galli, Firenze; Laureato di Gesù, Milano; Piero Dini, Montecatini; Collezione privata, Milano.

Esposizioni: Firenze, 1976, n. 93; Parigi, 1978, n. 50; Lugano, 1979, n. 51, p. 49; Firenze, 1981, n. 11, pp. 114-115; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 87, p. 126; Montecatini-Torino, 1986, cat. 29, pp. 154-155.

Bibliografia- Galleria Spinetti, 1973, n. 9; Durbè, 1976, n. 93, p. 147; Durbè, 1978, n. 50; Durbè, 1978, p. 155, n. 50; Dini, 1978, p. 50; Durbè, 1979, p. 49; Catalogo Bolaffi n. 8, 1979, p. 26; Dini, 1981, cat. 24, p. 237, tav. XIV; Durbè, 1983, fig. 59, pp. 110, 115, 231; Dini, 1987, pp. 62, 64; Broude, 1987, tav. 31; Dini, 1989, p. 40.

Dal piazzale antistante la Villa Martelli, la veduta spazia attraverso i degradanti poggi, fino ad una striscia di mare intensamente azzurro, contro la quale si profila l'agglomerato della Torre Medicea e degli edifici adiacenti. Nella realtà niente altro che una distesa di campi coltivati, puntellati da sporadici pagliai sveltanti contro il cielo nitido; in pittura, preziose campiture di colore che traducono in vigorosa sintesi l'oggettività di quella particolare situazione atmosferico-luminosa. Anche per questo dipinto di Borrani la datazione più convincente è al 1862.

Storia. Mario Galli, Milano.



14 ODOARDO BORRANI

Campagna di Castiglioncello con giovane contadino

Olio su tavola, cm. 5,55x27,35 Firmato in basso a sinistra

Firenze; Laureato di Gesù, Milano; Piero Dini, Montecatini; Collezione privata,

Esposizioni. Firenze, 1973, n. 8; Firenze, 1976, n. 92; Parigi, 1978, n. 49; Lugano, 1979, n. 50, p. 49; Firenze, 1981, n. 10, pp. 112-113; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 83, p. 125; Montecatini-Torino, 1986, cat. 30, pp. 154-155.

Bibliografia Durbè, 1978, n. 49; Durbè, 1978, p. 155, n. 49; Dini, 1978, p. 50; Durbè, 1979, p. 49; Dini, 1981, cat. 25, p. 237, tav. XIII; Durbè, 1983, fig. 58, pp. 110, 115, 231, Dini, 1987, pp. 62-64; Broude, 1987, tav. 30.

Nell'orientarsi verso l'entroterra di Castiglioncello, in direzione delle Spianate, la veduta si fa nitida e tersa. Le venature del legno, quando lasciate in evidenza, scandiscono il profilarsi dei piani che, in lontananza, degradano in lieve pendio, mentre l'intensità luminosa del cielo domina con il suo azzurro brillante i toni verdi e ocra della campagna assoluta.



15 ODOARDO BORRANI **Pagliai a Castiglioncello**

Olio su tavoletta in rovere applicata ad altra tavola, cm. 12,5x36 Firmato in basso a destra

Storia. Eredi Borrani, Firenze; Mario Galli, Firenze; Laureato di Gesù, Milano; Piero Dini, Montecatini Terme; Collezione privata, Milano.

Esposizioni Torino, 1926, n. 91; Roma, 1930, n. 20, p. 69; Lugano, 1948, n. 27; New York, 1949, n. 60, tav. 60; Roma, 1952, p. 36, n. XXIII; Roma, 1956, n. 252; Firenze, 1973, n. 7; Monaco, 1975/76, n. 82, tav. 82; Firenze, 1976, n. 90, p. 146; Parigi, 1978/79, n. 48, tav. 48; Lugano, 1979, n. 49, p. 49; Firenze, 1981, n. 9, pp. 110-111; Manchester-Edimburgo, 1982, n. 23, p. 60; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 86, p. 126; Montecatini-Torino, 1986, cat. 31, pp. 154-155.

Bibliografia: Somare, 1928, voi. II, p. 103, tav. 55; Castelfranco, 1952, p. 36; De Logu, 1955, p. 84; Bucarelli, 1956, n. 252; Lavagnino, 1956, pp. 858-859; De Logu, 1958, p. 84; Bellonzi, 1960, p. 262; Biancale, 1961, p. 234; Enc. Tumminelli, 1967, p. 318; Negri-Arnoldi, 1968, p. 493, tav. 661; Bellonzi, 1969; Comanducci, 1970, p. 397; Durbè, 1973; Durbè-Matteucci, 1975, n. 82, tav. 82; Durbè, 1976, p. 146; Durbè, 1978, n. 48; Dini, 1978, p. 50; Durbè, 1978, p. 156, n. 51; Durbè, 1979, p. 49; Dini, 1981, cat. 33, p. 241, tav. IX; Durbè, 1983, fig. 57, pp. 113 e 231; Dini, 1987, pp. 62-63; Broude, 1987, tav. 29.

Dalla parte anteriore della Villa Martelli, la veduta spazia attraverso la zona della concimaia, oltre le tamerici fino a una striscia di mare argentato, sulla quale si erge, a malapena distinguibile per effetto del tono su tono, la sagoma di un'isola, forse la Capraia, forse l'Isola d'Elba. Il crepuscolo con le sue lunghe ombre diffonde ovunque i grigi, perlacei bagliori del sole che muore e un senso di immeditata quiete lentamente avvolge di sé uomini e cose. Collocato da Somare all'apice della ricerca luministica borraniana, insieme a *Orto a Castiglioncello* e a *Casa e manna a Castiglioncello*, è definito dall'autorevole studioso «luminoso punto d'arrivo,

che non potrebbe essere più limpido né più raggianti», è in realtà compiuta espressione della poetica della 'Scuola'. La luce, spogliata dell'accezione polemica propria delle prime esperienze di 'macchia', viene calibrandosi per via di tono e di valore in una visione tersa e serena che ha definitivamente abbandonato la vivace sommarietà delle prime impressioni dal vero per il recupero di un sottile tessuto disegnativo.



16 ODOARDO BORRANI Orto a Castiglioncello Penna su carta da lucido, cm. 22x33,5

Stona. Giuseppe Zini, Firenze (acquistato l'11 aprile 1906); Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze (inv. n. 1345 P).

Bibliografia- Dini, 1981, cat. 372, p. 401.

Splendida è questa veduta della Villa Martelli dalla adiacente recinzione dell'orto; essa è condotta con segno rapido e preciso, pronto ad accogliere, così pare, la tersa, palpitante luminosità della pittura quale si rinviene nel celebre dipinto (si veda la scheda n. 17). Rispetto a quest'ultimo, tuttavia, l'immagine del disegno è speculare.



17 ODOARDO BORRANI Orto a Castiglioncello Olio su tavola, cm. 18x50

Stona- Eredi Borrani, Firenze; Mario Galli, Firenze; Laureato di Gesù, Milano; Piero Dini, Montecatini Terme; Collezione privata, Milano.

Esposizioni. Torino, 1926, n. 93; Roma, 1930, n. 25, p. 71; Roma, 1956, n. 254; L'Aja, 1972/73, n. 11, tav. 5; Monaco, 1975/76, n. 80; Firenze, 1976, n. 88, p. 145; Parigi, 1987/79, n. 46, tav. 46; Lugano, 1979, n. 48, p. 48; Firenze, 1981, n. 7, pp. 106-107; Manchester-Edimburgo, 1982, n. 21, p. 59; Pistola, 1983, p. 28; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 85, tav. Vili, pp. 88, 125; Montecatini-Torino, 1986, cat. 28, pp. 154-155.

Bibliografia Tornano, 1925, p. 399; Cecchi, 1925/26, p. 671, 678; Somare, 1928, voi. II, p. 103, tav. 53; Bucarelli, 1956, n. 254; Biancale, 1961, p. 234; Catalogo Bolaffi, 1972, p. 53; Durbè-Matteucci, 1975, n. 80, tav. 80; Durbè, 1976, p. 145; Durbè, 1978, n. 46; Durbè, 1978, p. 155, n. 48; Dini, 1978, p. 50; Durbè, 1979, p. 48; Dini, 1981, cat. 32, p. 241, tav. XII; Durbè, 1983, fig. 55, pp. Ili e 231; Dini, 1987, pp. 62-63; Dini, 1990, p. 180.

Splendido dipinto, tra i più celebri di quanti furono realizzati dagli esponenti del gruppo toscano, costituisce, insieme alle altre opere di Borrani provenienti dalla collezione Laureato di Gesù, un insieme unico per qualità artistica e omogeneità di stile.

E ormai comunemente accettata infatti dalla letteratura macchiaiola la conclusione proposta nel 1976 da Durbè, nella circostanza della mostra fiorentina di Forte Belvedere - che per la prima volta riuni il suddetto nucleo di opere - per la quale tali dipinti appartenerebbero a una medesima stagione artistica, riferibile al 1864, oppure - noi propendiamo per questa seconda ipotesi - addirittura all'estate del 1862. Eseguite nelle immediate vicinanze della Villa Martelli, tali opere ne rappresentano vari aspetti e vedute; in questo dipinto si riconosce la facciata posteriore della casa, con uno dei muretti che dipartendosi ortogonalmente da essa, servivano a dividere le diverse zone di servizio, in questo caso le stalle e la concimaia. Sono visibili le due alte scale addossate alla facciata della Villa che conducevano ai diversi appartamenti dell'edificio.



18 ODOARDO BORRANI Casa e marina a Castiglioncello

Olio su tela, cm. 16,5x61 Firmato in basso a destra

Storia: Mario Galli, Firenze; Laureato di Gesù, Milano; (Somare, 1928); Piero Dini, Montecatini; Collezione privata, Montecatini.

Esposizioni. Torino, 1926, n. 97; New York, 1949, n. 58, tav. 58; Roma, 1956, n. 255; Monaco, 1975/76, n. 81, tav. 81; Firenze, 1976, n. 89; Parigi, 1978, n. 47; Lugano, 1979, n. 47, p. 48; Firenze, 1981, n. 8, pp. 108-109; Manchester-Edimburgo, 1982, n. 22, p. 59; Pistola, 1983, p. 55; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 84, pp. 88, 125, tav. IX; Montecatini-Torino, 1986, cat. 27, p. 154, tav. V; Colonia, 1990, cat. 16, p. 436, tav. 175, p. 393.

Bibliografia Somare, 1928, voi. II, p. 103, tav. Ili, tav. 54; D'Ancona-Cattaneo-Wittgens, 1932, p. 165, tav. 494; Cazzullo, 1947, p. 174; Bucarelli, 1956, n. 255; Somare, 1957, p. 72, tav. 59; Biancale, 1961, p. 234; Arisi, in Diz. Biog. It., 1970, p. 810; Vend. Macch. Galleria Spinetti, 1973, n. 6; Durbè-Matteucci, 1975, n. 81, tav. 81; Durbè, 1976, p. 145; Durbè, 1978, n. 47; Durbè, 1978, p. 154, n. 47; Dini, 1978, cit. p. 50; Durbè, 1979, p. 48; Dini, 1981, cat. 28, p. 239, tav. XV; Durbè, 1983, fig. 56, pp. 110-111-231; Dini, 1987, pp. 62-63; F. Dini, 1989, p. 40; Dini, 1990, p. 180.

Vertice indiscusso della 'lirica' borraniana, rappresenta dunque uno dei momenti più alti della 'Scuola'. La stesura pittorica, libera da qualsiasi convenzionalità illustrativa, si avvale di un tessuto cromatico smaltato e di una luminosità trasparente per cogliere gli aspetti più sorprendenti della natura di Castiglioncello. La meraviglia sta nella purezza e nella semplicità del disegno, recuperato per ideale affinità con i quattrocentisti toscani; ma anche nella potente sintesi dei piani, indagati nel loro volumetrico svolgersi in profondità, fino a toccare il fermo orizzonte marino. Esplorata nei più intimi recessi dalla tersa luce del sole, la natura affida al pittore il suo canto.

Una composizione analoga si trova in una collezione privata di Milano: essa si presenta ridotta sulla sinistra, tanto da essere quasi privata del bellissimo paesaggio, mentre il punto di vista, ravvicinato sulla figura, nasconde completamente dietro il muro di cinta, l'edificio della Posta, chiaramente riconoscibile nel dipinto maggiore.



19 ODOARDO BORRANI **Castiglioncello**

Olio su tavola, cm. 8x27 Firmato in basso a destra

Storia: Emanuele Rosselli, Viareggio; Collezione Foà-Curti, Milano; Collezione privata, Firenze.

Esposizioni: Monaco, 1975/76, n. 83; Firenze, 1976, n. 95; Tokio, 1979, n. 21; Firenze, 1981, cat. 12, pp. 116-117.

Bibliografia: Vend. Rosselli, 1931, n. 38, tav. L; D'Ancona, 1931, pag. 10; D'Ancona, 1954, pag. 352; Durbè-Matteucci, 1975, n. 83, tav. 83; Vend. Finarte, 1975, n. 72, tav. XV; Durbè, 1976, p. 148; Durbè, 1978, p. 154, n. 46a; Dini, 1978, p. 50; Durbè-Dini, 1979, n. 21; Dini, 1981, cat. 31, p. 240, tav. X; Durbè, 1983, fig. 70, pp. 118, 127, 231.

Dall'altura dove sorge la Villa Martelli, il pittore rivolge lo sguardo verso settentrione, in direzione cioè di Livorno.

L'arretrato punto di osservazione riduce il mare antistante ad una stretta striscia azzurra, seminasosta dagli articolati lecci. Come nelle altre tavolette di Borrani, la materia è magrissima, ricca di preziosi trapassi tonali che le venature del legno della tavoletta, volutamente mal celate, indubbiamente accentuano.



20 ODOARDO BORRANI

Adiacenze della Villa Martelli a Castiglioncello (Case di Pannocchio) Olio su tavola, cm. 12x36

Storia: Luigi Sambalino, Firenze; Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

Esposizioni: Roma, 1956, n. 253; Parigi, 1978, n. 52; Lugano, 1979, n. 52; Los Angeles-Cambridge, 1986, p. 124, n. 81.

Bibliografia: Vend. Sambalino, Firenze, 1917, n. 69; Comanducci, 1935, cit. p. 76; Comanducci, 1945, p. 86; Bessone-Aurelj, 1928, cit. p. 171; Bucarelli, 1951, p. 182; Maltese, 1960, tav. 75, p. 190; Borgiotti, 1964, tav. 197, p. 386; Colasanti, s.a., cit. p. 31; Durbè, 1978, n. 52; Durbè, 1978, p. 151, n. 46; Durbè, 1979, p. 49; Dini, 1981, cat. 26, p. 238, tav. XI; Durbè, 1983, fig. 60, pp. 110, 117, 231.

Più noto con il titolo 'Case di Pannocchio', raffigura in realtà il piccolo edificio colonico adiacente la Villa Martelli. Il riferimento ai Pannocchio dovrebbe essere comunque posteriore all'epoca di esecuzione del quadro e giustificato dal fatto che probabilmente quella famiglia abitò l'edificio in questione. L'alta qualità del dipinto accomuna anche questa splendida tavola alle opere già nella collezione Laureato di Gesù. La datazione più probabile, dunque, è al 1862.



21 ODOARDO BORRANI **Signora con l'ombrellino**

Olio su tavola, cm. 20x14 Firmato in basso a sinistra

Storia: Mario Galli, Firenze; Enrico Checcucci, Firenze; Piero dello Strologo, Milano; Piero Dini, Montecatini; Collezione privata, Milano.

Esposizioni: Roma, 1956, n. 259, tav. 89; Monaco, 1975/76, n. 96, tav. 96; Firenze, 1976, n. 110; Parigi, 1978, n. 60; Lugano, 1979, n. 58, p. 52; Firenze, 1981, n. 13, pp. 118-119 e tav. f.t.; Manchester-Edimburgo, 1982, n. 30, p. 67; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 82, p. 124; Montecatini-Torino, 1986, cat. 44, pp. 162-163.

Bibliografia: Vend. Galli, 1927, n. 92; Somare, 1928, voi. II, tav. 56; Vend. Checcucci, 1928, n. 254, tav. XXIV; Bucarelli, 1956, n. 259, tav. 89; Borgiotti, 1964, tav. 198; Comanducci, 1970, p. 397; Durbè-Matteucci, 1975, n. 96, tav. 96; Dini, 1975, ripr.; Durbè, 1976, p. 158; Durbè, 1978, n. 60; Durbè, 1978, p. 158, n. 55; Durbè, 1979, p. 52; Dini, 1981, cat. 44, p. 248, tav. XIX; Durbè, 1983, fig. 127, pp. 202-203, 234; Dini, 1987, p. 64.

Nello splendido insieme di paesaggi e vedute eseguite da Borrani a Castiglioncello, questa figura femminile di raffinata eleganza costituisce una vera rarità. Non si tratta di un unicum, tuttavia, poiché, a detta di Martelli, proprio nel 1862 Borrani lavorava a ritrarre gli ospiti della Villa del critico, in un dipinto unico oggi disperso: «Borrani - scriveva Diego a Uzielli - fa due quadretti di Castiglioncello, uno rappresenta la sortita dalla Messa, l'altro le signore, io, Franzoja, la Società tutta, insemmina di quel nostro ritrovo». Nel tradurre dal vero questa deliziosa immagine femminile la pellicola pittorica si assottiglia, tanto da lasciar trasparire non soltanto le venature, ma anche, di tanto in tanto, la superficie nuda della tavola (essa è particolarmente visibile nel primissimo piano, ma anche nelle mani della donna). La pittura ha una consistenza quasi acquerellata, vigorosa, tuttavia, nel delineare tanto il rilievo plastico della figura, quanto la qualità del paesaggio pervaso di luce.



22 ODOARDO BORRANI *Carro rosso a Castiglioncello*

Olio su tela, cm. 12,6x66 Firmato in basso a sinistra

Storia: Mario Galli, Firenze; Collezione Stucchi, Milano; Collezione privata, Milano.

Esposizioni: Roma, 1956, n. 257; Livorno, 1962, n. 16; Monaco, 1975/76, n. 95; Firenze, 1976, n. 106; Parigi, 1978, n. 64; Lugano, 1979, fig. 66, scheda 67, p. 55; Firenze, 1981, n. 14, pp. 120-121; Manchester-Edimburgo, 1982, n. 25, p. 62; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 88, p. 126; Montecatini-Torino, 1986, cat. 33, p. 156; Milano, 1988, pp. 205, 348.

Bibliografia: Bucarelli, 1956, n. 257; Borgiotti, 1958, p. 36; Durbè-Matteucci, 1975, n. 95, tav. 95; Durbè, 1976, p. 156; Durbè, 1978, n. 64; Durbè, 1978, p. 164, n. 62; Dini, 1978, cit. p. 50; Durbè, 1979, p. 55; Dini, 1981, cat. 34, p. 242, tav. XVIII; Durbè, 1983, fig. 118, pp. 192, 193, 234; Broude, 1987, tav. 45.

Identica per qualità e per stile ai dipinti già nella Collezione Laureato di Gesù, questa splendida tela, gioiello di intarsi cromatici, viene generalmente datata all'estate del '67 per l'indubbia affinità tematica con l'operato svolto a Castiglioncello in quella felice stagione da Fattori e da Abbati. Il motivo dei bovi bianchi aggiogati fu particolarmente indagato infatti dal maestro livornese, che fu per la prima volta a Castiglioncello proprio nel '67; ciò non esclude tuttavia che Borrani abbia potuto precorrere un tema che, del resto, doveva essere familiare alla natura agricola del luogo. Il soggetto fu comunque riutilizzato da Borrani in un suo più tardo quadro di composizione, già nella Raccolta Rosselli, e noto con il titolo «La raccolta del grano a Castiglioncello».



23 GIUSEPPE ABBATI *L'ora del riposo* Olio su tela, cm. 32x86

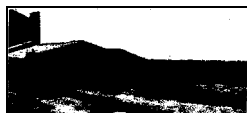
Storia: Rinaldo Carnielo, Firenze; Mario Vannini-Parenti, Firenze; Collezione privata, Buenos Aires; Piero Dini, Montecatini Terme; Collezione privata, Bergamo.

Esposizioni: Torino, 1863, n. 488; Firenze, 1910, n. 519.

Bibliografia: Baldaccini, 1947, p. 81, cit.; Borgiotti-Dini, 1972, n. 3, tav. 3; Bolaffi n. 4, 1972, p. 3; Cat. Galleria Manzoni, 1972, n. 58; Dini, 1972, n. 3, tav. 3; Durbè, 1983, tav. 143, pp. 216, 219, 235; Ann. Allemandi, 1986/87, p. 19; Dini, 1987, cat. 81, p. 261, tav. XXIV.

Da indentificarsi con il dipinto presentato con questo stesso titolo alla Promotrice di Torino nella primavera del 1863, è da lungo tempo assente dai circuiti espositivi.

La datazione alla tarda attività del maestro napoletano, avanzata da Durbè per la suggestione derivante dai due animali aggiogati e dalle ampie ruote del barroccio, evidenti analogie con le numerose versioni di 'bovi al carro' eseguite nel 1867, è confutata dunque dalla presenza di questo soggetto alla Promotrice torinese del '63. Alcune lievi durezza formali, inoltre, evidenti nelle figure dei due animali, sono pertinenti alla precocità di questa pittura, senza dubbio una delle prime esaltanti interpretazioni della calda e solare atmosfera di Castiglioncello.



24 GIUSEPPE ABBATI

La casa di Diego Martelli a Castiglioncello

Olio su tela, cm. 21,5x50 Firmato in basso a sinistra

Storia: Mario Borgiotti, Firenze; Eredi Borgiotti, Firenze; Coli. privata, Firenze.

Esposizioni: Tokio, 1979, n. 10, p. 61; Montecatini Terme-Torino, 1986, n. 38, p. 158; Milano, 1988, pp. 200 e 347.

Bibliografia: Durbè-Dini, 1979, n. 10, p. 61; Durbè, 1983, tav. 122, pp. 197, 200, 234; Dini, 1986, n. 38, p. 158; Dini, 1987, cat. 68, p. 257, tav. VII.

Si tratta di una bellissima veduta della Villa Martelli ritratta nella parte bassa del caseggiato, quella adibita ai servizi. Il taglio della composizione è simile a quello della lunga tavola della Galleria d'Arte Moderna di Firenze, che offre tuttavia una veduta più completa della Villa. Anche Borrani raffigura questa parte dell'edificio nel *Carro rosso*.



25 GIUSEPPE ABBATI

La casina dei pescatori a Castiglioncello (1863)

Olio su tavola, cm. 12,5x30 Siglato e datato in basso a sinistra

Storia: Ugo Bertini, Firenze; Collezione privata, Milano.

Esposizioni: Firenze, 1980, n. 17, pp. 120, 121.

Bibliografia: Durbè-Matteucci, 1980, n. 17, pp. 120, 121; Durbè, 1983, tav. 110, pp. 110, 233; Dini, 1987, cat. 91, p. 270.

Raffigura la casetta dei pescatori che sorgeva, fino agli inizi di questo secolo, nell'insenatura del Porticciolo. Tale edificio, appartenente al Demanio e poi acquistato nel 1873 da Martelli, fu oggetto di studio anche per Fattori che, alcuni anni più tardi, ne trasse quanto meno un disegno e un dipinto ad olio (vedi Giovanni Malesci, *Giovanni Fattori*, 1961, cat. 393).

L'edificio fu demolito durante la costruzione dell'albergo Miramare, ai primi di questo secolo. La tavoletta è una delle rare opere datate di Abbati.



26 RAFFAELLO SERNESI

Marina di Castiglioncello (studio) Olio su tavola, cm. 8,5x22,5

Storia: Telemaco Signorini, Firenze; Eredi Signorini, Firenze; Vend. Signorini, 1930, n. 103, tav. CLIII; Collezione Pellerano, Genova; Piero Dini, Milano; Collezione privata, Pavia.

Esposizioni: Firenze, 1910, n. 174; Roma, 1956, n. 75; Firenze, 1976, n. 87.

Bibliografia: Ogetti, 1930, n. 103, tav. CLIII; Arti Plastiche, 1930; Illustrazione Italiana, 1930, p. 81; Checcucci, 1931, n. 47; Bucarelli, 1956, n. 72; Mantovani, 1968, p. 35, tav. 5; Intersimone, 1968, tav. XXXIV; Durbè-Pinto, 1976, p. 144; Bolaffi, 1976, p. 295; Durbè, 1983, fig. 67, pp. 112, 123, 231.

Appartenuta a Signorini, questa splendida tavoletta è uno studio preparatorio per il dipinto maggiore, noto nelle due versioni delle collezioni Jucker e Giussani. Fu proprio il Signorini, del resto, ad esprimere prima di altri l'ammirazione per gli studi dal vero eseguiti da Sernesi a Castiglioncello presumibilmente nell'estate del 1864 e comunque esposti nell'autunno di quello stesso anno alla Promotrice fiorentina: fu con tali lavori, dichiarava Signorini, che Sernesi «mostrò chiaramente agli artisti la portata grande del suo ingegno». Quali altri dipinti, meglio delle due Marine Jucker e Giussani, potevano rappresentare la grandezza del pittore prematuramente scomparso? Di questo piccolo, finissimo studio esiste un'altra versione di dimensioni un poco maggiori, già appartenuta a Gustavo Uzielli.



27 RAFFAELLO SERNESI

Marina a Castiglioncello Olio su tela, cm. 27,6x82

Storia: Enrico Checcucci, Firenze; Camillo Giussani, Erba (Milano); Eredi Giussani, Milano.

Esposizioni: Roma, 1956, n. 72, p. 57; Monaco, 1975/76, n. 79, tav. 79; Firenze, 1976, n. 85, p. 143; Parigi, 1978/79, n. 44; Lugano, 1979, n. 46, p. 47; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 102, p. 131; Montecatini-Torino, 1986, cat. 43, pp. 162-163, tav. X.

Bibliografia: Ogetti, 1928, p. 13; Comanducci, 1934, p. 672; Bénédict-Fogolari-Pischel-Fraschini, 1942, p. 173; Comanducci, 1945, p. 763; Franchi, 1945, p. 133; Pischel, 1945, p. 154; Galetti-Camesasca, 1951, p. 2276; De Logu, 1955, p. 99; Bucarelli, 1956, n. 72, p. 57; Borgiotti, 1958, p. 32; Drudi Cambillo, 1960, p. 5; Pittori e valori, 1961, p. 266; Durbè-Matteucci, 1975, n. 79, tav. 79; Durbè, 1983, fig. 66, pp. 123, 124, 118, 231; Dini, 1987, tav. f.t., p. 82.

Ben poco si può aggiungere alla ricchissima letteratura critica di questo splendido dipinto, giustamente ritenuto uno dei vertici assoluti della 'Scuola', oltre che il capolavoro di Sernesi. Cominciò l'Ogetti, nel 1928, ad esaltare la qualità e soprattutto la novità del messaggio sernesiano, (ma già Signorini un anno dopo la morte dello sfortunato pittore aveva rivendicato l'importanza delle opere da lui eseguite a Castiglioncello verso il 1864): «In quella marina - scriveva Ogetti - egli sembra unire l'empito lirico del Fattori nei paesi livornesi e maremmani e una finitezza stupenda, a una dovizia di colori, e anche a una sapienza di composizione che avrebbe fatto l'ammirazione del sapientissimo Costa. Sempre mi è parso impossibile che questo paese magistrale sia stato dipinto prima del 1866. A quella data non avrebbe, in Toscana e forse in Italia, confronti». La Emiliani-Dalai, riferendosi però al quadro Jucker, ha dato di questa composizione una delle interpretazioni critiche più profonde: «...il partito compositivo di respiro amplissimo evoca l'immota vastità dei campi al limitare del lago (sic!); ma la commossa, stupefatta intensità della visione è nel timbro dei toni locali - dall'ocra dei prati ai grigi lontani, allo smeraldo liquefatto del lago (sic!), ai verdi cupi delle querce monumentali, plasmate dall'ombra e dal sole - è nell'accordo che le vela e fonde nella stessa, estiva luce». Ben a proposito, la studiosa aveva poco prima parlato della «rara facoltà d'invenzione cromatica» propria di Sernesi: facoltà che si dispiega al suo massimo proprio nel dipinto Giussani, di fattura più analitica, rispetto al quadro Jucker e più smaltata nella tavolozza. Insomma, i due dipinti stanno in proporzione come un brano di musica eseguito due volte al pianoforte alla distanza di un ottavo. Nel quadro Giussani la visione si accende, nitida, tersa, vitrea, diremmo, se potessimo togliere il senso di immobilità che tale aggettivo racchiude e che è del tutto contrario al palpito vitale che risuona - lo si sente - in ogni cosa animata e inanimata lì raffigurata. A correggere il grossolano errore topografico della Emiliani-Dalai, che ravvisò nella composizione una veduta del lago Trasimeno, pensò già il Durbè (1976): ne oggi è più possibile confondere il familiare profilo della costa, che oltre il tipico leccio marino, più volte raffigurato anche da Borroni, si dispiega nella vasta insenatura del Porto Vecchio e poi ancora, oltre il Villone Berti, nel Monte della Rena e nella spiaggia di Vada.



28 GIOVANNI FATTORI

Pasture Olio su tavola, cm. 15x35

Storia: Collezione Mario Galli, Firenze; Collezione privata, Como.

Esposizioni: Firenze, 1925.

Bibliografia: Malesci, 1961, cat. 357, pp. 182, 379; Bianciardi-Della Chiesa, 1970, cat. 60, pp. 90, 91; Durbè, 1983, pp. 50 e 200.

Questa tavoletta di squisita fattura, bozzetto del grande quadro *Pasture in Maremma*, ricompare nei circuiti espositivi dopo una prolungata assenza, poiché la sua ultima ed unica presenza è alla fiorentina 'Mostra retrospettiva' del 1925. Il motivo qui in nuce della sintassi dei piani e del loro tormentato incastonarsi attraverso solchi diagonali, sarà poeticamente sviluppato nel quadro maggiore.



29 GIOVANNI FATTORI

Pasture in Maremma Olio su tela, cm. 32x78 Firmato in basso a destra

Storia: Cristiano Banti, Firenze; Mario Galli, Firenze; Gustavo Sforzi, Firenze; Mary Terni, Firenze; Piero Dini, Montecatini; Collezione privata, Milano.

Esposizioni: Roma, 1921, sala 4, n. 43; Livorno, 1953, n. 15, tav. 15; Firenze, 1976, n. 63, p. 121; Tokio, 1979, n. 50, p. 73; Manchester-Edimburgo, 1982, n. 17, p. 53; Pistola, 1983, p. 36; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 61, p. 117; Montecatini-Torino, 1986, cat. 39, pp. 158-159, tav. Vili; Firenze, 1987, cat. 20.

Bibliografia: De Fonseca, 1897, p. 66; Chiglia, 1913, tav. XXXI-XXXII; Franchi, 1949, tav. 31; Parronchi, 1953; Ragghianti, 1953, p. 38; Bellonzi, 1960, p. 255; Malesci, 1961, n. 637, pp. 270, 402; Bianciardi-Della Chiesa, 1970, n. 81; Durbè, 1970-71; Durbè-Bonagura, 1981, p. 95, pp. 27, 95; Durbè, 1982, voi. I, pp. 46, 52, 61, 65-66, 78, 81-82, 120, fig. 37; Masini, 1982, tav. 6; Matteucci, 1987, voi. I, p. 137.

Espressione tra le più insigni dell'intera poetica fattoriana, *Pasture in Maremma* racchiude nella semplicità soltanto apparente delle sue forme, il suo più intimo valore artistico quale per primo Oscar Ghiglia seppe cogliere, qualificando il dipinto (cui dedicò ben due tavole della nota monografia) tra i più significativi dell'allora quasi sconosciuto 'filone' maremmano dell'attività di Fattori, più celebre per la produzione militare e di storia risorgimentale.

«Il meglio della sua opera - scriveva Ghiglia nel testo introduttivo - è il risultato delle sue impressioni della Maremma, dei dintorni di Livorno, di quella campagna toscana che egli preferiva per istinto, sentendosi più libero e puro e più vicino all'essenza delle cose nella semplice e selvatica solitudine della natura». Di fronte alle vaste campiture cromatiche che si distendono in infinite profondità, la presenza dei cavalli e delle figure delle fascinaie assume un'importanza del tutto secondaria: predomina il senso della natura primigenia che custodisce nel suo grembo ogni forma vivente, condizionandone, con l'ineluttabilità del suo corso, il destino.

La lieve pulitura, cui il dipinto è stato di recente sottoposto, ha rivelato che la tela era stata precedentemente utilizzata per un quadro non finito. Nel retro, infatti, sono apparsi, su un fondo grigio, lo schienale in cuoio di una poltrona con rifiniture in legno (l'estremità destra rimane nascosta dal telaio) e il fianco destro di una figura femminile seduta. Il tutto su una preparazione a mestica, completamente assente nella libera esecuzione di *Pasture* e invece consona a taluni aspetti accademici della ritrattistica fattoriana dei primissimi anni sessanta. In assenza di riferimento con alcuna delle opere note di Fattori, si desume che tale ritratto femminile sia stato abbandonato allo stato di ideazione, consentendo al pittore di riutilizzare la tela, opportunamente ridotta, per altro soggetto. L'appartenenza del dipinto a Cristiano Banti è attestata dallo scritto a penna, finora seminascondito da vecchi cartellini di esposizioni e di collezioni. Il quadro aveva in origine dimensioni lievemente maggiori, essendo stato evidentemente ridotto (ma in misura irrilevante) in alto e a destra.



30 GIUSEPPE ABBATI

Lido con bovi al pascolo Olio su tavola, cm. 27,4x48,8 Firmato in basso a destra

Storia: Gustavo Uzielli, Firenze; Ermanno Luti, Firenze; Mario Borgiotti, Milano; Emilio Gagliardini, Milano; Eredi Borgiotti, Firenze; Collezione privata, Milano.

Esposizioni: Roma, 1956, n. 268; Karlsruhe, 1962, n. 45; Firenze, 1976, n. 82, p. 141; Parigi, 1978/79, n. 43, tav. 43; Lugano, 1979, n. 43, tav. 43, p. 46; New York, 1984, n. 8, pp. 39, 40, 41; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 72, p. 121; Montecatini Terme-Torino, 1986, n. 35, pp. 156, 157, tav. VII.

Bibliografia: Baldaccini, 1947, pp. 36, 74, tav. 3; Vergani, 1953, tav. 22; Bucarelli-Carandente, 1956, n. 268; Borgiotti, 1958, p. 29, tav. CXVIII; Borgiotti, 1961, p. 30; Cecchi-Borgiotti, 1963, pp. 48, 49; Giardelli, 1963, p. 9; Bolaffi n. 1, 1964, p. 3; Servolini, 1966, ripr.; Borgiotti-Bargellini, 1966, n. 2; Cat. Galleria Sant'Ambrogio, 1968, n. 25; Durbè, 1976, n. 82, p. 141; Durbè, 1978, tav. 41, pp. 144, 145; Durbè, 1978/79, n. 43, tav. 43; Durbè, 1979, n. 43, tav. 43, p. 46; Durbè, 1983, tav. 39, pp. 81, 83, 230; Matteucci, 1984, n. 8, pp. 39, 40, 41; Durbè-Tittonel, 1986, n. 72, p. 121; Dini, 1986, n. 35, pp. 156, 157, tav. VII; Dini, 1987, cat. 122, p. 286, tav. XXVI; Broude, 1987, tav. 36.

Alla foce del Botro della Piastraia, in prossimità dell'insenatura del Portovecchio, Abbati lavorò assiduamente tra il 1862 e il 1864, poiché lì sono ambientati, oltre al presente dipinto, i *Bovi sulla spiaggia* della Galleria d'Arte Moderna di Roma e la *Marina* nelle due versioni Siccoli e Carnielo. L'attenta analisi di questo gruppo di dipinti consente di cogliere la significativa elaborazione del tema che il maestro napoletano attua nel passaggio dalla tela Carnielo a quella Siccoli, con l'evidente temperarsi di talune durezze presenti nei dettagli del paesaggio; e da questa al quadro Uzielli, in cui l'ampio respiro prospettico, già precisatesi nelle precedenti opere, acquista il senso di una malinconica, elegiaca contemplazione della natura. In *Lido con bovi* il punto di osservazione decisamente arretrato e spostato sulla riva opposta del botro, la sinistra, giustifica il mutare solo apparente della veduta, rispetto alla *Marina*. Il problema della cronologia, comune a tutta l'opera abbatiana salvo poche eccezioni, non risparmia neppure questo splendido dipinto, per il quale

si presuppone una datazione tra il 1862 e il 1864. L'appartenenza del quadro a Gustavo Uzielli, che certamente lo ebbe direttamente dal pittore, induce tuttavia a tener conto della presenza dello scienziato a Castiglioncello, che relativamente agli anni suddetti fu ospite della Villa Martelli soltanto nel 1864.



31 GIUSEPPE ABBATI

Bovi sulla spiaggia Olio su cartone, cm. 28,5x40

Storia: Angelo Cheloni, Firenze; Mario Galli, Firenze; Luigi Sambalino, Firenze; Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

Esposizioni: Roma, 1952, p. 24, tav. II; Roma, 1956, n. 267, tav. 91; Parigi, 1978/79, n. 53; Lugano, 1979, n. 44, tav. 44, pp. 46, 47; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 73, p. 121.

Bibliografia: Cat. Coli. Sambalino, 1917, n. 149, tav. XIII; Cecchi, 1926, p. 42, tav. 95; Cecchi, 1927, fig. I, p. 180; Somare, 1928, voi. II, p. 119, tav. 76; Baldaccini, 1947, p. 74; Castelfranco, 1952, p. 24, tav. II; Bucarelli-Carandente, 1956, n. 267, tav. 91; Lavagnino, 1961, voi. II, fig. 865, p. 994; Durbè, 1978/79, n. 53, tav. 53; Durbè, 1979, n. 44, tav. 44, pp. 46, 47; Durbè, 1983, tav. 50, pp. 102, 104, 105, 250; Bolaffi n. 12, 1983, p. 89; Durbè-Titonel, 1986, n. 73, p. 121; Dini, 1987, cat. 123, p. 287, tav. XXV.

L'antica data 1864, apposta sul retro del dipinto, per quanto non autografa, deve comunque ritenersi indicativa per la cronologia di questo splendido quadro, poeticamente e tematicamente affine a *Lido con bovi*, per il quale, del resto, siamo giunti in virtù di altre considerazioni ad analoga datazione. Un senso di solenne monumentalità, unito a uno straordinario vigore plastico, emanano dalle pur contenute dimensioni di questa opera, suggestiva anche per l'invenzione cromatica che isola la massa bianca del bove solitario sui toni bruni e grigi del terreno sabbioso, con il brillante contrappunto del carro rosso in secondo piano e dello smalto azzurro del mare, che l'angolazione ribassata della veduta riduce in spessore. La suggestione del tema, così grandiosamente analizzato da Abbati nella sua tarda attività attraverso le numerose versioni di bovi aggiogati, non è, a nostro vedere, sufficiente indizio per una più tarda collocazione del presente dipinto, nel quale il respiro prospettico di straordinaria ampiezza paesistica domina ancora sulla plastica imponenza degli animali. L'attenzione per l'uomo, per il suo duro lavoro, per gli animali, già qui latente, soltanto più tardi acquisterà una reale, consapevole consistenza ciclica.



32 LUIGI BECHI

Marina a Castiglioncello

Olio su tela, cm. 13,5x42 Firmato in basso a sinistra

Storia: Raccolta G. Ganucci Cancellieri, Firenze; Raccolta Elere, Milano.

Studio preparatorio per il più grande dipinto di cui alla scheda seguente, ha la qualità e l'immediatezza dell'appunto estemporaneo, preso dal vero. Soggetto, tecnica e stile riconducono immediatamente alla contiguità creatasi con Abbati a Castiglioncello (ma anche con Borrani, basti ricordare il notevole paesaggio già nella collezione Vallecchi); della Villa Martelli, Bechi fu infatti molto assiduo nel corso degli anni sessanta.



33 LUIGI BECHI

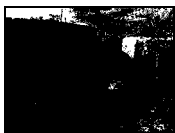
Renaiolo a Castiglioncello Olio su tela, cm. 42x72,5 Firmato in basso a destra

Storia: Mario Borgiotti, Firenze; Collezione Mori, Firenze; Collezione privata, Montecatini.

Esposizioni: Firenze, 1946, tav. LXIII.

Bibliografia: Borgiotti, 1946, tav. LXIII; Catalogo Bolaffi h. 4, 1972, p. 28.

La maggiore precisione topografica rispetto al bozzetto rende possibile l'identificazione del luogo con la spiaggia del Quercetano, riconoscibile per l'andamento piano del suolo che unisce lo scoglio all'arenile, tutto dominato in lontananza dalla sagoma della Torre Medicea. Gli alti cespugli erbosi sono molto simili a quelli del quadro di Abbati *Lido con bovi*, ambientato però nei pressi del Botro della Piastraia. Ma le analogie con l'opera abbatiana non si limitano a pochi particolari esteriori, poiché la scelta del soggetto e l'atmosfera che lo avvolge sono indici di un particolare clima di collaborazione creatasi a Castiglioncello tra i due pittori, pur nella diversità delle loro ben distinte personalità. La datazione del quadro di Bechi non è molto diversa da quella dell'opera di Abbati, che abbiamo collocato al 1864 circa.



34 LUIGI BECHI

Nell'orto Olio su tela, cm. 30,5x41 Firmato in basso a sinistra

Storia. Galleria d'Arte Spinetti, Firenze; Collezione privata, Firenze.

La partecipazione di Bechi al clima e alla poetica della 'Scuola di Castiglioncello' è evidente anche in questo dipinto raffigurante un angolo dell'orto della Villa Martelli. L'ottica ravvicinata sui particolari del giardino cintato, oltre il quale, attraverso il cancelletto semiaperto, si intravedono i soleggiati poggi degradanti verso il mare, consente al fare minuto e narrativo proprio del Bechi, di dispiegarsi appieno, in un solare descrittivismo, diverso tuttavia dalle potenti sintesi di Abbati e Borrani.



35 ODOARDO BORRANI

Contadinella a Castiglioncello Olio su tavola, cm. 23,3x14,7 Firmato in basso a sinistra

Storia. Collezione Patella, Firenze; Galleria d'Arte Bentivegna, Montecatini; Collezione privata, Montecatini.

Sconosciuta alla letteratura macchiaiola, questa deliziosa tavoletta è, per la indiscutibile qualità, una delle novità più interessanti venute di recente in luce. Presentata al suo apparire come eseguita nella campagna fiorentina, a noi sembra più probabile l'ambientazione nei dintorni di Castiglioncello. Del resto le affinità tra la 'Scuola di Castiglioncello' e quella di Piagentina furono strettissime, determinate dalla similarità di poetica che animò i protagonisti - erano gli stessi pittori che nei medesimi anni si alternavano nei due luoghi - pur nella diversità atmosferico-luministica che indubbiamente esisteva tra la primitiva, assoluta natura del litorale maremmano e la domestica campagna fiorentina.



36 ODOARDO BORRANI

Contadina al sole Olio su tavola, cm. 28x18

Storia: Collezione Vincenzo Giustiniani, Firenze; Eredi Giustiniani, Roma; Piero Dini, Montecatini; Collezione privata, Udine.

Esposizioni: Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 104, p. 132; Montecatini-Torino, cat. 64, p. 173.

Bibliografia: Vend. Giustiniani, 1929, n. 100, tav. XX; Venturi, 1933, tav. pag. 252; Dini, 1981, cat. 63, p. 258, tav. XXIII.

Appoggiata all'intradosso dell'arco a tutto sesto che immette nell'atrio di una casa colonica, una contadinella sonnecchia investita dall'intenso raggio di luce che il sole proietta dall'esterno. Ancora una volta un episodio di vita quotidiana diviene pretestuoso oggetto della costante indagine luministica borraniana, qui risolta nel contrasto luce-ombra, con i preziosi particolari del cappello di paglia indorato dal sole e della tenue penombra del secondo piano dove un'altra figura femminile siede ricurva sul suo lavoro di cucito. L'ambientazione di questo dipinto fu riutilizzata per un quadro di più ampie dimensioni, noto con il titolo «Il richiamo del contingente» (vedi Dini, 1981, n. 62).



37 GIUSEPPE ABBATI

Il pittore Stanislas Pointeau Olio su tavola, cm. 35x20,5

Storia: Alessandro Sebartoli, Firenze; Duca di San Donato, Napoli; Enrico Checcucci, Firenze; Aldo Pazzagli, Firenze; Guido Cavallini, Milano; Mario Borgiotti, Firenze; Galleria d'Arte Narciso, Torino; Collezione privata, Torino; Collezione privata, Milano.

Esposizioni: Roma, 1956, n. 272, tav. 93; Monaco, 1975/76, n. 88, tav. 88, p. 123, 124; Parigi, 1978/79, n. 55, tav. 55; Lugano, 1979, n. 60, tav. 60, pp. 52, 53.

Bibliografia: Cecchi, 1930, tav. 56, n. 114; Cat. Ceccucci, 1931, n. 118, p. 13; Baldaccini, 1947, pp. 41, 76, tav. V; Bucarelli-C Brandente, 1956, n. 272, tav. 93; Durbè in E.U.A., 1958, tav. 287; Borgiotti, 1958, p. 30; Borgiotti, 1961, p. 31; Borgiotti, 1964, tav. 176, p. 328; Borgiotti, 1965, n. 4; Durbè-Matteucci, 1975/76, n. 88, tav. 88, pp. 123, 124; Durbè, 1978, tav. 56, p. 159; Durbè, 1978/79, n. 55, tav. 55; Durbè, 1979, n. 60, tav. 60, pp. 52, 53; Durbè, 1983, tav. 86, pp. 146, 147, 232; Dini, 1987, cat. 121, pp. 284, 285, tav. XXIX; Broude, 1987, tav. 41.

La presenza di Pointeau a Castiglioncello non è documentata altrimenti se non da questa stupenda tavoletta, perfetta nella finezza degli accordi tonali e nella pienezza della definizione volumetrica. La figura del pittore, ricurva su tavoletta e pennelli e bilanciata dalla sagoma minuta in secondo piano, vive in un magico controluce, affacciandosi all'aperta e solare campagna maremmana dalla soglia ombreggiata di un rustico e oblungo arco. La materia lieve nell'impasto cromatico e sottile nella pennellata, che lascia trasparire le venature del legno, è stilisticamente analoga a quella di *Bimbi a Castiglioncello*; pertanto anche la cronologia dei due dipinti deve ritenersi prossima. Dal momento che la presenza di Pointeau a Castiglioncello è da escludere relativamente all'estate del 1862, poiché egli fu con Sernesi a Napoli, la datazione più probabile del presente dipinto è al 1863, o, al più tardi, al 1864.



38 RAFFAELLO SERNESI

La punta del Romito veduta da Castiglioncello Olio su tela, cm. 18x67

Storia: Mario Galli, Firenze; Riccardo Gualino, Torino; Zaccaria Pisa, Firenze;

Ermanno Luti, Firenze; Mario Borgiotti, Firenze; Luigi Pisani, Milano; Gerardo Celestini, Milano; Collezione privata, Milano.

Esposizioni: Torino, 1926, n. 90; Parigi, 1935, n. 29; Roma, 1956, n. 74; Montecatini, 1963, pp. 212, 213; New York, 1963/64; Firenze, 1980, n. 16, p. 118; Manchester-Edimburgo, 1982, n. 20, p. 58; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 101, p. 131; Montecatini-Torino, 1986, cat. 85, pag. 163; Milano, 1988, pp. 199 e 354.

Bibliografia: Cecchi, 1929, p. 679; Venturi, 1928, tav. 122; Somare, 1928, p. 114, tav. 73; Tommasi, 1935, p. 148; Borgiotti, 1958, tav. 123; Bovi, 1963; Cecchi-Borgiotti, 1963, tav. e pag. 212-213; Intersimone, 1968, tav. LI; Daddi, 1977, p. 25 e p. 132, tav. 25; Durbè, 1978, p. 147, ripr.; Durbè-Matteucci, 1980, pp. 118-119; Durbè, 1983, fig. 47, pp. 100, 103, 230.

Noto anche con il titolo «Castiglioncello dalla punta del Bocca», questo bellissimo dipinto è esemplificativo del clima di stretta contiguità artistica e spirituale createsi, presumibilmente nell'estate del 1864, a Castiglioncello tra Sernesi e Borrani, autori di quadri straordinariamente affini, sia nella composizione che nello stile. Alludiamo, in particolare a questo dipinto di Sernesi (e alla versione Ceccucci, dal titolo «Scogli e cespugli a Castiglioncello») e alla composizione di Borrani *Vada veduta da Castiglioncello*, ripresa da Sernesi nel quadro della Pinacoteca di Bari. Talmente straordinaria è l'affinità stilistica tra le suddette opere che l'autorevole critico Emilio Cecchi ritenne di riconoscere in questo dipinto la stessa mano che aveva eseguito *Vada veduta da Castiglioncello* (entrambe le tele erano allora nella collezione Gualino), ossia quella di Borrani. L'attribuzione di questo dipinto a Sernesi, definitivamente accettata dalla letteratura macchiaiola, si deve a Enrico Somarè e a Mario Borgiotti.



39 ODOARDO BORRANI

Vada vista da Castiglioncello Olio su tela, cm. 17,5x47

Storia: Mario Galli, Firenze; Riccardo Gualino, Torino; Zaccaria Pisa, Milano; Vendita Christie's, Milano, 13 maggio 1987; Collezione privata, Milano.

Esposizioni: Soc. Fontanesi, Torino, 1926.

Bibliografia: Cecchi, 1926, p. 679; Venturi, 1928, tav. 121; Vend. Pisa, 1934, tav. CXXI; Durbè, 1978, p. 37, tav. XXVI; Dini, 1981, cat. 27, p. 238; Durbè, 1983, fig. 45, pp. 101, 230; Ann. Allemandi, V ediz., 1987, p. 61.

Riferendosi a questo dipinto e a *La Punta del Romito veduta da Castiglioncello*, che egli riteneva ugualmente di mano di Borrani, Emilio Cecchi scriveva: «... gli smalti delle due marine, racchiusa l'una, cupa come lapislazzuli, in un cerchio di arse tamerici, d'erbe saline e bianchi massi, porosi come le ossa che calcinano al solleone; lieve l'altra e alitante fra il verde umido e fosco e l'aurea linea de' monti, ci trasportano in un clima pittorico che sta a quello delle opere fin qui osservate, come a una giornata piovosa o coperta una giornata bella. Il sole c'era sempre, e schiariva quelle terre e le piante e gli uomini intesi a' loro lavori; c'era ma dietro a un velo; e quando un istante cotesto velo si solleva, il mondo è folgorato di allegrezza. Un'allegrezza, nel Borrani, sospesa e ferma in un che d'incantato, d'assorto e quasi freddo; come le note acutissime dei suoi colori sembran risolvere in un accordo argenteo, ch'è il timbro dominante di queste pitture...». Dalla 'Punta' di Castiglioncello la vista spazia in direzione di Vada, dove il violaceo profilo dei monti chiude l'orizzonte. La composizione è serrata, essenziale quanto preziosa nei trapassi tonali che la luce intensa, filtrata dal lieve strato di nubi, evidenzia. Analoga composizione, però di mano di Sernesi, è conservata alla Pinacoteca Provinciale di Bari.



La lettrice Olio su tavola, cm. 37x30

Storia: Collezione Toniolo, Venezia; Aldo Furlanetto, Venezia; Enrico Piceni, Milano; Piero Dini, Montecatini Tenne.

Esposizioni. Venezia, 1952, n. 1; Tokio, 1979, n. 120, p. 55; Manchester-Edimburgo, 1982, n. 11, p. 47; Pistoia, 1983, p. 81; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 42, p. 109; Montecatini-Torino, 1986, cat. 46, p. 163, tav. XI; Montecatini, 1988, tav. **LXIX**.

Bibliografia: Piceni, 1932, tav. I; Piceni, 1952, fig. 2; Cinotti, 1960, tav. 2; Piceni, 1967, n. 3; Catalogo Bolaffi n. 3, 1970, p. 500; Piceni, 1979, n. 3; Dini, 1987, pp. 110-113; Ravanello, 1988, pp. 43-44; F. Dini, 1989, cat. 5, pp. 392-393, tav. III.

Eseguito durante il documentato soggiorno del 1865 ed esposto alla Promotrice torinese nella primavera del 1866 con il titolo 'La lettura', questa splendida tavola è la più raffinata e intensa interpretazione che Zandomeneghi ci abbia lasciato della serena e solare atmosfera di Castiglioncello. Nel raffigurare Teresa Fabbrini, compagna di Diego Martelli, il pittore abbandona d'un tratto ogni velleità ritrattistica, attratto e affascinato invece dal candido riverbero di luce che la sagoma della giovane donna emana, immersa nel tepore della calda giornata di primavera. L'assorto profilo di Teresa, ravvisabile nel raffronto con una fotografia Alinari di quello stesso anno, riconduce al clima di affetti che caratterizzò le riunioni di amici alla Villa Martelli nel corso degli anni sessanta e anche oltre, quando Teresa e Diego furono i generosi ospiti di pittori, letterati e uomini di cultura, attratti dalla bellezza primitiva dello scenario naturale di Castiglioncello e dalla colta e piacevole compagnia che lo animava.

Di un tal clima di perfetta sintonia tra uomo e natura, è testimone Zandomeneghi proprio con questo suo piccolo capolavoro, raro, oseremmo dire unico, esempio pervenutoci della prima attività svolta a Castiglioncello dal maestro veneziano, particolarmente assiduo, invece, dopo il 1870: una calda armonia di luce diffusa investe uniformemente ogni elemento raffigurato, dalla veste chiara di Teresa a pieghe corpose e lumeggiate -sensibile esempio dell'influenza esercitata dagli studi di Abbati sugli effetti luminosi dei bianchi - al muretto in pietra riverberante calore, al bianco ombrellino imbevuto di sole. Il tutto è pittoricamente ottenuto con l'uso di una tavolozza chiara, contenuta tra il bianco e l'ocra e modulata da un delicato gioco di mezze ombre, della figura sul terreno, del parasole sul profilo della donna. Al di là del muricciolo, il familiare profilo della campagna di Castiglioncello, che al suo brullo aspetto alterna il verde intenso della macchia mediterranea, degrada in lieve pendio fino al mare.



41 VITO D'ANCONA

Paesaggio Olio su cartone, cm. 14x23

Storia. Mario Vannini Parenti, Firenze; Mario Borgiotti, Firenze; Piero Dini, Montecatini; Collezione privata, Montecatini.

Esposizioni. Montecatini-Torino, 1986, cat. 34, pp. 156-157. *Bibliografia:* Dini, 1987, p. 84.

Il nome di D'Ancona tra i frequentatori di Castiglioncello è tutt'altro che ricorrente nei documenti epistolari relativi agli anni della massima espansione della 'Scuola'; ne esistono opere con sicurezza riferibili a un presunto soggiorno del pittore in Maremma. Anche per questo piccolo, luminoso dipinto, il riferimento a Castiglioncello è soltanto ipotetico, sebbene taluni abbiano creduto di riconoscere nel morbido profilo di questa collina le immediate adiacenze della Villa Martelli. In considerazione dell'importantissimo apporto che D'Ancona conferì al movimento macchiaiolo sin dalle sue origini, e della strettissima assiduità con gli esponenti del movimento, creatasi particolarmente negli anni sessanta, anteriormente alla partenza di D'Ancona per Parigi (1867), la presenza di quest'ultimo ai ritrovi estivi di Castiglioncello è tutt'altro che improbabile.



42 GIUSEPPE ABBATI

Ritratto di uomo (1865) Olio su tela, cm. 23x19,5 Siglato e in basso recante la scritta: «2 ore 23.9.1865»

Storia- Diego Martelli, Firenze; Mario Galli, Firenze; Collezione privata, Lucca.

Bibliografia. Dini, 1987, cat. 140, p. 301, tav. XXXII.

Di recente acquisito al catalogo dell'opera abbatiana, l'interessante dipinto compare per la prima volta ad una pubblica esposizione, offrendo così la possibilità di valutare l'abilità del maestro napoletano nel genere del ritratto. In tal senso, il 1865 fu un anno particolarmente importante per gli stretti rapporti che Abbati instaurò con Giovanni Boldini, autore, in quello stesso anno, del bellissimo ritratto del napoletano effigiato con il suo cane. E il povero Abbati non avrebbe potuto sperare in una dichiarazione di stima più esplicita di questa, dall'intrattabile ferrarese. Non è un caso, dunque, che a questo momento appartengano i ritratti più belli di Abbati, dall'effigie di Teresa Fabbrini al bellissimo *L' Orazione*, che ritrae ancora la compagna di Martelli, al piccolo *Ritratto di Renato Fucini*. Rispetto a tali dipinti, il *Ritratto di uomo*, come il *Ritratto di signora in grigio*, ennesima effigie di Teresa, si distingue per l'estemporaneità dell'esecuzione pittorica, meno elegante forse, ma di una espressività straordinaria. Sul retro del quadro si legge la seguente memoria, scritta da Mario Galli: «Contadino toscano, dipinto ad olio firmato e datato, proviene dalla raccolta Diego Martelli, ed ha servito per modello il contadino del Martelli chiamato 'Zini', quel contadino stesso che accompagnò davanti all'ospedale l'Abbati quando nel 1868 fu morsicato da un cane idrofobo che poi fu causa della sua morte».



43 RAFFAELLO SERNESI

Radura nel bosco Olio su tela, cm. 21x15

Storia: Enrico Checcucci, Firenze; Piero Dini, Montecatini; Collezione privata, Montecatini.

Esposizioni: Firenze, 1976, n. 137; Parigi, 1978/79, n. 83; Lugano, 1979, n. 83; Manchester-Edimburgo, 1982, n. 35; Pistola, 1983, n. 73.

Bibliografia: Somarè, 1928, voi. II, tav. 21; Comanducci, 1934, p. 672; Intersimone, 1968, tav. 73; Finarte, 1976, n. 96, tav. XXX; Durbè-Pinto, 1976, p. 180; Bolaffi, 1976, p. 296; Daddi, 1977, tav. XXI, p. 124.

Ritenuto da Durbè uno degli esempi più significativi della matura attività di Sernesi nella campagna di Pergentina, se ne propone qui la collocazione, cronologicamente non molto diversa, nell'operato di Casti-glioncello, pur tenendo presente che le innegabili affinità di stile e di ricerca che accomunano le due 'Scuole' rendono assai difficili conclusioni definitive in merito a problematiche di questo genere. Per quanto riguarda l'ambientazione di questo 'studio', si prenda in considerazione il fatto che nella tenuta di Martelli esistevano ampie estensioni boschive e che gli alberi dal fusto altissimo e sottile sono molto simili a quelli del ritratto di Guglielmo Pampana realizzato da Boldini sicuramente a Castiglioncello.



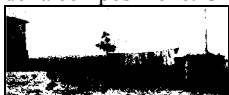
44 RAFFAELLO SERNESI

Pagliai a Castiglioncello Olio su tavola, cm. 20x51 Firmato in basso a sinistra

Stona Collezione Jandolo; Mario Galli, Firenze; Mario Borgiotti, Firenze; Collezione privata, Firenze.

Esposizioni Firenze, 1910, n. 171, Roma, 1952, n. 4.

Bibliografia Paolieri, 1910; Jandolo, 1913, n. 156; Comanducci, 1934, p. 674; Comanducci, 1945, p. 759; Borgiotti, 1949, tav. 11; Scena Illustrata, 1951, tav. f.t.; Castelfranco, 1952, VII; Lavagnino, 1956, fig. 871, Comanducci, 1962, p. 1775; Borgiotti, 1964, tav. 187, Intersimone, 1968, tav. XLIV, De Grada, 1971, p. 239; Daddi, 1977, tav. XXVII, p. 134; Durbè, 1983, fig. 96, pp. 160, 233. Dopo quasi quaranta anni di assenza dai circuiti espositivi, questa bella tavola di Sernesi ritorna al suo luogo di origine, poiché fu in uno degli ultimi momenti trascorsi a Castiglioncello che il pittore fiorentino concepì questa mirabile sintesi dal vero, dal sapore così novecentesco. Della storia del dipinto fa parte l'interessante lettera che Fattori scrisse a Ferdinando Martini, allora Sottosegretario del Ministero della Pubblica Istruzione, il 26 maggio 1884, esortandolo a segnalare alla speciale commissione governativa, addetta all'acquisto di dipinti per la Galleria d'Arte Moderna di Roma, «certi pagliai in riva al mare» eseguiti da Sernesi «dal vero in Maremma da Diego» (vedi Dini, 1975, p. 187). L'interessamento generoso di Fattori non ebbe evidentemente alcun seguito, e la storia del dipinto per altra via si legò a nomi illustri del collezionismo fiorentino. Nessuna incertezza ci trattiene dal collocare *Pagliai a Castiglioncello* nella tarda attività di Sernesi, quando il pittore, tralasciata la maniera più analitica, ma di amplissimo respiro della straordinaria *Manna*, si approssima ad un tipo di composizione più semplice e ingenua, quale rinveniamo in *Sull'aia*. Ma di quest'ultimo dipinto, i *Pagliai* non hanno il tessuto di pennellate sottili sovrapposte e vibranti; ampie campiture di colore danno invece forma ai corpulenti pagliai, mentre il mare retrostante ravviva di un azzurro intenso il tono prevalentemente bruno-dorato della composizione. Un aspetto della ricerca sernesiana destinata di lì a poco a interrompersi.



45 RAFFAELLO SERNESI

Sull'aia Olio su tela, cm. 19x51 Firmato in basso a sinistra

Storia' Diego Martelli, Firenze; Lascito Martelli al Comune di Firenze; Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze (inv. Com. n. 82; cat. Gen. n. 168).

Esposizioni: Milano, 1865, n. 25; Roma, 1930, n. 9, sala XXI; L'Aia, 1972, n. 41; Firenze, 1974, n. 10; Monaco, 1975, n. 77; Firenze, 1976, n. 83.

Bibliografia. D'Ancona, 1947, p. 1089; Intersimone, 1968, tav. LXIV; Italiaanse, 1972, tav. 19; Durbè-Matteucci, 1975, tav. 77; Durbè-Pinto, 1976, p. 142; Daddi, 1977, tav. XXXII, pp. 144-145; Dini, 1978, p. 54; Durbè, 1983, fig. 97, pp. 160, 161, 233.

Collocato da Durbè (1976) tra le primissime cose eseguite da Sernesi a Castiglioncello, per «certa aria 'naive', quasi uno stupore del luogo» che permea questa veduta delle immediate adiacenze della Villa Martelli; ad una più corretta datazione si è giunti avendo preso atto del preciso riferirsi di Martelli (Dini, 1975, p. 205) a questo dipinto come a «l'ultima cosa di Sernesi». In effetti, *Sull'aia* fu eseguito nell'estate del 1865, l'ultima trascorsa a Castiglioncello prima della morte, avvenuta il 9 agosto 1866. Esposto nel settembre dello stesso 1865 alla Promotrice di Milano, entrò a far parte della collezione di Martelli, donde è giunto alla sede attuale. Proprio

quella 'ingenuità', che ha indotto taluni ad anticipare la cronologia del dipinto, appare a noi più consona alla tarda attività di Sernesi, caratterizzata da una certa stanchezza nell'ideazione. Non mancano elementi nuovi, sia nella stesura che si avvale di una fitta trama di pennellate sottili e varie, con esiti di notevole corposità; sia nell'ordito luminoso, che determina il carattere straordinariamente nitido della composizione. L'invenzione del cane (presente anche nel coevo *Grano maturo* anch'esso dipinto a Castiglioncello, nelle due note versioni) che irrompe sull'aia, dove sonnecchiano immobili i due bovi bianchi, mettendo in fuga le schiamazzanti galline, introduce una nota dinamica in un tema tradizionalmente statico. Nonostante queste considerazioni, il risultato artistico ci appare poeticamente inferiore a quello della grande *Marina*.



46 GIOVANNI BOLDINI

Ritratto di Beppe Abbati Olio su tavola, cm. 87,5x22

Storia- Odoardo Borrani, Firenze; Rinaldo Carnielo, Firenze; Mario Vannini Parenti, Firenze; H. Bracaras, Buenos Aires; Piero Dini, Montecatini Terme, Collezione privata.

Esposizioni Firenze, 1910, n. 518; Firenze, 1973, n. 3; Monaco, 1975/76, n. 122, tav. 122; Firenze, 1976, n. 122, p. 169; Parigi, 1978/79, n. 65, p. 66; Lugano, 1979, n. 61, p. 53; Manchester-Edimburgo, 1982, n. 29, p. 66; Roma, 1982, n. 4.13, p. 157; Pistola, 1983, p. 27; Pistola, 1984, n. 3, pp. 61, 107; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 79, tav. V, pp. 85, 123; Montecatini-Torino, 1986, cat. 60, p. 171, tav. XIV.

Bibliografia Franchi, 1902, pp. 41, 86; Focardi, 1911, ripr. p. 19; Cecchi, ag.-sett. 1927, p. 181; Cecchi, nov.-dic. 1927, p. 241; Somare, 1928, voi. II, tav. 90; Lloyd, 1929, p. 14; Vaudoyer, 1930/31, ripr. p. 1171; Tornano, 1931, p. 133; Tinti, 1934, p. 9; Cecchi, 1940, p. 206; Bénédite-Fogolari-Pischel-Fraschini, 1942, p. 149; Somare, 1944, p. 110; Franchi, 1945, p. 129; Pischel, 1945, p. 363; Cazzullo, 1947, p. 199, tav. XLII; Borgiotti, 1958, p. 58; Giardelli, 1958, p. 110, p. 386; Maltese, 1960, p. 192; Biancale, 1961, p. 230; Borgiotti, 1964, p. 497; Arte Modena, T.C.I., 1968, p. 66; Caramel, in Diz. Biog. It., 1969, p. 251; Ragghianti-Camesasca, 1970, n. 5P, ripr.; Durbè-Matteucci, 1975, n. 122, tav. 122; Durbè, 1983, fig. 76, pp. 137, 144, 232; Dini, 1987, p. 117, tav. f.t.; Borgogelli, 1989, p. 38; Dini, 1989, fig. 14, p. 136.

«Voglio andare - scriveva Diego a Teresa il 23 novembre del 1865 - dal Conte bazza testone Boldini per vedere il ritratto che ha fatto a Poldo e a Beppe, i quali mi dicono che sono somigliantissimi...». A quell'epoca, dunque, il presente ritratto che raffigura Abbati «alto, quadrato, cieco da un occhio, accanto al suo cane» - avrebbe detto il Torriano - era già compiuto: subito, nell'ambiente artistico fiorentino, si era diffusa la voce dell'alta qualità della pittura boldiniana e immaginabile è l'andirivieni di artisti nello studio di Michele Gordigiani, in Via Nazionale, che ospitava il ferrarese. La figura del veterano garibaldino, orbo dell'occhio destro, durante la battaglia di Capua, si erge superba contro una delle pareti dello studio di Boldini, decorata da numerose tavolette di mano del ferrarese, e sulla sinistra, dall'ovale, visibile solo in parte, del *Ritratto della Signora Lilla Monti*. Si tratta di una delle opere artisticamente più riuscite dell'intera attività boldiniana, per il vigore della pennellata che scolpisce la statuaria figura di Abbati, ora allargandosi pregevole di luce, nel delineare la sagoma nerissima del cane o la tappezzeria collocata all'estrema destra della raffigurazione; ora assottigliandosi, incisiva, nelle pieghe dell'abito scuro del napoletano. Straordinaria è la penetrazione psicologica di questa pallida fisionomia, dai tratti sobri ed eleganti; e con riverenza il pennello di Boldini sembra mettere a nudo la grande, introversa personalità del maestro napoletano.



47 GIOVANNI BOLDINI

Il pittore Luigi Bechi Olio su tela, cm. 29,5x21,5 Firmato in basso a sinistra

Storia: Enrico Checcucci, Firenze; Arturo Toscanini, Milano; Wanda Horowitz, New York; Piero Dini, Montecatini Terme; Collezione privata, Milano.

Esposizioni: Tokio, 1979, n. 15, p. 64; Pistola, 1984, n. 5, pp. 61, 107; Montecatini-Torino, 1986, cat. 58, pp. 170-171.

Bibliografia: Ojetto, 1928, tav. XV; Cecchi, 1929, p. 11; Piceni, 1981, tav. 5; Bartolini, 1982, tav. XVIII, p. 91; Durbè, 1983, fig. 128, pp. 204, 234; Dini, 1987, p. 117; Dini, 1989, fig. 10, p. 135.

La prima documentata presenza di Boldini a Castiglioncello risale all'estate del 1867, per quanto numerosi indizi concorrano a lasciarci credere che il ferrarese conoscesse la proprietà di Martelli anteriormente a quella data.

Il fatto che nel novembre del 1865 Boldini iniziasse la galleria di ritratti degli assidui ospiti della Villa Martelli, non è dunque da sottovalutare. E come, infatti, se la chiassosa compagnia di Castiglioncello e il sincero cameratismo che la univa, avessero realmente impressionato l'aristocratico Boldini, generalmente più assiduo dell'alta società salottiera: ecco nascere, come in una sequenza cinematografica, le effigi di Abbati e Pisani - qualificati come «somigliantissimi» in una lettera di Diego Martelli a Teresa, del novembre 1865 - e a ruota quelle dello stesso Diego, di Bechi, di Uzielli, di Pampana. Ad esclusione di quest'ultimo dipinto, eseguito

a Castiglioncello nel 1867, i sopramenzionati ritratti furono realizzati a Firenze, nell'inverno 1865-66. Relativamente a quest'epoca, dunque, non si può parlare di un'adesione di Boldini alla poetica della 'Scuola' (essa si farà più sensibile, almeno dal punto di vista tematico, all'altezza del soggiorno maremmano del '67, attraverso i numerosi studi della campagna di Castiglioncello); quanto di una partecipazione affettiva e umana, in un momento del singolarissimo cammino del ferrarese, di particolare coinvolgimento con la ricerca macchiaiola.



48 GIOVANNI BOLDINI

Diego Martelli in uno studio di pittore Olio su tela, cm. 14,7x19,7

Storia: Diego Martelli, Firenze; Comune di Firenze (dal 1896, legato di Diego Martelli); Dep. nelle collezioni statali (dal 1912, inv. Com. n. 22); Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze.

Esposizioni: Roma, 1956, n. 304 (1869/70); Ferrara, 1963, n. 9; Parigi, 1963, n. 7; L'Aja, 1971/72, n. 53; Monaco, 1975/76, n. 124; Milano, 1988, cat. 10, pp. 36, 37, 74, 317.

Bibliografia: Bucarelli, 1956, n. 304; Borgiotti, 1958, p. 59; Drudi Cambillo, 1960, p. 5; Dini, mov., 1965, p. 8; Ragghianti-Gamesasca, 1970, n. 5K, ripr.; Durbè-Matteucci, 1975, n. 124, tav. 124; Finto, 1975, p. 1515; Bartolini, 1982, tav. XXVII, p. 109; Durbè, 1983, fig. 75, pp. 135, 144, 232; Dini, 1989, fig. 15, p. 138.

L'incertezza circa l'identità dell'effigiato, manifestata ancora una volta nella circostanza dell'ultima apparizione del dipinto in una esposizione temporanea, non ha motivo di sussistere oltre. La provenienza stessa del dipinto, dal legato Martelli, e la riconoscibilissima fisionomia del critico, sono in tal senso più che convincenti. Ciò che più ci colpisce, in realtà, è il carattere estemporaneo di questa pittura, non imputabile soltanto alla rapidità della pennellata, quanto al desiderio dell'artista di fissare sulla tela l'improvviso, gradito evento di una visita inaspettata: quella forse che Martelli annunciava nella lettera a Teresa, motivandola con il desiderio di vedere i ritratti che già il ferrarese aveva eseguito ad Abbati e Pisani. In tal caso, la datazione del dipinto, generalmente creduto del 1867, andrebbe anticipata al novembre 1865. La simpatica figura accovacciata del critico «quasi fosse - è stato detto di recente - uno scanzonato Aladino, pronto a sciogliere i misteri dell'arte», è arguta, come arguta è l'indagine dello spazio, sondato dal semplice, dinamico disporsi dei piani in profondità.



49 GIUSEPPE ABBATI

Interno di una casa di boscaioli Olio su tela, cm. 32x39 Firmato in basso a sinistra

Storia Principe Giovannelli, Venezia; Ermanno Luti, Firenze; Pietro Corbetta, Vimercate; Collezione privata, Vimercate.

Esposizioni Genova, 1867, n. 160 (?); Venezia, 1867, n. 110; Montecatini-New York, 1963/64, pp. 56, 57; Monaco, 1975/76, n. 91, tav. 91, pp. 125, 126; Firenze, 1976, n. 101, p. 152.

Bibliografia Signorini, 1867; Somare, 1928, voi. II, p. 117; Comanducci, 1934, p. 1; Comanducci, 1945, p. 1; Baldaccini, 1947, pp. 43, 77, 92, tav. Vili; Cazzullo, 1947, p. 162, tav. I; Borgiotti, 1958, p. 28, tav. CXI; Biancale, 1961, p. 220; Comanducci, 1962, p. 2; Cecchi-Borgiotti, 1963, pp. 56, 57; Bolaffi n. 1, 1964, p. 3; Gat. Gali. Coccorocchia, 1967, n. 1; De Grada, 1969, p. 30, n. 2; Bacci, 1969, p. 83; Comanducci, 1971, p. 2; Durbè-Matteucci, 1975/76, n. 91, tav. 91, pp. 125, 126; Durbè, 1976, n. 101, p. 152; Durbè, 1983, tav. 100, pp. 169, 170, 233; Dini, 1987, cat. 149, pp. 306-307, tav. XXXVIII; Broude, 1987, p. 134.

Presentato fuori catalogo alla Promotrice fiorentina del 1866 (che quell'anno inaugurò l'esposizione annuale il 25 novembre), il dipinto si presume eseguito, o quanto meno ultimato, nei mesi autunnali, subito dopo il rientro a Firenze dalla prigionia in Croazia. L'ammirazione per questa piccola tela, espressa da Signorini sulle pagine del 'Gazzettino', appare ampiamente giustificata dalla qualità e dalla novità del messaggio abbattano, poiché proprio con tale dipinto il napoletano sembra affacciarsi al ciclo di temi che impegneranno la sua tardissima attività.

La lettura che Signorini dette del dipinto ci appare a tutt'oggi la più pregnante: «...il terzo (dipinto) di più piccola dimensione ma di più grande merito, è quello che naturalmente vien meno osservato, perché egli è di una modestia e di una giustezza d'intonazione che non si può desiderare maggiore. Rappresenta l'interno di una casa di boscaioli, dove due di essi sono vicini ad un cammino, uno che seduto si scalda, l'altro che in piedi fuma la pipa, da una porta aperta nel fondo un ciclo limpido e sereno c'invoglia alla pace della campagna che s'indovina senza vederla».

Il presunto errore commesso da Signorini nel descrivere l'atteggiamento della figura in piedi, che, invece di fumare la pipa, nel presente dipinto stringe un pennato, può indurre alle seguenti ipotesi: la prima, che si tratti di una svista del fiorentino; la seconda, che esista una prima versione del soggetto, identica a questa in tutto fuorché nel suddetto particolare; la terza, che Abbati abbia avuto un ripensamento in epoca successiva all'esposizione del quadro nel capoluogo toscano. L'esistenza di un disegno che raffigura il boscaiolo in piedi, in atteggiamento identico a quello del dipinto, non costituisce indizio sufficiente ad avvalorare nessuna delle suddette ipotesi. La provenienza del dipinto induce a credere che si tratti dunque dello stesso quadro esposto a Venezia nel 1867.



La rotonda di Palmieri (1866) Olio su tavola, cm. 12x35 Firmato e datato in basso a destra

Storia Giovanni Malesci, Firenze; Comune di Firenze (acquistato dal precedente nel 1908); Dep. nelle collezioni statali (dal 1912, Inv. Com. n. 126); Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze (dal 1924, Cat. Gen. n. 220).

Esposizioni. Roma, 1921, sala IV, n. 17; Firenze, 1925, sala I, n. 9, ripr.; Roma, 1927/28, p. 51, n. 8, tav. 43; Venezia, 1928, sale 7-14, n. 97; Londra, 1930, n. 882; Parigi, 1935, n. 80; Berlino, 1937; Lugano, 1948, n. 58; New York, 1949, n. 71, tav. 71; Roma, 1952, sale 57-58, n. 2, p. 121; Livorno, 1953, n. 27, tav. 27; Firenze, 1953, n. 27, ripr.; Roma, 1956, n. 86, tav. Ili; Karlsruhe, 1962, n. 29, tav. 12; Firenze, 1974, n. 8; Monaco, 1975/76, n. 69, tav. 69; Firenze, 1976, n. 68, tav. p. 24; Parigi, 1978/79, n. 33, fig. 33; Firenze, 1987, cat. 46, pp. 293/294.

Bibliografia: Chiglia, 1913, tav. Ili; Tarchiani, 1920/21, ripr. p. 337; Marangoni, 1921, p. 347; Ojetti, 1921, p. 146; Saporì, 1921, p. 12; Saporì, lug. 1921, p. 39; Cecchi, 1925, p. 112; Gecchi, die. 1925, p. 774; Giachetti, 1925, p. 647, ripr.; Paolieri, 1925, pp. 5, 6; Cecchi, 1926, p. 41, tav. 79; Papini, 1926, ripr. p. 5; Papini-Nomellini-Focardi, 1926, tav. 4; Tinti, 1926, pp. 19, 54, tav. 13; Tornano, 1926, tav. 115; «Thè Studio», 1927, ripr. p. 21; Cecchi, 1928, p. 601; Somarè, 1928, voi. II, tav. 133; Ojetti, 1929, p. 63, ripr. p. 89; D'Ancona-Cattaneo-Wittgens, 1932, p. 162, tav. 476; Tarchiani, in E.I., 1932, p. 899, tav. CLVI; Cecchi, 1933, tav. 5; Venturi, 1933, p. 242, tav. 2; Comanducci, 1934, p. 217, ripr. p. 220; Buscaroli, 1935, p. 471; Springer-Ricci, 1935, p. 507; D'Ancona, 1937, p. 248, tav. 227; Brizio, 1939, p. 233; Fascia, 1939, p. 30; Franchi R., 1940, p. 289, ripr.; Cechini, 1940, pp. 146, 148, ripr. n. 127; Bénédite-Fogolari-Pischel-Fraschini, 1942, p. 179, ripr. p. 159; Carrà, 1943, p. 34 (1866); Ojetti, 1943, p. 47; Razzaguta, 1943, p. 236; Somarè, 1944, p. XXIX; Comanducci, 1945, p. 252; Pischel, 1945, p. 390; Madonna Setti, 1946, p. 181; Cazzullo, 1947, p. Ili, tav. IV; Castelletto Saleggio, 1949, p. 133; Viardo, 1948, p. 226; Franchi R., 1949, p. 2, tav. 7; Longhi, 1949, p. XXVIII; Somarè, 1949, p. 83; Galetti-Camesasca, 1951, p. 901; Lloyd, 1951, p. 35; Somarè, 1951, p. 20; Castelfranco, 1952, p. 30, tav. XII; Venturi, 1952, pp. 117-118, ripr. p. 116; Caprile, 1953, p. 39; Collobi Raghianti, 1953, p. 233; Durbè, 1953, p. 23; Durbè, lug.-ago. 1953, p. 182; Ferrerò, 1953, p. 196; Francia, 1953, p. 2; Marangoni, 1953, p. 212; Parronchi, lugl.-sett. 1953, p. 10; Parronchi, nov. 1953, cit.; Raghianti, 1953, ripr. p. 33, p. 38; Valsecchi, 1953, ripr. p. 56, p. 58; D'Ancona, 1954, p. 344; Maltese, 1954, p. 58; De Logu, 1955, ripr. p. 88; Lavagnino, 1956, p. 837, tav. XIX; Trucchi, 1956, ripr. p. 6; Valsecchi, 1956, p. 86; Venturi, 1956, p. 165; Valsecchi, 1957/58, p. 40; De Logu, 1958, p. 88; Durbè, in E.U.A., 1958, tav. 285; Giardelli, 1958, p. 322; Lecalano, 1958/59, tav. 14; Bellonzi, 1960, p. 255; Drudi Cambillo, 1960, p. 5; Maltese, 1960, p. 202, tav. 96; Novotny, 1960, p. 177, ripr. p. 142 (A); Biancale, 1961, pp. 166, 202, 206, 207, 208; De Micheli, 1961, pp. 45, 106, tav. I; De Simone-Maccone, 1961, ripr. p. 117; Malesci, 1961, n. 28, ripr.; Parini, 1961, p. 48; Pittori e valori, 1961, p. 126; Brizio, 1962, p. 239; Comanducci, 1962, p. 672; Aitale, 1963, pp. 372-375, ripr.; Chastel, 1963, p. 166; De Grada, 1963, pp. 12; Durbè, in E.U.A., 1963, p. 283; Marussi, 1963, ripr.; Parronchi, 1964, p. 8; De Grada, 1965, tav. 4; De Grada, 1967, p. 20, tav. XIV; Enc. Tumminelli, 1967, ripr. p. 834, p. 835; Arte Moderna, T.C.I., 1968, tav. 100; Negri Amoldi, 1968, p. 491, tav. 665; Bacci, 1969, pp. 83, 91; Bellonzi, 1969, cit.; Argentieri, 1970, p. 79, tav. 80; Bianciardi-Della Chiesa, 1970, n. 94, tav. IX A; Valsecchi, 1970, p. 311, tav. 187; Comanducci, 1971, p. 1160; De Grada, 1971, ripr. p. 295; Valsecchi, 1971, ripr.; Dizionario Enciclopedico Bolaffi, 1973, p. 332; Enciclopedia Garzanti, 1973, p. 217, ripr.; Matteucci, 1973, p. 28; Mat-teucci, 1975, pp. 13, 25; Novotny, 1976, p. 72, tav. I; Marabottini, 1977, cit.; De Grada, 1978, p. 24, tav. 77; Dini, 1978, p. 56; Durbè, 1978, pp. 36, 118, n. 31, tav. 31; Troyer, 1978, p. 44, 208, tav. 14; Bellonzi, 1979, p. 112, fig. 801; I classici della pittura, Curcio ed., 1979, tav. 8; Spalletti, 1980, p. 97; Durbè, 1981, p. 28; Durbè, Manchester, 1982, pp. 23, 50; Masini, 1982, pp. 60, 78, ripr. p. 59; Durbè, 1982/83, pp. 97, 102, 122, 125, 129, 142, 147, 150, 154, 174, n. 137, ripr.; Matucci-Barbadori, 1985, p. 70; Monti-Matteucci, 1985/86, p. 66; Adorno, 1986, p. 296, tav. 280; Dini, 1986, tav. 4; Durbè, 1986, p. 24; Fugazza, 1986, p. 175, ripr.; Enciclopedia Garzanti, 1986, p. 296, ripr.; Dini, 1987, tav. ft.

Ben poco possiamo aggiungere alla folta letteratura di questo dipinto, se non ripercorrendone brevemente le fasi della straordinaria fortuna critica. Essa ha inizio con Oscar Ghiglia e la monografia fattoriana del 1913, nella quale è chiaramente espresso il debito di riconoscenza dell'autore verso opere come *La rotonda Palmieri*, capaci di insegnare i principi della severa costruzione pittorica e della rigorosa sintassi stilistica. Mentre Ojetti andava instaurando il noto confronto con le aperture paesistiche presenti sullo sfondo dei dipinti del Beato Angelico, Emilio Cecchi enucleava nello «splendore degli smalti» e «nell'affinata eleganza dell'arabesco disegnativo» il segreto della grande arte di Fattori. In tempi recenti, il maggiore contributo alla lettura critica del dipinto è stata data da Durbè con la pubblicazione dei disegni del «Taccuino della Rotonda Palmieri», che ha permesso utili confronti e considerazioni in merito alla genesi e alla realizzazione del dipinto.



51 GIOVANNI FATTORI

Campagna livornese e tamerici Olio su cartone pressato, cm. 17,2x33,4 Firmato in basso a destra

Storia: Mario Galli, Firenze; Mario Borgiotti, Firenze; Emilio Gagliardini, Milano; Piero Dini, Montecatini Tenne; Collezione privata, Montecatini.

Esposizioni: Montecatini, 1963, pp. 150, 151; Tokio, 1979, n. 57, p. 76; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 65, p. 118; Montecatini-Torino, 1986, cat. 57, pp. 168-169.

Bibliografia: Somarè, 1928, tav. 15; Borgiotti, 1961, tav. XXXIX; Malesci, 1961, cat. 386, pp. 191, 381; De Micheli, 1961, tav. XXXI; Bianciardi-Della Chiesa, 1970, n. 154, p. 93; Durbè, 1982, fig. 73, pp. 85, 202; Dini, 1987, p. 135.

In questo importante dipinto riferibile agli anni 1864-67, la fisionomia della campagna immediatamente adiacente Livorno diviene più riconoscibile, per quanto il motivo poetico della composizione sia da individuarsi nelle ariose tamerici, realizzate con delicate ma

vitali pennellate. Il verde cupo della vegetazione cela, quasi adagiandovisi, i bianchi muri imbevuti di sole, sottolineando per contrasto la tersa, arida atmosfera di questa campagna.



52 GIOVANNI FATTORI

Steppa maremmana Olio su tavola, cm. 13,5x36 Firmato in basso a sinistra

Storia: Alessandro Magnelli, Firenze; Vendita Magnelli, 1929, n. 17, tav. XXXII; Piero Dello Strologo, Milano; Piero Dini, Montecatini; Collezione privata, Como.

Esposizioni Tokio, 1979, n. 51, tav. 51; Firenze, 1987, tav. 21, cat. 21, p. 291.

Bibliografia: Malesci, 1961, p. 381, n. 384, tav. 384; Bianciardi-Della Chiesa, 1970, n. 84; Durbè-Bonagura, 1981, p. 98.

È uno degli esempi più interessanti della feconda attività che Fattori svolse a Livorno, tra il 1863 e il 1867, ossia dal momento del suo trasferimento nella città natale per favorire la salute della moglie Settimia, al primo documentato soggiorno a Castiglioncello. La campagna livornese è oggetto di interminabile studio, e fonte inesauribile di sensazioni, mano a mano che l'artista, vagando per la familiare natura di quei luoghi, quasi sembra riscoprirli, tanto è lo stupore con il quale ne fissa sulla tavola gli assolati dettagli: ora un muricciolo dal quale si affacciano pini ombrosi o squamose tamerici, ora vasti orizzonti e interminabili pianure, mosse, come nel presente dipinto, dal vivace contrappunto di linee rette, curve e diagonali.



53 GIOVANNI FATTORI

Contadina nel campo Olio su tavola, cm. 17,9x13,2 Firmato in basso a destra

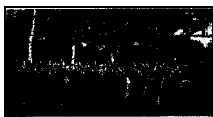
Storia: Enrico Checcucci, Firenze; Luigi Sambalino, Firenze; Vendita Sambalino, 1917, n. 109; Ugo Ojetti, Firenze; Piero Dini, Milano; Collezione privata, Montecatini.

Esposizioni: Monaco, 1975/76, n. 108, tav. 108; Firenze, 1976, n. 112; Parigi, 1978/79, n. 69, tav. 69; Lugano, 1979, n. 73, tav. 73; Manchester-Edimburgo, 1982, n. 28; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 92; Montecatini-Torino, 1986, n. 50; Firenze, 1987, cat. 60, p. 295.

Bibliografia: Chiglia, 1913, tav. XVII; Soffici, 1913, p. 1042; Soffici, 1929, p. 114; Soffici, 1950, p. 257; Malesci, 1961, p. 410, n. 711, tav. 711 (1880-90); Bianciardi-Della Chiesa, 1970, n. 423; Durbè, 1978, pp. 173-174, fig. 68; Durbè, 1983, pp. 208, 209, fig. 133.

Questa tavoletta, insieme a *Ortolani*, di cui alla scheda seguente, rappresenta uno dei raggiungimenti più puri della poetica fattoriana, nel momento di massima adesione dell'artista livornese alla poetica della 'Scuola'. La cosa è ancora più stupefacente in considerazione delle ridotte dimensioni delle due tavolette, nelle quali l'osservazione lenticolare degli effetti di luce sulla natura agreste di Castiglioncello, avvalendosi di una pennellata vigorosa e franta, raggiunge potenzialità espressive sproporzionate rispetto ai pochi centimetri quadri di pittura che la contengono. Proprio in questo genere di dipinti è facile cogliere lo spirito più intimo della ricerca fattoriana, volta - avrebbe scritto Oscar Ghiglia - «a rilevare con schiettezza i cambiamenti rapidi della luce sulle cose insieme ai rapidi movimenti, fissandoli nel minor tempo possibile su piccoli telai, su piccole assicelle, su minuscoli taccuini».

Il motivo stesso del lavoro dei campi, che è il tema di molte analoghe tavolette, è sopraffatto dalle iridescenze del paesaggio circostante; tale motivo rientra, tuttavia, nella tematica agreste che proprio nell'estate del '67, coinvolgerà in una dimensione ciclica non soltanto l'attività di Fattori, ma anche quelle di Abbati e Boldini.



54 GIOVANNI FATTORI

Ortolani Olio su tavola, cm. 11,1x21,8 Firmato in basso a sinistra

Storia: Mario Galli, Firenze; Gustavo Sforni, Firenze; Giovanni Verusio, Roma; Piero Dini, Milano; Collezione privata, Montecatini.

Esposizioni: Monaco, 1975/76, n. 107, tav. 107; Firenze, 1976, n. 111; Parigi, 1978/79, n. 70, tav. 70; Lugano, 1979, n. 72, tav. 72; Manchester-Edimburgo, 1982, n. 27; Pistoia, 1983, p. 40; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 94; Montecatini-Torino, 1986, n. 48; Firenze, 1987, cat. 61, p. 295.

Bibliografia: Malesci, 1961, p. 405, n. 658, tav. 658; Bianciardi-Della Chiesa, 1970, n. 220; Durbè, 1978, pp. 171, 172, fig. 67; Baboni, 1983, voi. II, pp. 511-512, fig. 34; Durbè, 1983, pp. 208, 210, fig. 134.

Per le strette analogie stilistiche e tematiche con la *Contadina nel campo*, si presume che questa piccola tavoletta sia stata eseguita a Castiglioncello, nello stesso momento, cioè nell'estate del 1867: identico è l'effetto delle iridescenze del paesaggio, identica è la tipologia delle figure, delineate con pochi, sintetici tratti. A questa splendida tavoletta, meglio che ad altre, si attagliano le osservazioni di Marangoni, al quale si deve l'aver avviato la comprensione di questo aspetto straordinariamente moderno dell'arte

fattoriana: «Vi sono di lui dei quadretti che rappresentano specialmente certi cantucci di natura, nei quali la luce che filtra dal fogliame di un bosco e si rifrange in mille riflessi variopinti, è resa con una così squisita grazia da meravigliarci che un artista generalmente tanto sdegnoso di delicatezze possa averne di simili». Più avanti Marangoni aggiungeva: «Il fascino della tavolozza è ravvivato e come sostenuto dal contrasto tra la delicatezza dei toni e l'energia con cui è posato il colore, che riesce a darci la sensazione fruscante e ariosa del fogliame con scarse e robuste pennellate fondamentali, ravvivate e mosse da fresche e svelte lumeggiature più luminose e leggere...». E nel disporsi sicuro e spontaneo della materia pittorica si contiene la vita stessa dell'immagine.



55 GIOVANNI FATTORI

Pineta marenmmana Olio su tela applicata a cartone, cm. 12x21,7 Firmato in basso a destra

Storia: Alessandro Magnelli, Firenze; Raffaele Bastianelli, Roma; Lucilia Bastianelli, Roma; Piero Dini, Montecatini Terme.

Esposizioni: Firenze, 1973, n. 22; Monaco, 1975/76, n. 66, tav. 66; Firenze, 1976, n. 73, p. 131; Tokio, 1979, n. 54, p. 74; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 64, p. 118; Montecatini-Torino, 1986, cat. 49, pp. 164-165.

Bibliografia: Somare, 1929, p. 7; Malesci, 1961, n. 394; Bianciardi-Della Chiesa, 1970, n. 102; Durbè, 1973; Durbè-Matteucci, 1975, n. 66, tav. 66; Durbè, 1982, fig. 69, pp. 81, 202; Dini, 1987, p. 135.

Questa semplice, essenziale composizione, che, a dispetto del titolo, Durbè ha rivendicato all'attività livornese di Fattori, è comunque una delle immagini più suggestive che il grande pittore abbia mai tratto dal vero.

Niente altro che un chiaro, basso muricciolo, sovrastato dalle ombrose, slanciate sagome dei pini: l'azzurro chiaro del cielo appena appena velato, irrompe da dietro le quinte, e l'osservazione si impreciosisce nel cogliere i sottili effetti della luce solare che dilaga dall'alto e lambisce l'intensa oscurità della pineta. Le maestose chiome degli alberi si dimenano al sole, in un sottile graduarsi dei toni verdi, mentre la loro ombra a mala pena ghermisce l'assoluta tersa luminosità del primo piano.



56 GIUSEPPE ABBATI

Collina marenmmana Olio su tela, cm. 13x27

Storia. Diego Martelli, Firenze; Comune di Firenze (dal 1896, lascito Martelli); Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze (dal 1924, n. 170).

Esposizioni- Roma, 1930, sala XXI, n. 4; Monaco, 1975/76, n. 86, tav. 86, pp. 122, 123; Firenze, 1976, n. 96, p. 149; Parigi, 1978/79, n. 56, tav. 56; Lugano, 1979, n. 55, tav. 55, p. 50; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 75, p. 122.

Bibliografia Somare, 1928, voi. II, p. 119, tav. 82; Baldaccini, 1947, pp. 49, 50, 79, tav. XXXIX; Cazzullo, 1947, p. 160; De Grada, 1969, p. 37, fig. 12; Durbè-Matteucci, 1975/76, n. 86, tav. 86, pp. 122, 123; Durbè, 1976, n. 96, p. 149; Marabottini-Quercioli, 1978, p. 84; Durbè, 1978, tav. 53, pp. 156, 157; Durbè, 1978/79, n. 56, tav. 56; Durbè, 1979, n. 55, tav. 55, p. 50; Durbè, 1983, tav. 83, pp. 142, 232; Durbè-Titonen, 1986, n. 75, p. 122; Dini, 1987, cat. 94, p. 271, tav. XXII.

Questa piccola tela è una efficace sintesi dal vero, riprodotte i morbidi declivi adiacenti la Villa Martelli. Le ampie, sommarie campiture di colore sono straordinariamente efficaci nel suggerire la profondità prospettica della veduta, condotta con piena libertà e freschezza di intuizione.



57 GIUSEPPE ABBATI

Rustico a Castiglioncello Olio su tela, cm. 43x28,5

Storia: Diego Martelli, Firenze; Ida Rusconi, Firenze; Eredi Rusconi, Roma.

Inedito.

La storia del dipinto è documentata con precisione nei non numerosi passaggi di proprietà, poiché appartenuto a Diego Martelli, forse per dono dello stesso critico passò a Ida Rusconi, intima amica di famiglia, e tutt'oggi è proprietà degli Eredi della gentildonna fiorentina. Raffigura un angolo appartato del casggiato rustico dei Martelli, tema questo ripetutamente affrontato con dovizia di particolari in opere generalmente datate alla prima attività di Abbati a Castiglioncello. Tuttavia l'invenzione della luce che irrompe dall'alto e, a dispetto del primo piano in ombra, invade quel dimesso angolo di giardino, proiettandosi con violenza sul lato sinistro del muro che sorregge una specie di rustica trabeazione, richiama una ricerca più matura, analoga a quella espressa da opere come *Dalla cantina di Diego Martelli* e *La stalla*, eseguite nel 1867. Quest'ultima datazione è la più probabile anche per il presente dipinto, recentemente apparso e qui riprodotto ed esposto per la prima volta.



58 GIUSEPPE ABBATI

Dalla cantina di Diego Martelli Olio su tavola, cm. 48x29

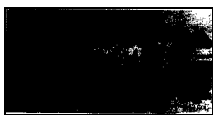
Storia. Edoardo Bruno, Firenze; Giuliano Matteucci, Viareggio; Collezione privata, Milano.

Esposizioni: Monaco, 1975/76, n. 98, tav. 98, pp. 119, 128; Firenze, 1976, n. 100, pp. 151, 152; Parigi, 1978/79, n. 59, tav. 59; Lugano, 1979, n. 59, tav. 59, pp. 52, 53; Manchester-Edimburgo, 1982, n. 24, p. 61; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 76, p. 122; Milano, 1988, pp. 200, 347.

Bibliografia: Durbè-Matteucci, 1975/76, n. 98, tav. 98, pp. 119, 128; Durbè, 1976, n. 100, pp. 151, 152; Durbè, 1978/79, n. 59, tav. 59; Durbè, 1979, n. 59, tav. 59, pp. 52, 53; Durbè-Titonel, 1982, n. 24, p. 61; Durbè, 1983, tav. 92, pp. 146, 153, 232; Bolaffi n. 12, 1983, tav. f.t.; Durbè-Titonel, 1986, n. 76, p. 122; Dini, 1987, cat. 173, pp. 320, 321; Broude, 1987, tav. 43.

Si tratta dello studio d'ambiente per il dipinto *Una grande occupazione*, esposto alla Promotrice fiorentina del 1867 e inaspettatamente premiato con medaglia.

Quel tanto di piacevole descrittivismo che limita il respiro poetico del quadro maggiore, vittima di un gusto narrativo quale di rado si riscontra nell'opera abbatiana, è del tutto dissolto in questa splendida tavola, dove, scomparsa la figura dell'uomo seduto intento a fumare la pipa, tutto è affidato al senso di velato stupore con il quale si viene scoprendo dall'oscurità dell'interno la piena e tersa luminosità del giorno. Il punto di osservazione lievemente arretrato, che consente di identificare l'interno dell'edificio con la cantina della proprietà Martelli in località La Villetta, presso Castelnovo della Misericordia, conferisce al presente dipinto la vitalità dell'immagine studiata dal vero; l'occasionalità del motivo, giocato nel divario luce-ombra, sembra perdere vigore, invece, nel dipinto finito, dove la presenza della soglia che separa le due situazioni luminose appare semplicemente elemento pretestuoso della narrazione.



59 GIOVANNI FATTORI

Riposo in Maremma Olio su tela, cm. 35x72,5 Firmato in basso a destra

Storia. Giovanni Malesci, Firenze; Mario Tara Collezione privata.

Esposizioni. Roma, 1921; Firenze, 1925; Livorno, 1953, cat. 50, p. 42, tav. 50.

Bibliografia: Papini-Nomellini-Focardi, 1926, tav. 33; Somare, 1928, tav. 142; Malesci, 1961, cat. 679, pp. 288, 407; Bianciardi-Della Chiesa, 1970, cat. 249, p. 97, tav. XXXIA.

Una coppia di bovi bianchi immobili sotto il sole del mezzogiorno; due figure di uomini assaliti dalla stanchezza per il duro lavoro intrapreso di buon ora giacciono, i volti riparati dai cappelli, all'ombra di un pino che si innalza grandioso fuori dal nostro campo visivo. La campagna, che ai toni ocra intervalla i verdi cupi e smeraldo della bassa vegetazione, va declinando in lontananza, oltre la fitta pineta, verso una striscia di mare color lapislazzuli. E estremamente difficile spiegare con le parole il fascino di questo vertice assoluto dell'opera fattoriana: vere e proprie tarsie di colore smaltato s'incontrano fino a combaciare l'una con l'altra, ordinate da un equilibrio compositivo straordinario. Il motivo del 'riposo' è diffuso ovunque da uno strano senso di quiete che aleggia intorno a uomini e cose: è la calda luce del mezzogiorno che immobilizza, sebbene per pochi istanti, il quotidiano faticoso svolgersi dell'esistenza. La vita dei campi è la più sensibile allo scorrere delle ore e delle stagioni e, come tale, essa soggiace per prima all'autorevole comando della natura che invita al riposo. Il motivo della quiete non nasce dalla presenza umana; essa è nell'atmosfera stessa della raffigurazione, nella natura del paesaggio che si apre verso l'orizzonte marino attraverso le verdi quinte della pineta sulla sinistra e del folto insieme di tamerici sulla destra. Datato da Malesci al 1875 circa, collocazione questa ribadita anche da Bianciardi-Della Chiesa, a nostro vedere il dipinto appartiene a quel felice momento creativo che fu l'estate del 1867 (cronologia avanzata anche da Durbè): troppo intensi ci appaiono infatti i legami con la smaltata tavolozza delle Vedute borraniane, mentre il soggetto richiama troppo da vicino gli studi condotti insieme ad Abbati sugli animali e sugli effetti luminosi dei bianchi. L'ultima apparizione del dipinto in una pubblica esposizione risaliva al 1953.



60 GIOVANNI FATTORI

Criniere al vento Olio su tela, cm. 37x107 Firmato in basso a destra

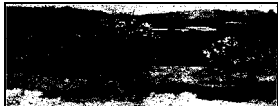
Storia: Collezione Stramezzi, Crema; Collezione privata, Gallarate; Galleria d'Arte Silbernagi, Milano; Collezione privata, Milano.

Esposizioni: Firenze, 1989.

Bibliografia: Malesci, 1961, cat. 642, pp. 272, 403; Piceni-Monteverdi, 1966, tav. II; Bianciardi-Della Chiesa, 1970, cat. 98, p. 91; Broude, 1987, fig. 237, p. 218.

Ha fatto parte, insieme a *Marina livornese*, studio d'ambiente per questa stessa composizione, della Collezione Stramezzi di Crema. Esposto per la prima volta nel 1989 a Firenze alla Biennale dell'Antiquariato di Palazzo Strozzi, compare adesso a pieno diritto in

questa esposizione, in quanto vertice indiscusso dell'attività di Fattori a Castiglioncello. La letteratura relativa al dipinto propende concordemente per una datazione intorno al 1867, cronologia che ci convince appieno, trovando ulteriore implicito riferimento nella nota lettera di Abbati a Borroni, ove si accenna a certi «studi di cavalli» che il napoletano stava realizzando insieme a Fattori. Queste plastiche figure dei cavalli irruenti condotti alla riva sembrano uscire da un bassorilievo antico, tale è il vigore animalesco che trasuda dal tendersi dei muscoli di quei corpi armoniosi. Il sibilo assordante del vento camuffa, o per meglio dire inghiotte, lo scalpito, degli zoccoli e il fiero nitrito degli animali che si contorcono in un piglio quasi dechirichiano. Al di là del dosso brullo e sassoso, la vasta distesa del mare azzurro, che in lontananza culla le sagome profilate di veloci imbarcazioni a vela, riflette con toni violacei i bagliori rosati del cielo al tramonto. E l'immagine della realtà sembra percorsa dal brivido di un sogno.



61 GIOVANNI FATTORI

Olivi sulla marina (Dintorni di Castiglioncello)

Olio su tavola, cm. 11x30

Storia: Collezione del pittore Fernand Riblet; Collezione Giustiniani; Galleria Scopinich, Milano; Mario Taragoni, Genova; Collezione privata.

Esposizioni: Roma, 1921; Livorno, 1953, cat. 52, p. 43, tav. 52.

Bibliografia: Galleria Scopinich, Cat. vend., 1929, tav. LXXXVI; Malesci, 1961, cat. 459, pp. 209, 387; Bianciardi-Della Chiesa, 1970, cat. 379, p. 103, tav. XXXIII; Durbè, 1983, fig. 136, pp. 212, 234.

Generalmente ritenuto di epoca successiva (1880 circa), a noi sembra decisamente più consona la collocazione al momento di Castiglioncello, se non altro per la stretta affinità stilistica con le preziose vedute di Borroni, simili nel taglio allungato della veduta e nella gemmata qualità del colore. La pennellata franta, che coglie rapida i riflessi argentati delle piccole foglie d'olivo sfiorate dal caldo sole estivo, è simile a quella delle tavolette raffiguranti *Contadina nel campo* e *Ortolani*. Bellissimi e degni della più pura ispirazione fattoriana, il contrappunto cromatico dei verdi, indagati e individuati tono per tono, e l'ampio respiro della veduta, che spazia oltre le quinte della vegetazione. L'ultima apparizione del dipinto risale al 1953.



62 GIOVANNI FATTORI

Accomodatori di reti a Castiglioncello Olio su tela, cm. 23x62 Firmato in basso a sinistra

Storia: Collezione Luigi Spinelli; Collezione Luti; Collezione Nardini, Firenze; Mario Taragoni, Genova; Collezione privata.

Esposizioni: Roma, 1921; Firenze, 1925; New York, 1949, tav. 81; Livorno, 1953, cat. 48, p. 42, tav. 48.

Bibliografia: Papini-Nomellini-Focardi, 1926, tav. 20; Somare, 1928, tav. 146; Arengarium, 1949, tav. II; Malesci, 1961, cat. 653, pp. 279, 404; Bianciardi-Della Chiesa, 1970, cat. 371, pp. 102-103, tav. XXXVB; Broude, 1987, fig. 238, p. 218.

La datazione avanzata da Malesci (1875-85) per questo dipinto, e sostenuta da Bianciardi-Della Chiesa e da Durbè, non tiene, a nostro vedere, in sufficiente considerazione alcune caratteristiche stilistiche di rilievo, come la qualità della tavolozza, ricca di sfumature contenute tra l'ocra e il rosso, che presenta forti analogie con opere degli anni sessanta. Il motivo delle tamerici al centro è particolarissimo e tanto più risalta nella piatta desolazione circostante. Il punto di vista, localizzato sulla riva, taglia fuori dal nostro campo visivo la presenza del mare, che fa capolino all'estremità destra dell'orizzonte. Bellissimo è il motivo dei rosei riflessi del tramonto che lentamente sembrano invadere la consistenza azzurra del cielo. Il dipinto è assente dai circuiti espositivi sin dal 1953.



63 GIOVANNI FATTORI

Raccolta del fieno in Maremma Olio su tela, cm. 110x160 Firmato in basso a destra

Storia: Cristiano Banti, Firenze; Collezione privata, Milano; Piero Dini, Montecatini Terme; Collezione privata, Montecatini.

Esposizioni: Firenze, 1871, n. 227; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 98, p. 130; Montecatini-Torino, 1986, cat. 47, pp. 164-165, tav. XII.

Bibliografia: Malesci, 1961, cat. 649, pp. 277, 403; Broude, 1987, fig. 6, pp. 8-9.

E senz'altro il più importante dei dipinti realizzati da Fattori a Castiglioncello, vuoi per le grandi dimensioni della tela, vuoi per l'epica maestosità dei bovi bianchi aggiogati, epicentro indiscutibile della rappresentazione: la quale si apre ad un canto elegiaco, risuonando nell'aria tersa gli eterni temi della natura, dell'uomo, del duro lavoro dei campi. Attorno al carro ricolmo del raccolto e alle vigorose figure dei contadini indaffarati, si ode il fremere delle foglie, il diffondersi delle voci e il pesante respiro degli animali, mentre il flebile suono di un flauto immaginario, posto tra le mani di quella che, sulla destra, sembra l'incarnazione di una divinità agreste, sospende nell'incanto quest'attimo di vita. Esposto nel 1871 alla Promotrice fiorentina al prezzo di mille lire, il dipinto è chiaramente sensibile alla tematica abbatiana di tarde opere quali *Carro e bovi nella Maremma toscana* e *Bovi al carro*.

Pertanto, la datazione di questo dipinto, stante la lunga elaborazione del tema, necessaria anche per le grandi dimensioni, oscilla tra il 1867 e il 1871. Sembra uno studio per il presente dipinto, il cartone noto come *Buoi bianchi* (Bianciardi-Della Chiesa, n. 406).



64 GIUSEPPE ABBATI

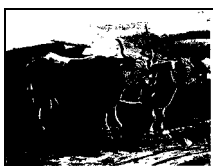
Bovi aggiogati Olio su tavola, cm. 17,5x29 Siglato in basso a destra: «G.A.»

Storia: Collezione privata, Livorno. *Bibliografia* Dini, 1987, cat. 168, p. 316, tav. XLI.

La contiguità fisica e spirituale creatasi tra Abbati e Fattori costituì, per la ricchezza dei risultati artistici, l'avvenimento più significativo dell'estate 1867.

«Lavorai molto con Beppe - avrebbe ricordato Fattori in una lettera a Martelli di molti anni dopo - e lui cominciò a fare gli animali incoraggiato (sic) da me, che riesci tanto bene; e lui fu molto utile a me in certe ricerche che io ancora non ero ben chiaro; mi ricordo di una quistione di un *nero all'ombra e un nero al sole...*». Il tema dei bovi bianchi aggiogati fu il prediletto dai due artisti in quella felice stagione creativa: lo dimostrano le numerose versioni del soggetto, da quelle Giustiniani e Freddi di Abbati, al quadro Taragoni e alla *Raccolta del fieno in Maremma* di Fattori.

Anche in questo dipinto, esposto per la prima volta ad una pubblica mostra, la candida mole dei bovi immobili sotto il sole è pretesto per lo studio dei 'bianchi', investiti dalla intensità della luce; motivo, questo, predominante della poetica abbatiana.



65 GIUSEPPE ABBATI

Carro rosso con bovi Olio su tela, cm. 58x75 Firmato in basso a sinistra

Storia Collezione Pospisil, Venezia; Casa d'Aste Pitti, Firenze; Collezione privata, Firenze.

Inedito.

Passato quasi inosservato in un'asta fiorentina dello scorso anno, il dipinto proviene dalla Collezione di Maria e Francesco Pospisil. La rimozione del denso strato di vernice ha riportato in luce, in basso a sinistra, la firma autografa di Abbati. Si tratta, è evidente, di uno studio non troppo finito per il grande quadro *Carro e bovi nella Maremma toscana*, già nella collezione Freddi. A proposito di quest'ultimo dipinto, riteniamo di poterne avanzare l'identità con il quadro «Animali», presentato alla Promotrice fiorentina del 1867 e descritto da Martelli sulle pagine del 'Gazzettino' come «uno splendido quadro di animali e figure», con il quale l'artista era capace di ricondurre l'osservatore «in mezzo all'aperta campagna, alla grande luce degli scoperti orizzonti, fra i robusti e caratteristici tipi degli uomini del lavoro».

Al dipinto descritto da Martelli si riferisce certamente il disegno raffigurante due bovi aggiogati, con a lato la figura di un bifolco ritratto quasi di prospetto (vedi Dini, 1987, n. 24 d). Ora, il quadro Freddi reca sulla destra ben visibili, le tracce della sagoma di un uomo che pare incedere verso il carro (per il raffronto, si rimanda alla tavola XL del volume P. DINI, *Giuseppe Abbati*, op. cit.); tale figura è stata evidentemente celata da una successiva ridipintura, vuoi per mano dello stesso Abbati (in questo caso, però, in epoca posteriore all'esposizione del dipinto alla Promotrice fiorentina), vuoi per intervento di altri. A questo punto, soltanto l'esame scientifico potrebbe suffragare un'ipotesi che, per quanto ci riguarda, è sufficientemente attendibile. Non è da escludere, infine, la possibile esistenza di una composizione analoga al quadro Freddi, ma completa di una o più figure di uomini: in tal caso *Carro e bovi della Maremma toscana* potrebbe essere di tale soggetto una prima versione, dalla quale Abbati, non soddisfatto, eliminò la presenza del bifolco sulla destra. Il quadro qui esposto attesta inequivocabilmente che Abbati lavorò a più riprese su questo soggetto, certamente uno dei più poetici della sua tarda attività.



66 GIUSEPPE ABBATI

Bovi al carro Olio su tavola, cm. 30x36 Firmato in basso a sinistra

Storia Gabriella Gordigiani, Firenze; Vincenzo Giustiniani, Roma; Collezione privata, Roma.

Esposizioni Firenze, 1910, n. 202; Venezia, 1928, tav. 22; New York, 1949, n. 55, tav. 55; Roma, 1956, n. 282, tav. 98; Firenze, 1976, n. 104, p. 154.

Bibliografia Focardi, 1911, tav. f.t.; Cecchi, 1927, fig. 2, p. 181; Nebbia, 1928, p. 14, tav. I; Somare, 1928, tav. 77; Lloyd, 1929, p. 12; Ojetti, 1929, p. 53, tav. 2; Cat. Coli. Giustiniani, 1929, n. 179, tav. 11 e 11 bis; Comanducci, 1934, p. 1; Springer-Ricci, 1935, p. 502, tav. 546; Cecchi, 1938, p. 80, tav. 91; Bénédite-Fogolari-Pischel-Fraschini, 1942, p. 173; Pischel, 1945, p. 354; Baldaccini, 1947, pp. 50, 79, tav. XL; Cazzullo, 1947, p. 161; Somare, 1949, p. 68, n. 55; Bucarelli-C Brandente, 1956, n. 282, tav. 98; Borgiotti, 1958, p. 29; Giardelli, 1958, p. 441; Maltese, 1960, p. 188; Biancale, 1961, p. 223; Borgiotti, 1961, p. 30; Comanducci, 1962, p. 2; Comanducci, 1971, p. 2; Durbè, 1976, n. 104, p. 154; Durbè, 1978, tav. 63b, pp. 167, 167a; Durbè, 1983, tav. 115, pp. 187, 188, 233;

Dini, 1987, cat. 169, p. 316, tav. XLI; Broude, 1987, fig. 131, p. 135.

In questo importante dipinto, l'avvicinamento alla poetica fattoriana è particolarmente evidente, per il granitico spessore dei volumi e l'ampio respiro prospettico. L'attenzione luministica, volta a ricercare i sorprendenti effetti dei bianchi al sole, è invece propriamente e squisitamente abbatiana. Costantemente presente alla letteratura macchiaiola, è uno dei dipinti più noti e ammirati del maestro napoletano. La sua ultima apparizione in una pubblica mostra risale al 1976.



67 GIOVANNI FATTORI

Bifolco e buoi Olio su tavola, cm. 10,8x13 Firmato in basso a destra

Storia: Mario Galli, Firenze; Riccardo Guatino, Torino; Zaccaria Pisa, Milano; Vendita Pisa, 1934, n. 260, tav. XCIII; Ermanno Luti, Firenze; Enrico Nardini, Firenze; Paolo Stramezzi, Crema; Enrico Piceni, Milano; Piero Dini, Milano; Collezione privata, Milano.

Esposizioni: Roma, 1921, sala VI, n. 31; Torino, 1926, n. 81; Monaco, 1975/76, n. 112, tav. 112; Firenze, 1976, n. 225;

Parigi, 1978/79, n. 74, tav. 74; Lugano, 1979, n. 76, tav. 76; Manchester-Edimburgo, 1982, n. 32; Torino, 1982-83, n. 48, tav. 109;

Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 135; Montecatini-Torino, 1986, n. 55, tav. 55; Firenze, 1987, cat. 63, p. 295, tav. 63.

Bibliografia: Ogetti, s.a., p. Ili, tav. XLVII; Ghiglia, 1913, tav. XV; Soffici, 1913, p. 1042; Marangoni, 1921, p. 347; Venturi, 1938, tav. 115; Soffici, 1929, p. 115; Franchi R., 1928, p. 22; Calzini, 1949, pp. XVII, XI ripr.; Soffici, 1950, p. 257; Malesci, 1961, p. 404, n. 657, tav. 657; Catalogo Bolaffi n. 1, 1964, p. 161; Piceni-Monteverdi, 1966, tav. XII; Enciclopedia Universale dell'Arte Moderna Seda, 1968, p. 1625, fig. 1; Bianciardi-Della Chiesa, 1970, n. 193; Durbè, 1978, pp. 175-176, fig. 70; Baboni, 1983, voi. II, p. 493, fig. 7; Broude, 1987, tav. 80.

Il tema dei bovi bianchi, tanto caro a Fattori particolarmente negli anni 1867-71, è qui l'oggetto di una delle sintesi più prodigiose mai realizzate dal maestro livornese. E ovvio dunque che Oscar Ghiglia tenesse in grandissima considerazione questa tavoletta, quale vitalissimo esempio di trasposizione della realtà in puri ed essenziali valori pittorici; e in essa vedesse realizzato quell'aspetto della produzione fattoriana che, ispirandosi alla natura agreste della campagna maremmana, si dimostrava tanto felice nei risultati poetici, quanto straordinariamente moderna nei contenuti pittorici. La semplicità della fattura e il carattere apparentemente frammentario, «da reperto archeologico» hanno detto taluni, celano in realtà la grandezza dell'ispirazione del maestro livornese e l'originalità della sua inventiva.



68 GIUSEPPE ABBATI

Strada campestre Olio su tavola, cm. 23x20 Firmato in basso a sinistra

Storia: Racc. Del Pino, Livorno; Collezione privata, Firenze; Piero Dini, Montecatini Terme; Collezione privata, Milano.

Bibliografia. Somare, 1928, voi. II, tav. 80; Durbè, 1983, tav. 146, pp. 217, 222, 235; Ann. Allemandi, 1985, p. 3; Dini, 1987, cat. 177, p. 322, tav. XLV.

Studio d'ambiente per il dipinto *Buttero a cavallo nella tenuta di Diego Martelli*, è opera di straordinaria sensibilità atmosferica. Ai toni bruni e velati, decisamente invernali, del quadro definitivo, il presente dipinto preferisce gli effetti velatamente luminosi di un pallido sole che, in un momento di 'grazia', si concede a temperare i rigori della fredda stagione. A questo dipinto, meglio che ad altri, si possono riferire le riflessioni di Somarè sulla poetica abbatiana: «L'Abbati è forse stato il primo evocatore di quel senso d'austera solitudine che invade la campagna e la marina, quando l'anima sola e solitaria vi scende sopra e vi si adagia quasi a contemplare se stessa in fondo al loro immobile silenzio». Per quanto ben noto alla letteratura macchiaiola, il dipinto compare per la prima volta ad una pubblica esposizione.



69 GIUSEPPE ABBATI

Buttero a cavallo nella tenuta di Diego Martelli a Castiglioncello Olio su tela, cm. 62x52 Firmato in basso a destra

Storia: Collezione privata, Pistola; Collezione privata, Montecatini.

Bibliografia Cat. Gali. Geri, 1941, n. 51; Cat. Gali. Firenze, 1941, n. 2, tav. 7; Bolaffi n. 6, 1976, p. 3; Durbè, 1983, tav. 147, pp. 217, 223, 235; Dini, 1987, cat. 178, p. 234, tav. XLVI.

Vogliamo credere, per chi sa quale strana suggestione, che questo dipinto sia l'ultima opera compiuta da Abbati, prima della sua improvvisa, drammatica scomparsa, e che a questo quadro si riferisca Martelli, descrivendolo come oggetto di insolita soddisfazione da parte del pittore. Dei molti elementi che comunque concorrono alla tarda datazione di *Buttero a cavallo*, il più appariscente è la

chiara influenza esercitata dalle opere di Giuseppe De Nittis, esposte alla Promotrice fiorentina nell'autunno del 1867. Il motivo dei solchi tracciati sulla strada fangosa dall'andirivieni dei pesanti barrocci, e il vigoroso effetto d'insieme di questo sentiero campestre, pesantemente plasmato dalle abbondanti piogge, è analogo a quello dei denittisiani *La nevicata* e *Una diligenza in tempo di pioggia*, dipinti che tanto clamore avevano suscitato nell'ambiente artistico toscano - lo stesso Signorini, del resto, avrebbe derivato dalle opere del maestro pugliese l'idea per *Renaioli* e *Novembre*. La novità dei dipinti di De Nittis consisteva, del resto, proprio nella sobrietà dell'impasto cromatico, così diverso dalla solare luminosità dei quadri macchiaioli; tale caratteristica si accompagnava alla scelta di situazioni «en plain air», in cui la luce avesse un ruolo meno suggestivo, al fine di poter disporre di una tavolozza ricca di preziosismi e tonalità più delicate; tali situazioni atmosferiche, riscontrabili nella natura delle stagioni più rigide, furono dunque le preferite dall'arte del giovane maestro di Barletta. Non è un caso, perciò, che Abbati abbia affrontato in *Buttero a cavallo* il soggetto invernale, bensì la certezza, per noi, che il napoletano avesse colto in maniera profonda il significato del messaggio denittisiano, elaborando una personalissima interpretazione della natura di Castiglioncello, quale egli stesso poteva ammirare, forse per la prima volta nella stagione fredda, avendo stabilito il proprio domicilio nella proprietà di Martelli. Rispetto alla finissima resa atmosferica del paesaggio, le figure del buttero e dei due cavalli costituiscono una nota di voluta trascuratezza e di insolita rigidità: la caratteristica robusta tipologia dell'uomo «del lavoro», ricorrente nella tarda produzione di Abbati, compare ancora una volta.



70 GIOVANNI COSTA

Paesaggio a Castiglioncello Cartone su compensato, cm. 10,5x32,6 Firmato in basso a sinistra

Storia: Collezione privata inglese; Collezione privata, Pavia. *Bibliografia:* Catalogo Bolaffi n. 10, 1981, p. 65, tav. 17 f.t.

A detta dello stesso artista, la presenza di Costa a Castiglioncello fu particolarmente intensa negli anni che seguirono la sconfitta di Mentana e che precedettero il suo definitivo rientro in Roma liberata: vale a dire, dunque, tra l'autunno del 1867 e il settembre 1870. Non è escluso, comunque, che anche in epoca precedente il pittore romano frequentasse di tanto in tanto la Villa Martelli, o fosse comunque al corrente dei risultati artistici della 'Scuola', vivendo egli prevalentemente tra Firenze e Pisa. Del soggiorno castiglioncellese di Costa non si conoscono attualmente opere di grande importanza e finezza, bensì piccoli studi che, come questo, documentano la stretta comunanza con l'operato dei protagonisti della 'Scuola'. In questa efficace impressione dal vero, la pennellata, minuziosa nel definire la bassa vegetazione costiera, si allarga in vaporose profondità, mano a mano che lo sguardo si sposta verso l'orizzonte.



71 GIOVANNI FATTORI

Cortile rustico (La porta rossa) Olio su tela, cm. 28x27

Storia: Giovanni Malesci, Firenze; Ugo Ojetto, Firenze.

Esposizioni: Monaco, 1975/76, n. 64, tav. 64; Firenze, 1976, n. 72; Firenze, 1977, tav. 17; Firenze, 1987, cat. 29, p. 292, tav. 29.

Bibliografia: Chiglia, 1913, tav. XVIII; «The Studio», 1914, p. 157; Giachetti, 1925, p. 643; Malesci, 1961, n. 396; Bianciardi-Della Chiesa, 1970, n. 161; Marabottini, 1977, p. 104, tav. 17; Durbè, 1982, pp. 89, 90, tav. 78.

Nel datare questo dipinto al periodo livornese di Fattori, Durbè sembrerebbe escluderne l'ambientazione a Castiglioncello. In realtà niente vieterebbe di ravvisare nel *Cortile rustico* una delle entrate di servizio della Villa Martelli, per quanto non esista alcun indizio a favore o contro questa ipotesi. Alcuni elementi stilistici, il tratto veloce e franto che definisce il prato erboso in primo piano, la smilza figurina del contadino con il cappello di paglia, imparentano questa piccola tela alle tavolette *Contadina nel campo* e *Ortolani*, generalmente datate al 1867, mentre nella definizione del bianco muro dell'edificio la visione si fa più analitica e la pennellata più unita e levigata. La storia del dipinto, ampiamente dibattuta da Durbè, è in effetti alquanto singolare. Secondo la testimonianza di Ferdinando Ojetto, moglie del celebre critico cui il dipinto appartenne, *Cortile rustico* sarebbe stata parte di un'unica tela, suddivisa da Mario Galli. Tale tela sarebbe stata costituita da *Dietro l'orto*, *Capretta*, *Asinello bardato*, *Massi al sole* e forse anche da *Il sensale* e *Il giardino*, opere passate insieme alla presente, alla Vendita Galli del 1928.



72 GIOVANNI FATTORI

Pineta con torre Olio su tavola, cm. 10,5x22,5 Firmato in basso a destra

Storia: Mario Galli, Firenze; Vendita Galli, 1928, n. 22, tav. 22; Gabriolo, Milano; Collezione privata, Firenze.

Esposizioni Roma, 1921, sala IV, n. 42; Firenze, 1925, sala H, n. 77; Monaco, 1975/76, n. 66a, tav. 66a; Firenze, 1976, n. 74; Tokio, 1979, n. 55, tav. 55; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 62; Firenze, 1987, cat. 42, p. 293, tav. 42.

Bibliografia Malesci, 1961, p. 384, n. 426; Bianciardi-Della Chiesa, 1970, n. 223; Durbè, 1982, pp. 153-154, 155, fig. 162.

L'identificazione del luogo con Castiglioncello, sostenuta da Malesci, è stata a suo tempo confutata da Durbè, il quale rinviene nel dipinto i caratteri stilistici propri del periodo livornese di Fattori. Premesso che ancora rimangono da chiarire i rapporti di Fattori con Castiglioncello anteriori al 1867, il tratto veloce della pennellata che si frange al sole imbevendosi di luce è analogo a quello di tavolette come *Ortolani*, per quanto alla visione lenticolare di quest'ultimo dipinto faccia riscontro una materia più indefinita e vaporosa.



73 GIOVANNI FATTORI

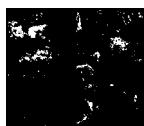
Pineta a Tombolo Olio su tavola, cm. 15x35

Storia Giovanni Malesci; Mario Galli; Mario Borgiotti; Coli. Gagliardini, Milano; Coll. Piero Dini, Montecatini; Collezione privata.

Esposizioni Tokio, 1979, cat. 58, p. 77.

Bibliografia- Malesci, 1961, cat. 374, pp. 188, 380; De Micheli, 1961, tav. XXIII; Bianciardi-Della Chiesa, 1970, cat. 92, pp. 90-91; Durbè, 1982, fig. 192, pp. 178, 207; Dini, 1987, p. 134; Broude, 1987, fig. 243, pp. 220-221.

Studio per il dipinto *Tombolo (Cavalli in fuga)*, presentato alla Promotrice fiorentina del 1867, ritrae la macchia di Tombolo, presso Pisa. Realizzato, come il quadro maggiore, poco prima del documentato soggiorno a Castiglioncello, rivela la pienezza del linguaggio fattoriano nel delineare aspetti paesistici di ampio respiro.



74 GIOVANNI FATTORI

Uomo che legge nel bosco (Maurizio Angeli) Olio su tavola, cm. 23x20 Firmato in basso a destra

Storia. Collezione Soria; Collezione privata, Firenze.

Bibliografia- Malesci, 1961, cat. 51, pp. 48, 349; Bianciardi-Della Chiesa, 1970, cat. 240, p. 91.

Questo personaggio seduto nel bosco e intento alla lettura viene tradizionalmente identificato con il letterato Maurizio Angeli, alter-ego di Martelli alla direzione del 'Gazzettino delle Arti del Disegno' e assiduo di Castiglioncello proprio nel 1867, quando vi si trovava Fattori. In quello stesso anno l'Angeli fu ritratto, del resto, anche da Abbati in un piccolo cartone già appartenuto a Borrani. In considerazione della scritta che compare su quello che si ritiene il pendant del presente quadro (vedi scheda seguente) la datazione oscilla per questa tavola tra il 1867 e il 1871.



75 GIOVANNI FATTORI

La mamma che rammenda Olio su tavola, cm. 23x19,5

Storia. Mario Galli, Firenze; Collezione privata, Firenze.

Bibliografia. Malesci, 1961, cat. 35, pp. 41, 347; Bianciardi-Della Chiesa, 1970, cat. 179, p. 95.

In considerazione della scritta autografa che compare sul retro, il presente dipinto raffigurerebbe la signora Angeli, moglie di Maurizio con il figlioletto Diego in tenerissima età. Il dittico così riunito (vedi scheda precedente) ricompone una delle famiglie più assidue di Castiglioncello.



76 GIOVANNI FATTORI

Diego Martelli a Castiglioncello Olio su tavola, cm. 13x20 Firmato in basso a destra

Storia: Mario Galli, Firenze; Vendita Galli, 1928, n. 38, tav. 38; Dino Uberti, Milano; Giacomo e IdaJucker, Milano.

Esposizioni: Roma, 1921, sala VI, n. 26; Firenze, 1925, sala H, n. 4; Venezia, 1928, sale 7-14, n. 103; Lugano, 1948, n. 61, tav. 12; New York, 1949, n. 75, tav. 75; Roma, 1952, sale 57-58, n.

4, p. 121; Livorno, 1953, n. 31, tav. 31; Firenze, 1953, n. 31; L'Aja, 1972/73, n. 52; Monaco, 1975/76, n. 99, tav. 99; Firenze, 1976, n. 107; Parigi, 1978/79, n. 67, fig. 67; Lugano, 1979, n. 68; Firenze, 1987, cat. 53, p. 292, tav. 53.

Bibliografia: Chiglia, 1913, tav. XII; Lancellotti, 1921, p. 14; Saporì, 1921, p. 12; Saporì, lug. 1921, p. 39; Giachetti, 1925, p. 646; Saviotti, 1925, ripr.; Somare, 1925, tav. 28; Ojetti, 1925, pp. 246, 259; Papini-Nomellini-Focardi, 1926, tav. 19; Tinti, 1926, p. 55; Cecchi, nov.-dic. 1927, p. 241; Barbantini, 1928, cit.; Cecchi, 1928, p. 601; Somare, 1928, voi. I, p. 26, voi. II, tav. 140; Ojetti, 1929,

p. 63, ripr. p. 99; Tarchiani, in E.I., 1932, tav. CLV; Comanducci, 1934, p. 217; Occhini, 1940, p. 150, ripr. p. 143; Bénédite-Fogolari-Pischel-Fraschini, 1942, p. 182, ripr. p. 183; Somare, 1944, p. XXIX, tav. 88; Comanducci, 1945, p. 252; Cecchi, 1946, tav. 57; Viardo, 1948, p. 226; Baldaccini, 1949, p. 4, tav. 8; Franchi R., 1949, p. 2, tav. 8; Somare, 1949, p. 83; Somare, 1951, n. 18, tav. 18; Bacci, 1952, ripr.; Castelfranco, 1952, p. 30, tav. X; Martelli, 1952, ripr.; Venturi, 1952, p. 118; Apollonio, 1953, p. 229; Barbantini, 1953, p. 166; Caprile, 1953, p. 39; Durbè, 1953, p. 23; Durbè, lug.-ag. 1953, p. 182; Francia, 1953, p. 2; Parronchi, lug.-sett. 1953, p. 10; Valsecchi, 1953, p. 58; Cecchi, 1954, p. 53; D'Ancona, 1954, ripr. p. 345; Lavagnino, 1956, p. 838; Valsecchi, 1956, p. 82; De Grada, 1957, tav. 46; Valsecchi, 1957/58, p. 40; Borgiotti, 1958, p. 16; De Logu, 1958, ripr. p. 4 e in copertina; Durbè, in E.U.A., 1958, tav. 288; Bellonzi, 1960, p. 255; Biancale, 1961, p. 202; De Micheli, 1961, p. 45, tav. 21; Malesci, 1961, n. 34, ripr.; Comanducci, 1962, p. 673; De Grada, 1965, tav. 8; De Grada, 1967, tav. XVII (1870 ca.); Durbè, 1967, p. 20, ripr.; Enciclopedia Tumminelli, 1967, p. 835; Guzzi, 1967, p. 21, tav. 37; Brizio, 1968, n. 21, tav. 21 (1866-70 ca.); Bacci, 1969, p. 83; Bellonzi, 1969, cit.; Argentieri, 1970, p. 80; Bianciardi-Della Chiesa, 1970, n. 141, tav. X A; Comanducci, 1971, p. 1168; Valsecchi, 1971, cit.; Dizionario Enciclopedico Bolaffi, 1973, p. 332; Enciclopedia Garzanti, 1973, p. 217; Matteucci, 1973, pp. 13, 28; Matteucci, 1975, p. 25; Monteverdi, 1975, p. 147, tav. 402; Bellonzi, 1978, fig. 802; De Grada, 1978, p. 24, tav. 76; Dini, 1978, cit.; Masini, 1982, pp. 64, 94, ripr. p. 63; Durbè, 1982/83, voi. I, pp. 136, 150, voi. II, p. 201, fig. 125; Lettere a Diego, 1983, ripr. in copertina; Dini, 1986, ripr.; Enciclopedia Garzanti, 1986, p. 297; Dini, 1987, tav. f.t.; Broude, 1987, tav. 77.

La fortuna critica e visiva di questo capolavoro è particolare e forse unica, nel contesto dei molti dipinti della 'Scuola di Castiglioncello'. Essa si spiega innanzi tutto con il soggetto raffigurato, quel Diego Martelli che fu letterato, critico d'arte, politico, uomo di cultura, mecenate, ma che rivendicò sulla sua terra il ruolo di semplice contadino. E ancor più si spiega con l'immediatezza e l'estemporaneità della sintesi fattoriana, sposata agli smaltati colori estivi della straordinaria tavolozza.

Seduto sulla sua chaiselongue, basco rosso in testa, Martelli oziaggia all'ombra di una giovane pineta nelle adiacenze della sua villa. Ha dinanzi agli occhi un dinoccolato leggio, ed egli, assorto in chissà quale lettura, pare fumare disteso un gustoso sigaro. Il relax è totale, ne pare che la presenza dei ragazzetti sulla destra disturbi troppo la quiete del meriggio. Le corpose fronde dei pini filtrano i raggi del sole insistente e un gioco di riflessi dorati rischiarà il sottobosco. Collocato da taluni al 1867, all'epoca cioè del primo documentato soggiorno a Castiglioncello; da altri (Malesci) più vagamente attorno al 1870, la cronologia più probabile è quella suggerita dal *ritratto di Valerio Biondi*, datato 1875.



77 GIOVANNI FATTORI

Ritratto di Valerio Biondi (1875) Olio su tavola, cm. 15x13 Firmato e datato in basso a destra

Storia. Valerio Biondi, Livorno; Eredi Biondi, Milano.

Esposizioni: Livorno, 1925, sala di pittura, n. 53; Firenze, 1984, n. 16, p. 42, ripr. in copertina; Los Angeles-Cambridge, 1986, cat. 99, p. 130; Firenze, 1987, cat. 54, p. 294, tav. 54.

Bibliografia: Saviotti, 1925, ripr.; Malesci, 1961, n. 43; Bianciardi-Della Chiesa, 1970, n. 180; Dini, 1978, p. 56; Durbè, 1978, p. 163, tav. 59; Durbè, 1982/83, voi. I, p. 136, voi. II, fig. 124.

Presentando questa suggestiva tavoletta alla mostra di Los Angeles (1986), Durbè ne evidenziava già le strettissime affinità stilistiche con il *Diego Martelli* della collezione Jucker, e proponeva per entrambi i dipinti una medesima cronologia. La presenza della data 1875, ben visibile in basso al centro, non è mai stata rilevata neppure nelle recenti, ripetute apparizioni del dipinto a pubbliche esposizioni, così che anche nella circostanza della mostra fattoriana del 1987 al *Valerio Biondi* è stata attribuita una collocazione al 1867, per analogia con la presunta datazione del quadro Jucker. Rimanendo fermo il principio di una identica cronologia, il rapporto tra le due opere ci appare invertito, in termini tali che il *Valerio Biondi* impone la propria avanzata datazione non soltanto al *Diego Martelli*, ma anche a *La signora Martelli a Castiglioncello*, mentre la *Donna che cuce* (Malesci, 1961, n. 107), che proviene da Casa Biondi e reca sul retro la scritta «Castiglioncello, 1875», rafforza ulteriormente, se mai ce ne fosse bisogno, la posizione del presente dipinto. Nell'estate del '75, al ritorno da Parigi, Fattori eseguì, dunque, questo splendido ritratto dell'avvocato livornese, patriota e combattente della guerra del '59. Non che di Fattori ci mancassero fino a quel momento esempi di così vigorosa sintesi; certo è che il clima di avanguardia respirato per qualche tempo a Parigi lasciò inconsapevole traccia sulla poetica fattoriana, se è vero che in una medesima stagione videro la luce opere così moderne e nuove come i ritratti, appunto, di Martelli e di Biondi. Sulla chaiselongue del critico, siede questa volta l'avvocato livornese, ma non in maniche di camicia, bensì in un elegante, comodo abito bianco. Il taglio ampio della veduta, ricco nel quadro Jucker di riferimenti paesistici, è ridotto nel presente dipinto, per l'ottica ravvicinata sulla figura, che accentua il risalto cromatico del bianco abito sui toni bruno-dorati del sottobosco.



78 GIOVANNI FATTORI

Diego Martelli a cavallo Olio su tela, cm. 23x30 Firmato in basso a destra

Sul retro, sul telaio, è la seguente scritta a penna: «Ritratto di Diego Martelli sul suo cavallo Trimpellone opera di mano di G. Fattori»

Storia: Vincenzo Giustiniani, Firenze; Vendita Giustiniani, 1929, n. 182, tav. LI; Leone Ambron, Firenze; Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze (dal 1947, dono del precedente al Comune di Firenze).

Esposizioni: Roma, 1921, sala 5, n. 13; Livorno, 1953, n. 42, tav. 42; Firenze, 1953, n. 42; Monaco, 1975/76, n. 102, tav. 102; Firenze, 1976, n. 75; Roma, 1982/83, p. 6, fig. 2; Los Angeles-Cambridge, 1986, n. 93, tav. X; Firenze, 1987, cat. 56, pp. 289-294, cat. 56.

Bibliografia: Collobi Ragghianti, 1953, p. 235; Lavagnino, 1956, p. 838; Malesci, 1961, n. 49; Bianciardi-Della Chiesa, 1970, n. 152, tav. XIII A; Dini, 1978, pp. 56, 68; Masini, 1982, p. 95; Durbè, 1983, p. 208, fig. 140.

La figura di Diego Martelli a cavallo non poteva mancare nel repertorio iconografico della 'Scuola', in quanto immagine abituale e ricorrente nella quotidiana esistenza degli ospiti di Castiglioncello. Il cavallo infatti consentiva al critico i rapidi, necessari spostamenti nella sua vasta e composita proprietà. Anche Abbati raffigurò in un dipinto già appartenuto al pittore Annibale Gatti l'amico Diego alle prese con uno dei suoi stalloni, per quanto due delle immagini più suggestive rimangono le belle fotografie che Alinari realizzò nel 1866, ritraendo il critico a cavallo sulla spiaggia del Porticciolo. Nel raffigurare in un rigoroso profilo l'immagine dell'uomo in sella, Fattori adotta un punto di vista ravvicinato e leggermente ribassato, che staglia le due figure, di vigore quasi scultoreo, contro il paesaggio abbacinato dalla piena luce del mezzogiorno. I toni prevalentemente giallo-ocra del primo piano s'interrompono per le verdi liquefatte pennellate della retrostante vegetazione che cela la presenza di un mare intensamente azzurro.



79 GIOVANNI FATTORI

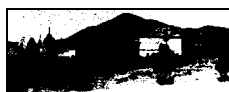
Marina e pineta a Castiglioncello Olio su tavola, cm. 19x33 Firmato in basso a destra

Storia Piero Dini, Montecatini; Collezione privata, Montecatini.

Esposizioni Tokio, 1979, cat. 59, pp. 77, 140.

Il tema della pineta consente al Fattori di indagare gli effetti della luce (nel contrasto tra la penombra della vegetazione e la piena luminosità circostante) su uno dei motivi più ricorrenti della campagna toscana tra Pisa e Livorno.

Nel presente dipinto è raffigurato il boschetto di giovani pini - visibile anche sullo sfondo di *Riposo in Maremma* - che ha dato origine alla attuale pineta di Castiglioncello.



80 GIOVANNI FATTORI

Poggio Pelato a Castiglioncello Olio su tavola, cm. 11,4x28,8

Storia Mario Galli, Firenze; Collezione Gagliardini, Milano; Collezione Bestagini, Milano; Collezione privata, Milano.

Esposizioni. Galleria Carini, 1951, tav. 4; Galleria Spinetti, Firenze, 1973, n. 23; Tokio, 1979, n. 60, p. 79.

Bibliografia Borgiotti, 1958, tav. XXIII; Durbè, 1983, fig. 123, pp. 198, 234.

La sagoma grigio-azzurra del Monte Pelato sovrasta il familiare profilo della campagna di Castiglioncello. Veloci, succose pennellate si sbizzarriscono nei toni ocra della terra appena arata e nei verdi cangianti della vegetazione, sovrastata dalle bianche sagome delle case rustiche e da quelle brune dei corposi pagliai.



81 GIOVANNI FATTORI

Pascoli a Castiglioncello Olio su tavola, cm 18x32

Storia Galleria d'Arte Spinetti, Firenze; Collezione privata, Como.

Esposizioni Firenze, Galleria Spinetti, settembre-novembre 1989.

Il tema del pascolo sulle alture di Castiglioncello è uno dei più ricorrenti nella produzione della 'Scuola' (il primo fu Signorini, nel 1861, ad affrontare tale soggetto) per l'indubbio fascino che esercitava il morbido declinare delle colline al cospetto del mare azzurro. Il presente dipinto è dunque una tarda, poetica interpretazione di questo amato soggetto.



82 EUGENIO CECCONI

Pozzo alla Villa del Buffone a Montenero Olio su tavola, cm. 21,5x31 Firmato in basso a destra

Storia Collezione Giustiniani, Milano; Raccolta Elere, Milano.

Bibliografia Galleria Scopinich, Milano, 1929, n. 96, tav. XXXIV; Catalogo Bolaffi n. 3, 1970, p. 116; Daddi, 1973, tav 164, pp. 201, 229.

Realizzato nelle vicinanze di Castiglioncello, questo importante dipinto, databile allo scadere del decennio, rivela la profonda assimilazione della lezione abbatiana; essa è evidente nella pregnante sintesi dal vero e nella delicata armonia dei toni bianchi e grigi.

Questo aspetto dell'arte di Cecconi si spiega con la contiguità creatasi a Castiglioncello tra i due artisti, intorno alla metà degli anni sessanta e poco oltre.



83 EUGENIO CECCONI

Giardino a Castiglioncello Olio su tavola, cm. 27,5x16 Firmato in basso a sinistra

Storia Collezione privata, Prato. Inedito.

La lezione abbatiana si sposa al vigoroso pittoricismo fattoriano in questa splendida tavoletta, realizzata da Cecconi intorno alla prima metà degli anni settanta. La pennellata diviene scultorea anche nel definire semplici particolari, come l'orcio troneggiante sul fondo del giardino. La dimessa prospettiva di questo stretto cantuccio di orto si ravviva nei chiari toni della primavera.



84 LUIGI BECHI

Casolari a Castiglioncello Olio su tela, cm. 32x45 Firmato in basso a sinistra

Storia. Raccolta Elere, Milano.

Si deve probabilmente riconoscere in questo dipinto uno degli edifici annessi alla proprietà Martelli. L'influenza della lezione abbatiana (è evidente l'analogia anche tipologica, ad esempio con il casolare di *Bovi al carro*) persiste in epoca avanzata, quando il maestro napoletano era scomparso ormai da qualche anno.