

DAI MACCHIAIOLI AGLI IMPRESSIONISTI

Il mondo di Zandomeneghi

A cura di
Francesca Dini

Scritti di
Cosimo Ceccuti e Francesca Dini

Schede critiche di
Rossella Campana

Pagliari Polistampa

DAI MACCHIAIOLI AGLI IMPRESSIONISTI Il mondo di Zandomeneghi

a cura di Francesca Dini

Castiglioncello

Centro per l'arte Diego Martelli - Castello Pasquini

17 luglio - 31 ottobre 2004

sotto l'alto Patronato del Presidente della Repubblica

CARLO AZEGLIO CIAMPI



Comune di Rosignano Marittimo
Assessorato alla Cultura

Con il Patrocinio
della Giunta Regionale Toscana

Con la collaborazione della
Galleria d'arte moderna
di Palazzo Pitti, Firenze

Comitato scientifico

Cosimo Ceccuti, Francesca Dini, Piero Dini, Carlo Sisi

Coordinamento scientifico

Francesca Dini

Direzione della mostra

Vincenzo Brogi, Valeria Tesi

Segreteria organizzativa

Serena Ferrucci, Francesco Luschi

Ufficio Stampa

Cristina Pariset

Progetto di allestimento

Piero Guicciardini, Marco Magni

Allestimento

Armunia - Festival Costa degli Etruschi

Screening delle opere e montaggio

Paolo Bellucci

Fotografie

Remo Bardazzi, Firenze

Assicurazioni

Le opere esposte sono assicurate
con alcuni Sottoscrittori di



tramite il broker

Willis

Willis Italia spa

Trasporti

Dafne, srl

Arteria, srl

Servizio di vigilanza

Tyche, Coop Agave, Coop Itinera, Fedelpol

La mostra è resa possibile dalla generosa disponibilità dei collezionisti privati dei quali rispettiamo il desiderio di anonimato. Si ringrazia la Pinacoteca di Brera, il sovrintendente Maria Teresa Fiorio e Luisa Arrigoni; il Museo Civico di Palazzo Te di Mantova e Ugo Bazzotti.

Un particolare ringraziamento all'Istituto Matteucci e alla Società di Belle Arti di Viareggio per l'aiuto prezioso offerto nel reperimento delle opere.

A Maria Grazia Testi Piceni e alla Fondazione Enrico Piceni di Milano desideriamo esprimere la nostra gratitudine per le opere cortesemente messe a disposizione, ed unire al loro il nostro pensiero rispettoso nella memoria di Enrico Piceni, cui dobbiamo la riscoperta e la valorizzazione critica dell'arte di Zandomeneghi.

Si ringraziano per la collaborazione i Signori:

Claudio Amosso, Osvaldo Avataneo, Christine Baudon, Sandro e Rossella Bentivegna, Franco Biffi, Roberto Capitani, Paolo Cattaneo, Federico Cerruti, Amalia Maria Cicchetti Soldati, Luigi Colombo, Simonella Condemi, Andrea Dal Pino, Alba Del Soldato, Dario Durbè, Gianfranco Ivancich, Ugo e Mirko Mainetti, Giuseppe Luigi Marini, Riccardo Mazzola, Lalla Milani, Marisa Monti, Giovanna Montonati, Elena Mungai, Vittoria Pancioli Silvestri, Gino Restelli, Alberto Rodella, Vittorio Rogantini, Marisa Romualdi, Domenico Saladini, Gaia Silbernagl, Federica Vivaldi.

Un particolare ringraziamento ad Aide Maltagliati e a Bottega d'arte di Montecatini Terme.

Impaginazione,

Elaborazione immagini e stampa

Polistampa Firenze

Progetto grafico copertina

RovaiWeber design

La mostra è stata realizzata con il contributo di:



Fondazione
Cassa di Risparmi
di Livorno



Si ringrazia per la collaborazione



Unicoop Tirreno

© 2004 Edizioni Polistampa

Sede legale: Via Santa Maria, 27/r - 50125 Firenze

Tel. 055.233.7702

Stabilimento: Via Livorno, 8/31 - 50142 Firenze

Tel. 055.7326.272 - Fax 055.7377.428

<http://www.polistampa.com>

ISBN 88-8304-774-5

Se mai ce ne fosse stato bisogno, la mostra di quest'anno sul mondo di Zandomeneghi a Castiglioncello conferma la scelta positiva e di grande spessore, che vede in questo quarto appuntamento un segmento di un percorso cominciato con Abbati, proseguito con Sernesi e Lega.

Un percorso fatto di appuntamenti che volevano cogliere due obiettivi. Il primo quello di scoprire e riscoprire il valore d'ispirazione e di legame del nostro territorio con uno dei movimenti pittorici più importanti non solo d'Italia ma dell'Europa; un territorio che aveva saputo ospitare e ispirare alcuni degli artisti più grandi del movimento dei Macchiaioli, che qui avevano prodotto opere sublimi, che da qui avevano trovato volontà e interesse per spostarsi successivamente a Parigi, come se Castiglioncello avesse rappresentato il punto di equivalenza italiano con una Parigi capitale europea della pittura impressionista.

L'altro obiettivo era quello di radicare nel territorio, prima attraverso la costituzione del Centro per l'Arte Diego Martelli, poi attraverso queste proposte annuali, un'offerta di attrazione per un turismo qualificato,

per una presenza importante e di richiamo per il nostro territorio.

La mostra di Zandomeneghi sicuramente conferma il conseguimento del primo scopo, perché è l'ulteriore testimonianza della presenza di un grande artista di origine veneta, che nelle nostre terre trova accoglienza e ispirazione, che da qua vola a Parigi dove affina, migliora, amplia ciò che ha costruito nella propria capacità e grandezza anche con la presenza ed il soggiorno a Castiglioncello.

Circa il secondo, sicuramente sarà raggiunto, se la storia delle esperienze passate ha un significato ed un valore.

Zandomeneghi rappresenta quindi un tassello importante del percorso di arte proposto, un'offerta prelibata per i cultori di un importante periodo pittorico non solo italiano, l'interprete raffinato della figura femminile, dipinta con attenzione e amore nei vari momenti di vita quotidiana.

Una mostra che costituisce non già un punto di arrivo, ma un trampolino verso nuove scelte importanti e significative, che questa Amministrazione effettuerà anche negli anni futuri.

Alessandro Nenci

Sindaco di Rosignano Marittimo

Il quarto appuntamento che il Comune di Rosignano Marittimo, attraverso il Centro per l'arte Diego Martelli, rivolge alla pittura macchiaiola, al suo legame con Castiglioncello, ai suoi stretti rapporti con i contemporanei fermenti figurativi nazionali e europei è dedicato a Federico Zandomeneghi.

La mostra, curata da Francesca Dini, una delle maggiori studiose ed estimatrici dell'artista, ripercorre in maniera inedita, attraverso settanta opere del pittore e altri sceltissimi e significativi dipinti macchiaioli e impressionisti, provenienti da importanti raccolte pubbliche e private, il particolare itinerario artistico che condusse Federico Zandomeneghi, figlio d'arte, dalla formazione in ambiente veneziano, alla condivisione delle contemporanee ricerche toscane, all'interesse per le tematiche naturalistiche, alla significativa partecipazione, unico tra gli Italiani, alle esposizioni parigine degli Impressionisti.

Cosimo Ceccuti ci regala, come di consueto, un prezioso intervento storico che tratteggia l'impegno patriottico dell'artista.

Amico intimo di Diego Martelli, Zandomeneghi maturò nella villa che il critico possedeva a Castiglioncello l'idea di recarsi a Parigi e fu ancora grazie al sostegno dell'amico, che riuscì a mitigare le asperità del suo carattere e ad aprirsi, con intelli-

genza e sensibilità artistica, alle tendenze più avanzate della pittura francese.

La mostra ci consente di documentare la vicenda umana ed artistica che portò Zandomeneghi a coniugare i toni caldi della grande pittura veneta (che ebbe, come noto, un ruolo rilevante anche nella formazione di altri importanti pittori macchiaioli, tra i quali Abbati, Cabianca, D'Ancona e Signorini), con il rigore formale della tradizione toscana, apprezzato attraverso il sodalizio con gli amici macchiaioli ed il grande Degas. La mostra cerca anche di rendere conto del modo con cui Zandomeneghi, introverso e solitario, costantemente tormentato dalla paura che il suo lavoro non venisse apprezzato dai contemporanei, riuscì a far suo il cromatismo vibrante e spregiudicato dell'impressionismo francese e, successivamente, a essere costantemente aggiornato su quanto di più nuovo si muoveva nella capitale internazionale dell'arte.

Un pieno apprezzamento del lavoro dell'artista avvenne solo nel 1952, con l'esposizione personale che gli fu dedicata dalla Biennale veneziana. Questa è la prima mostra che la Toscana dedica ad un artista autentico e originale, che anche a Firenze e a Castiglioncello trovò nutrimento insostituibile per la sua arte.

Valeria Tesi

*Responsabile dei Servizi
e delle Attività Culturali
del Comune di Rosignano
Marittimo*

Francesca Dini

Il mondo di Zandomeneghi

Premessa

Federico Zandomeneghi è noto e amato interprete della figura femminile colta con garbo nei diversi, quotidiani momenti della vita privata, dalla passeggiata al *bois*, alla *toilette*, dalla conversazione con le amiche alla lettura: una gamma di buoni sentimenti, di gesti, di sguardi che, per quanto colti nella donna della media borghesia francese di fine Ottocento, rispondono tuttavia ad un'idea universale di femminilità di cui Zandomeneghi vuol essere in qualche modo sacerdote e cantore. Questa pittura, scevra dell'aggressività talentuosa e dei compiacimenti virtuosistici di un Boldini, sembra piuttosto coniugare la modernità dei tagli di Degas ai preziosismi cromatici di Renoir, riuscendo tuttavia a prodursi assolutamente nuova e originale.

A monte di questo sta il lungo percorso di un artista coerente, capace di sopportare il peso di scelte estetiche e di vita spesso ardimentose. Come quella di lasciare la città natale, Venezia, rinunciando ai vantaggi che gli sarebbero derivati dalla notorietà della sua famiglia di celebrati scultori (il nonno Luigi era stato intimo di Antonio Canova e il padre Pietro aveva portato a termine il *Monumento a Tiziano* nella Chiesa dei Frari). A causa dei suoi ideali anti-austriaci, il diciannovenne Zandomeneghi lascia Venezia per Milano e poi per Firenze, dove giunge nel 1862, dopo aver partecipato ad una delle spedizioni di supporto ai Mille di Garibaldi e dopo aver terminato gli studi all'Accademia di Brera.

La nostra riflessione sull'artista potrebbe partire da qui e magari avvalersi di nuovi elementi di valutazione, siano essi documenti inediti o quadri non più visti da tempo.

Si dà il caso, tuttavia, che dall'epoca degli studi estesi che abbiamo avuto modo di dedicare a questo artista, ben poco sia stato aggiunto e ai dati documentari e al catalogo delle opere, avendo allora integrato con non pochi inediti la ben più vasta e meritoria opera di catalogazione di cui era stato autore Enrico Picens, figura benemerita e indimenticabile di critico e conoscitore.

Devo alla cortesia di Giuliano Matteucci se in questa occasione mi è dato di presentare, frammezzo a tanti dipinti noti, un quadro del periodo italiano dell'artista "Popolana veneziana con scialle rosso", tassello inedito di un periodo ancora a tratti misterioso e promettente future piacevoli scoperte.

Questo desiderio di puntualizzare il periodo italiano dell'artista che fu parigino



Luigi Zandomeneghi
L'architettura e la pittura

(particolare del monumento a Canova,
Venezia, Chiesa dei Frari)

d'adozione, non deve apparire come la presa di posizione personale di una storica dell'arte toscana "radicalizzata" nei Macchiaioli; né tanto meno una presa di posizione – me ne guardo bene – nei confronti di quanti, conoscitori, studiosi, mercanti, si sono resi meritevoli, nel corso di quasi un secolo, della riscoperta di questo grande artista morto in totale solitudine a Parigi al tempo del primo conflitto mondiale e che in ragione di ciò non ebbe nemmeno l'onore di una degna sepoltura.

Vorrei semmai contribuire a trovare un più equo criterio per valutare l'operato di Zandomeneghi, insistendo proprio sulla originalità e individualità del suo *percorso* piuttosto che sulla somma valorizzazione di un momento particolare della produzione dell'artista. Il criterio della "riconoscibilità" è la principale regola del mercato dell'arte e questa regola per Zandomeneghi ha significato l'identificazione con la serialità delle mezze figure della sua tarda attività. Ben inteso, non mancano nella produzione novecentesca di Federico opere di grande interesse e persino qualche quadro magistrale come "Hommage à Toulouse Lautrec" o "Place Blanche le matin".

Ma il criterio che definisce l'ultima attività come un punto di arrivo del percorso del pittore, come il conseguimento di una cifra finalmente individuata e individuale, sottovaluta – mi pare – la validità del ruolo storico che Zandomeneghi ebbe a coprire, vera e propria *liaison* tra i Macchiaioli e la più avanzata scuola Veneta, quella di Ciardi e di Favretto, ponte (e come tale lo individuò Diego Martelli) tra i Macchiaioli e gli Impressionisti francesi e, all'interno di questo secondo movimento, tra i "dessinateurs" di Degas e i cosiddetti "coloristes" (Pissarro, Gauguin, Monet...); sensibile a taluni esiti non programmatici del Neo-impressionismo, dette spazio nella sua opera alla *sensiblerie* puntinista, mediatagli in parte anche da Guillaumin e da Pissarro suoi abituali compagni di lavoro, per poi assistere con i propri insegnamenti l'astro nascente del più giovane Toulouse-Lautrec.

Ricontestualizzare la vicenda di Zandomeneghi diventa dunque una necessità ed un piacere immenso per me e per quanti sapranno percepire il motore interiore del

ragionare finissimo, lo spirito fortemente individuale dell'artista che lotta per rinnovarsi con coerenza, assecondando l'istinto alla modernità e al tempo stesso preservando la propria forte identità culturale.

Venezia per i Macchiaioli, i Macchiaioli per Venezia. Le origini culturali di Zandomeneghi

Alle premesse culturali da cui Zandomeneghi muove, è stato dato fin'ora un peso relativo. L'arte scultorea praticata da Luigi Zandomeneghi, seguace di Antonio Canova, è sempre apparsa come un precedente troppo remoto per aver potuto esercitare una qualche influenza sulla formazione del pittore; il quale, ancor giovanissimo, volse comunque le spalle a tali premesse, non solo scegliendo di far pittura e dunque ponendo fine alla tradizione familiare che aveva avuto nei fratelli Pietro (padre di Federico) e Andrea degna prosecuzione, ma anche assumendo senza esitazione l'indirizzo anti-accademico che i tempi nuovi venivano suggerendo.

Un solo cenno si rinviene negli scritti di Federico relativamente a tali precedenti familiari ed è formulato in una lettera a Vittorio Pica del 1914 in questi termini: «...Mio Nonno e mio padre erano scultori di grande merito e godettero di una grande reputazione ai loro tempi. Furono naturalmente accademici come tutti gli artisti della loro epoca, come ce ne sono ancora e come ce ne sarà sino alla fine del mondo. [...] Fui iniziato all'arte nella vita di famiglia nello studio di mio padre e poi all'Accademia di Venezia e poi guardando intorno di me...»¹. In epoca successiva, neppure la vicinanza con Degas che esercitò la scultura con esiti notevolissimi ebbe mai il potere di svegliare in Federico l'interesse per quella disciplina, per quanto uno dei rari scritti pervenuti, avente a oggetto lo scultore Vincenzo Vela² lo riveli capace di giudizio in materia. Detto questo, non possiamo oggi continuare a sottovalutare quanto del resto affermato dal pittore circa le sue origini artistiche e il peso che per lui ebbe la tradizione di famiglia. Tradizione che si fondava naturalmente sul disegno; ed è infatti nella grafica copiosamente esercitata sia dal nonno sia dal padre che Federico affonda le radici del

¹ Cfr. GIULIANO MATTEUCCI, *Cristiano Banti*, Firenze 1982, p. 99. La lettera è riprodotta nell'epistolario di Zandomeneghi, raccolto e ordinato in appendice al volume FRANCESCA DINI, *Federico Zandomeneghi, la vita e le opere*, Il Torchio, Firenze 1989 (p. 541).

² L'articolo apparve sul giornale veneziano "Il Rinnovamento" nel 1870 ed è riprodotto integralmente nella citata monografia (cfr. F. DINI, cit., 1989, pp. 549-550).

suo apprendistato artistico. Il rinvenimento di una rarissima raccolta di incisioni di Luigi Zandomeneghi, edita a Venezia nel 1817 consente forse per la prima volta una riflessione concreta sulle implicazioni culturali di cui quel tessuto familiare fu intriso: quello che con più difficoltà si evince dalle prove scultoree, sempre legate a ragioni di committenza e di ufficialità e che qualificano gli Zandomeneghi come scultori “canoviani”, ci viene agevolmente offerto dalle incisioni di Luigi a illustrazione dei “Canti di Ossian”, nelle quali subito si coglie lo spessore di un gusto internazionale che richiama prontamente John Flaxman e Luigi Sabatelli.

I canali privilegiati lungo i quali si muoveva la cultura in epoca pre-unitaria, garantivano del resto lo scambio tra i maggiori centri artistici della penisola e personaggi di spessore internazionale come Antonio Canova – che fu intimo di casa Zandomeneghi (si veda in appendice la testimonianza di Anna Toniolo) – erano il perno di questo sistema estremamente funzionale di relazioni. Sul valore internazionale dell’arte canoviana si è soffermato a suo tempo Luigi Coletti³: sottolineando la posizione del tutto indipendente che Canova avrebbe avuto all’interno del neoclassicismo, lo studioso coglieva nei “Pensieri sull’arte” dello scultore la codificazione della necessità per l’artista di sentirsi libero da regole e canoni e «dell’intensità dell’espressione sentimentale come raggiungimento d’arte» in opposizione alla «impasibilità dell’espressione proclamata come la suprema aspirazione dell’arte dal Winckelmann». Tali “intemperanze” canoviane troverebbero una ragione nell’amicizia e nella stima che notoriamente legarono Canova al pittore purista Tommaso Minardi. Pietro Zandomeneghi, padre di Federico, si applicò alla scultura nella convinzione che fosse «ufficio della scultura la manifestazione dell’affetto, più che il soverchio accarezzamento della forma»⁴, ma fu anche letterato colto, appassionato di filosofia, di estetica, di poesia e coltivò rapporti amichevoli con il collega fiorentino Giovanni Duprè che sarà personaggio di riferimento per la famiglia all’epoca del primo soggiorno di Federico in Toscana. Filippo Draghi ricorda come per

un lungo periodo, la mancanza di commissioni, inducesse Piretro a dedicarsi prevalentemente all’attività grafica, lavorando «in questo ramo dell’arte per molto tempo con lode e vantaggio, manifestando facilità di comporre, sentimento e grazia ne’ tipi». Antefatto che induce a riflettere come la scelta di Federico di dedicarsi nel corso dei suoi anni francesi all’attività di figurinista, potesse essere suggerita e confortata da precedenti familiari di tutto rispetto.

Il disegno, inteso non come esercizio retorico, ma come strumento per indagare «le reali e svariate bellezze nelle piccole e nelle grandi cose in ogni suo aspetto»⁵ è dunque per il giovane Federico eredità imprescindibile e tale da condizionare anche in seguito le sue scelte artistiche. Si capisce ad esempio perché egli abbia condiviso, all’interno del movimento impressionista, le posizioni di Degas (il cui rigore disegnativo è di ascendenza italiana) rispetto per esempio a quelle di un Monet.

Vorremmo proseguire, con l’ausilio di pochi dati cronologici, lungo il percorso che porta il giovane Zandomeneghi a congiungersi con le posizioni ideologiche e culturali dei suoi primi compagni di strada, i Macchiaioli. E vorremmo sottolineare le ragioni per cui tale congiungimento sia avvenuto e come e dove.

Luigi Zandomeneghi fu professore di scultura all’Accademia di Venezia dal 1819 fino alla morte avvenuta nel 1850; quello stesso anno Pietro Selvatico, docente di Estetica, divenne Presidente dell’Istituto e dette inizio alla moderata riforma del sistema d’insegnamento che tra le altre cose prevedeva lo studio del paesaggio dal vero e lo studio dei panneggi su modelli vivi illuminati da luce naturale. «Selvatico, di ritorno dalla Francia dove prosperava in pieno romanticismo P. Delaroche, venne a presiedere l’Accademia di Venezia; qui egli trovò dei sostenitori, rinnovò l’insegnamento da cima a fondo, ma non durò che poco tempo e quando, sei o sette anni più tardi, lasciò l’Accademia, niente restò dietro di lui che potesse ricordare il suo passaggio»⁶, scrive Federico. In realtà la riforma di Selvatico, avversa sia alla tradizione neoclassica, che a quella romantica, poneva come primaria la necessità di ritessere in modo nuovo il le-

³ LUIGI COLETTI, *L’arte dal Neoclassicismo al Romanticismo*, in *La civiltà veneziana nell’età romantica*, Firenze 1961, pp. 142-147.

⁴ Cfr. *Il Professore Pietro Zandomeneghi scultore. Memoria di Filippo Draghi, socio d’arte della Reale Accademia di Venezia*, Tip. Roberti, Bassano 1867, p. 5 e passim.

⁵ Ivi, p. 4.

⁶ Il brano è tratto dall’articolo manoscritto in lingua francese – perché destinato a un giornale parigino – che Federico sottoponeva al giudizio di Diego Martelli, allegandolo alla lettera del 29 maggio 1877. Lettera e manoscritto, conservati tra le carte Martelli della Marucelliana, sono state rese note in PIERO DINI, *Lettere inedite dei Macchiaioli*, Firenze 1975, pp. 312-313. Si veda anche F. DINI, cit., 1989, p. 551.



Cristiano Banti
copia da
Marco Libera uno schiavo
di Tintoretto

(olio su tela, cm 34x46,
proprietà Eredi Banti)

game tra arte e società, alla luce dei drammatici fatti del '48; la società contemporanea doveva essere fonte d'ispirazione per l'artista, il cui credo doveva consistere negli ideali di "verità, vita, espressione". I convincimenti estetici di Selvatico portavano in direzione di un'arte che per esser degna doveva avere la forza di far sentire e comprendere "il bello morale", il quale «ben più s'impara entro la vita fervida dei fratelli, che non sul cadavere, per quanto gigantesco, degli avi»⁷. Echi del riformismo di Selvatico giunsero certamente a Firenze, ma lì come a Venezia furono in pochi a cogliere il significato dell'esortazione a entrare «nelle chiese, negli ospedali, nelle officine» per ammirarvi «il vero nella nobile semplicità sua». Gli sforzi delle nuove generazioni in Toscana, come a Venezia, erano infatti volti al rinnovamento del quadro di storia, in direzione di una maggiore veridicità del soggetto trattato. A quest'altezza si verifica un nodo intricatissimo di dati biografici, di rapporti, di suggestioni, di influenze.

Mi sono sempre domandata quale significato avessero i festeggiamenti che al Caffè Michelangiolo salutarono la partenza di Signorini e D'Ancona nel 1856 per Venezia. Che cosa ci si attendesse dal soggiorno veneziano di questi artisti. Infine perché proprio la città lagunare il cui secolare splendore avrebbe dovuto piuttosto inibire che indurre moderni approdi artistici facesse

produrre al Signorini quelle suggestive vedute che storicamente segnano l'inizio della prima "macchia".

Un ultimo, remoto antefatto vogliamo evocare, riportando il nostro *excursus*, al 1809 e alla visita a Firenze dei veneziani Francesco Hayez e Odorico Politi che nello studio di Pietro Benvenuti si trovarono di fronte all'abbozzo della "Morte di Priamo" tutto a chiaroscuro: fu uno *choc* per loro abituati al "bel colore" e altri ne avrebbero subito una volta a Roma, dinnanzi alle opere dei "maestri del disegno", accreditati dalla precettistica neoclassica⁸. Da sempre, infatti Firenze era la patria del "disegno", come Venezia lo era del "colore".

Ebbene la vicenda dei Macchiaioli parte dal "colore"; il colore che dietro l'esempio di Domenico Morelli si viene scoprendo capace di conferire sostanza di verità. Dunque applicato ai soggetti storici e religiosi, conferisce loro verosimiglianza e pregnanza di contenuti.

«Tutto il movimento» scriveva Federico Zandomenoghi, disegnando le origini della pittura italiana moderna «si concentrò interamente sul Morelli, il quale, dotato di un potente temperamento di giovane pittore e colpito dalle bellezze della scuola veneziana del XVI secolo in generale e da Delacroix, forse particolarmente, in quest'epoca si trovò ad avere una superiorità artistica che tutti questi pittori, o per meglio dire, i giovani pittori gli riconobbero senza contestazione. [...] Morelli rivelò coi suoi quadri il colore e la luce che i cattivi insegnamenti accademici del suo tempo avevano fatto dimenticare...»⁹.

Domenico Morelli napoletano fu dunque il motore di quello spirito riformista da cui trarrà origine la vicenda dei realisti toscani. Egli si muove tra le maglie del tessuto connettivo che in epoca pre-unitaria congiunge culturalmente e artisticamente Napoli a Firenze e poi a Milano e a Venezia, alimentando quel filone del quadro storico rinnovato destinato a trionfare all'esposizione nazionale italiana del 1861. Il riferimento di Federico al recupero morelliano della pittura veneziana del Cinquecento è fondamentale e tutt'altro che scontato se si valuta ad esempio come un Paolo Veronese fosse stato bistrattato dal Neoclassicismo per la presunta superficialità nella resa storica delle figurazioni.

⁷ Cfr. Sulla convenzione di trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea. Discorso di Pietro Estense Selvatico segretario e professore di Estetica nell'I.R. Accademia in Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei premi fatta nel giorno 4 agosto 1850, Venezia 1850.

⁸ Cfr. GIUSEPPE MARIA PILO, Michelangelo Grigoletti e il suo tempo in Michelangelo Grigoletti, Venezia 1971, p. 45.

⁹ Cfr. F. DINI, cit., 1989, pp. 550-551. Si tratta del già citato articolo manoscritto (nota 6).



Cristiano Banti
copia da *I Santi Marco e
Marcellino esortati al martirio
da San Sebastiano*
di Paolo Veronese

(olio su tela cm 41x63; prop. Eredi Banti)

Ora è estremamente significativo che Federico abbinò tale recupero all'esempio di Delacroix tra i primi a riscoprire le potenzialità espressive del cromatismo del Caliarì e la vicinanza spirituale con tale artista. Delacroix scriveva intorno al 1854 nel "Journal": «C'è un uomo che riesce a far chiaro senza violenti contrasti, che dipinge il *plein-air*, che ci fu sempre detto esser cosa impossibile: quest'uomo è Paolo Caliarì. A mio giudizio, egli è forse l'unico che abbia saputo cogliere tutto il segreto della natura. Senza dover imitare esattamente la sua maniera, si può passare per molte strade sulle quali egli ha collocato fiaccole indicatrici...»¹⁰.

Rischiare alla luce di quelle fiaccole indicatrici i molti fermenti artistici che turbavano in quel momento le menti e gli animi dei giovani pittori fiorentini, apparve a taluni di loro una necessità non procrastinabile. All'alba di un giorno di giugno del 1856, dopo una serata turbolenta trascorsa al Caffè Michelangiolo, Signorini e D'Ancona furono svegliati dai compagni al grido di "viva i viaggiatori" e forzatamente accompagnati alla diligenza, una volta saliti sulla quale furono raggiunti da mazzi di fiori scagliati "graziosamente" sulle loro teste¹¹.

Non molto sappiamo relativamente ai movimenti di D'Ancona, ma potrebbe riferirsi a quel soggiorno la poco nota copia su piccola tela centinata dalla *Pala di San Zaccaria* del Veronese che sorprende non certo

per la fedeltà al modello e la sicurezza di mano che vi è dimostrata, quanto per l'affinità di tavolozza, ragion per cui vorremmo dire che proprio dal Veronese, Vito abbia derivato i verdi, i rossi e gli ocra della calda cromia che caratterizza le sue opere più tipiche e conosciute.

Quanto al Signorini, dobbiamo credere, in base alle opere e alle informazioni che ci sono pervenute relativamente a quei tre mesi di permanenza nella città lagunare, che



Domenico Morelli,
Mattinata fiorentina

(1856; da cartolina, Archivio Piero Dini)

¹⁰ Cfr. *Journal de Eugène Delacroix*, Tomo 2° (1850-1854), Plon, Parigi 1893, pp. 170-171.

¹¹ Cfr. TELEMACO SIGNORINI, *Il Caffè Michelangiolo*, in *Gazzettino delle Arti del Disegno*, anno I, n° 22, 15 giugno 1867, p. 175.

Vito D'Ancona
 copia dalla
Pala di San Zaccaria
 di Paolo Veronese
 (olio su tela, cm 60x33, collezione privata)



¹² Cfr. *Delle vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architetti scritte da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino*, parte III, volume II, Firenze 1568, p. 815. Si vedano anche, sull'argomento le riflessioni di Dario Durbè nel bel saggio premesso alla mostra di Los Angeles del 1986 e tradotto per il catalogo *I Macchiaioli e l'America*, Pirella, Genova 1992.

¹³ Si veda la "Cronologia autobiografica" di Signorini, in ENRICO SOMARÉ, *Signorini*, L'Espresso, Milano 1926, p. 268.

¹⁴ Ivi, p. 257.

¹⁵ Questi aspetti sono stati recentemente ripercorsi dalla mostra alla Galleria degli Uffizi *I giardini delle regine, il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura americana fra Ottocento e Novecento*, a cura M. Ciacci, E. Colle, G. Gobbi Sica e R. Monti, Sillabe, Livorno 2004.

Telemaco Signorini
Calle a Venezia
 (1856, collezione privata)

egli preferisse allo studio metodico degli antichi maestri, la ricerca di un percorso emozionale che doveva confortare la sua idea della "macchia", quale egli veniva dentro di sé elaborando. Colto e sagace, il Signorini cercava forse conferme sulle potenzialità di quel colorire alla prima e dal vero che Giorgio Vasari denominava "macchiare", attribuendo quella pratica a Tiziano. A proposito di un dipinto di Tiziano raffigurante Perseo e Andromeda, Vasari scriveva come questa opera e altre della maturità del Vecellio fossero «condotte di colpi, tirate via di grosso, e con macchie di maniera, che da presso non si possono vedere, e di lontano appaiono perfette»¹². In realtà la pratica del *macchiare* in quanto stadio intermedio di esecuzione pittorica era ben nota anche ai giovanissimi pittori del Caffè Michelangiolo che si erano già cimentati nel genere aulico e continuavano a farlo. Quello che Signorini acquisisce durante il soggiorno a Venezia del '56 è la duplice certezza che la *macchia* possa essere lo strumento per ottenere una presa efficace e rapida sulla realtà contempora-

nea e che quest'ultima debba essere il solo repertorio del pittore moderno. È fortemente sentita da Telemaco la necessità di aprire un nuovo dialogo con la natura e la realtà della vita contemporanea, seguendo quell'intima istanza di verità e di sincerità che la filosofia positivista veniva affermando come qualità precipua dell'artista moderno. Sappiamo del resto come Telemaco si fosse appassionato sin dal 1855 alla lettura di Proudhon¹³ e come il contatto con quelli che egli definisce altrove «maestri macchiaioli dell'antichità»¹⁴, producesse una vera e propria "metamorfosi" del giovane artista alla luce di quelle che egli qualifica come vere e proprie «rivelazioni artistiche». Si capisce dunque come da tutto questo derivi un punto di vista diverso di osservare la pittura dei grandi maestri del passato; diverso certamente da quello dell'amico di Signorini, l'inglese Federico Leighton (anch'egli a Venezia dove aveva portato a termine il grande quadro *La processione della Madonna di Cimabue*). Non la ricostruzione "in vitro" di un passato idealizzato e ricostruito con fare imitativo, tendenza che sarà propria della scuola preraffaellita¹⁵; bensì il recupero analogico di quello stesso passato col "sentimento umano" del presente, atteggiamento caratterizzante il rapporto fondamentale instaurato dai Macchiaioli con la pittura del Rinascimento.



Probabilmente a quest'altezza del suo percorso, Signorini già valutava come la grandezza dei grandi maestri della pittura veneziana traesse forza dal fatto che quegli insigni artefici «non dimenticarono mai un istante l'immensa scena del mondo nel quale vivevano e da questo essi attinsero la loro sublime energia», alimentando l'illusione nel riguardante di trovarsi «continuamente in mezzo ai convitati della cena di Paolo»¹⁶.

In che misura e soprattutto in che modo quella secolare tradizione artistica andasse incidendo sul percorso della moderna pittura europea veniva rilevato da Martelli in questi termini:

«...al giorno d'oggi vediamo trionfare la pittura francese nel mondo comechè quella i cui artisti hanno abbracciata più che altrove la massima di un accurata ricerca dei grandi principii fondamentali dell'arte stessa. Essi riassumendo la tradizione Veneziana e Fiamminga si spingono per legge di progresso ad affrontare qualunque soggetto, portando nell'esecuzione dei loro lavori tutta quella copia maggiore che possono d'ogni genere di sapere. Onde tanto nel darci lo spettacolo della *Morte di Giulio Cesare* (Gerome), quanto nel ritorno di una frotta di curati barcollanti dal vino (Courbet) traluce l'immenso studio e il grande amore del vero»¹⁷.

Signorini ricordava di aver conosciuto e frequentato in quel soggiorno veneziano proprio Pietro Selvatico, artefice della riforma della locale Accademia; e ancora il poeta Alearo Aleari che, professore all'Accademia di Belle Arti di Firenze dal 1863, alcuni anni più tardi sarà autore di uno scritto su Paolo Veronese definito – in evidente sintonia con il punto di vista dei suoi amici macchiaioli – come «il primo che si sentisse il coraggio di presentare le sue figure all'aria aperta, davanti la faccia del sole modellando con la luce...»¹⁸.

Nacquero allora quelle tremule vedute architettoniche della città ai noi ben note per essere il punto di partenza della vicenda dei Macchiaioli. *Il Ponte della Pazienza* mostra la viva luce del giorno irrompere sulla scena, come da uno squarcio apertosi in un finto cielo di tela e irrorare di se la scura abside gotica della veneziana Chiesa dei Carmini che s'innalza tremante di plastico vigore contro il cielo.



Guido Perocco rilevava nei disegni veneziani di Signorini una interpretazione «intellettuale» del segno, raffinata «attraverso un ripensamento di natura letteraria»¹⁹ che gli appariva quanto di più diverso dalla volontà di un Guglielmo Ciardi di dare attraverso il segno grafico l'intuizione del colore. Quel che è certo e rilevato dall'illustre studioso è il debito di Ciardi e di Zandomenighi nei confronti di Telemaco e del nascente movimento macchiaiolo. È questa una vicenda più volte ripercorsa, ma che forse merita di essere riconsiderata dal punto di vista di un artista veneziano, naturalizzato «macchiaiolo» come Federico Zandomenighi.

Proprio nel 1856 egli s'iscrive all'Accademia di Venezia presieduta ancora da Pietro Selvatico, per accedere, tre anni più tardi, all'insegnamento di Michelangelo Grigoletti, robusto ritrattista di impostazione romantica, capace tuttavia di una buona presa sulla realtà anche psicologica dei suoi personaggi.

In che misura questi avvenimenti e i concetti nuovi sottesi all'operato di Signorini possano aver esercitato una qualche in-

Telemaco Signorini
Il Ponte della Pazienza
(1856, collezione privata)

¹⁶ Cfr. DIEGO MARTELLI, *Arte che sia*, in "Gazzettino delle Arti del disegno", anno I, n° 17, Firenze 11 maggio 1867, p. 130.

¹⁷ Ivi, pp. 130-131.

¹⁸ Cfr. ALEARO ALEARI, *Sullo ingegno di Paolo Caliari*, in *Atti della Reale Accademia di Belle Arti di Venezia*, Venezia 1872.

¹⁹ Cfr. GUIDO PEROCO, *Guglielmo Ciardi e i macchiaioli toscani in Guglielmo Ciardi*, catalogo della mostra a cura di L. Menegazzi, Treviso 1977, p. 41.

Telemaco Signorini
*Via della strada ferrata a
 Venezia*

(1859 ca., collezione privata)



fluenza immediata sulla formazione del più giovane Federico è dunque misurabile nei termini del vivificante apporto ideologico che il caposcuola macchiaiolo dette all'ambiente artistico veneziano. Firenze riscopre Venezia e i "maestri macchiaioli dell'antichità" e così facendo rafforza le proprie convinzioni estetiche, radicando il proprio cammino progressista nella grande tradizione dei coloristi veneziani del Quattrocento e del Cinquecento; d'altro canto Venezia scopre Firenze e il suo primato nel cammino che, convogliando le giovani leve delle diverse scuole pittoriche dell'Italia pre-unitaria e dunque anche veneziana, conduce all'affermazione del Realismo come espressione artistica della neonata nazione italiana.

«Ma di tutte le città d'Italia» scriveva Federico nel 1877 «è a Firenze che va l'onore di aver iniziato la più sana delle rivoluzioni artistiche. In mezzo a tutto il chiasso che facevano i nomi degli innovatori Napoletani e Milanesi, un certo numero di artisti giovani e sconosciuti, quasi tutti Fiorentini, prevedendo che l'arte di Morelli, di Pagliano e di Bertini e dei loro imitatori non avrebbe

portato che a una scuola di brillanti decoratori, si proposero di seguire il cammino indicato dagli antichi maestri delle scuole italiane e di conseguire, tramite ciò, un altro scopo, quello del realismo. Essi furono per quell'epoca ciò che sono gli impressionisti francesi d'oggi...»²⁰.

Sbaglieremmo dunque se aprissimo le nostre considerazioni sull'attività italiana di Zandomeneghi, che ebbe inizio documentatamente nel 1862 a Firenze, prescindendo dai fatti sin qui narrati, fatti ai quali il giovane non prese attivamente parte per motivi di età, ma che pure costituiscono il suo imprescindibile *background* culturale.

La valutazione di tali premesse è quanto mai importante per un artista come Zandomeneghi, portato non tanto ad un rapporto istintuale con la creazione artistica, quanto ad anteporre ad essa i filtri della propria consapevolezza culturale, del proprio essere artista di mente prima che di mano. Questa valutazione agevolerà credo la nostra riflessione sul rapporto di Federico con i Macchiaioli e ci consentirà di dare il giusto peso alla sofferta "mutazione" dell'artista nei primi anni del soggiorno parigino; essa permetterà di comprendere più in profondità il senso di classica compostezza che pervade le opere più tipiche dell'artista, nelle quali la solidità della costruzione è resa ancor più seducente dal caldo cromatismo veneziano, sempre poeticamente risolutivo e avvincente.

Gli anni italiani di Zandomeneghi

Potremmo far iniziare l'avventura artistica di Federico dal momento della sua rocambolesca evasione da Venezia, del '62 e romanticamente immaginare la sua aitante figura di spalle come il viandante del celebre quadro di Friederich, pervasa dal fremito di una emozione mentre si allontana dalla punta della Salute a bordo di un bragozzo chiojgiotto che spiegate le vele lo conduce alla volta di Comacchio e alla libertà. L'episodio è narrato da Anna Toniolo²¹, nipote di Federico, la quale attinge evidentemente ad una tradizione familiare, essendo verosimilmente il nonno Giuseppe Toniolo quel cognato che, membro del Comitato segreto, agevolò la fuga del pittore - emigrato e clan-

²⁰ Cfr. F. DINI, cit., 1989, pp. 551-552.

²¹ Cfr. ANNA TONIOLO, *Un pittore veneziano dell'800. Federico Zandomeneghi*, in "Gazzettino illustrato", anno XIV, n° 33, Venezia 19 agosto 1934.

destino – da Venezia. Gli anni che vanno dal '56 al '62 sono quelli della formazione artistica di Federico, prima all'Accademia di Venezia, poi dal '59 a quella milanese di Brera, formazione che, come per molti giovani della sua generazione si accompagna ad un crescente coinvolgimento negli ideali e nelle vicende risorgimentali e dunque all'impegno patriottico e militare. Lasciata Venezia per motivi politici sin dal '59, Federico fu quasi certamente al raduno di Modena²² dove si trovarono documentatamente Signorini, Gustavo Uzielli, Odoardo Borrani, Adriano Cecioni e anche Diego Martelli la cui presenza era ricordata molti anni più tardi dal garibaldino veneziano Giuseppe Zolli, amico di Zandomeneghi e suo compagno d'armi²³. «Venne il '59... e dal '59 fu una rivoluzione di redenzione patria e di arte...» scrive Fattori nei suoi appunti autobiografici, sintetizzando con efficacia quel clima misto di aspirazioni civili e patriottiche e di rinnovamento artistico e culturale che animò gli avventori del fiorentino Caffè Michelangiolo. Ora i personaggi citati, artisti, letterati e comprimari del movimento macchiaiolo si ritrovarono al raduno di Modena e gli indizi pervenutici sono sufficienti a far ipotizzare che lì Zandomeneghi possa aver avuto i primi contatti con i futuri compagni di strada. Ma al di là dei rapporti personali che forse si verificarono, forse no, l'esperienza militare e patriottica produsse una più matura consapevolezza in tutti questi giovani e come un collante agì unificando prima o dopo le loro vite in una comunione di ideali artistici e di aspirazioni civili che è elemento imprescindibile della vicenda macchiaiola.

Senza scendere nei particolari della partecipazione di Zandomeneghi alle vicende risorgimentali che sono oggetto in questo catalogo del saggio di Cosimo Ceccuti, dobbiamo però ribadire che la condivisione di tali esperienze e dei valori ideali che le hanno promosse sono la solida base (quasi un patto di sangue) su cui Federico costruisce i suoi rapporti umani e artistici durante la permanenza a Firenze, città che lo accoglie a partire dal '62. La memoria del Caffè Michelangiolo riaffiora in una tarda lettera a Vittorio Pica:

«Ero giovanissimo e mi ricordo di aver veduto una sera a Firenze al caffè Miche-

langiolo, Morelli che, per me, aveva molto talento, e di avergli sentito dire che Paolo Veronese doveva indicare agli italiani giovani la pittura dell'avvenire; e sta bene; ma egli cosa fece? Alla fine della sua carriera confuse le camelote di Tiepolo coll'arte sana del Veronese»²⁴.

In realtà quando Federico fa ingresso al Michelangiolo ha ventuno anni ed è il più giovane tra i progressisti. Per questo motivo, forse, Beppe Abbati più vecchio di sei anni, lo affianca sin dai primi momenti, e i due lavorano insieme al Bargello e in Santa Maria Novella già dalla primavera del 1863. Come è stato evidenziato da Piero Dini²⁵, le famiglie Abbati e Zandomeneghi erano in ottimi rapporti dall'epoca degli studi di Beppe all'Accademia di Venezia ove egli aveva avuto come compagno il fratello maggiore di Federico, Gioacchino. Abbati risiedeva a Firenze dal dicembre 1860 e si era fatto apprezzare non solo all'interno del gruppo dei Macchiaioli, ma anche nei circuiti più ufficiali della società artistica italiana, avendo conseguito un riconoscimento pubblico all'esposizione nazionale del '61 per i suoi quadri d'interno. Abbiamo da tempo maturato il convincimento che gli esordi artistici di Federico siano stati favoriti proprio dalla vicinanza di Abbati; il quale, disorientato dal premio ricevuto (e ricusato), aveva meditato di abbandonare quanto di convenzionale persisteva nel suo modo di dipingere, ragion per cui, scrive Martelli: «invece di profittare della posizione conquistata di internista celebrato egli pensò meglio di cominciare a studiare all'aperto, inquantoché l'abitudine di copiare ambienti chiusi murati li negava quella elasticità di forme e di modi che viene dallo studio di cose animate e vive...»²⁶. Di questa intima volontà di rinnovarsi propria dell'Abbati si avvantaggiò certamente il più giovane Zandomeneghi che lavora – non sappiamo bene con quali esiti – nei luoghi cari all'ispirazione abbatiana, Santa Maria Novella, Palazzo Pretorio, San Miniato al Monte e dunque presumibilmente in compagnia del napoletano. Ma Abbati ha iniziato a frequentare Castiglione e i dintorni di Firenze che vedono operosi anche Silvestro Lega, Odoardo Borrani e Signorini, ragion per cui la sua produzione si viene arricchendo delle nuo-

²² Lo fa ritenere probabile un passo delle lettere ai genitori. Cfr. F. DINI, cit., p. 448.

²³ Cfr. GIUSEPPE ZOLLI, *La compagnia Medici e la difesa del vascello: ricordo per il 20 settembre 1895*, Montegiorgio 1895.

²⁴ Si veda l'epistolario di Zandomeneghi, in F. DINI, cit., 1989, p. 545.

²⁵ Cfr. PIERO DINI, *Giuseppe Abbati*, Allemandi, Torino 1987, pp. 21-22.

²⁶ Cfr. DIEGO MARTELLI, *Giuseppe Abbati*, in *Scritti d'arte di Diego Martelli*, a cura di A. Boschetto, Sansoni, Firenze 1952, p. 217.

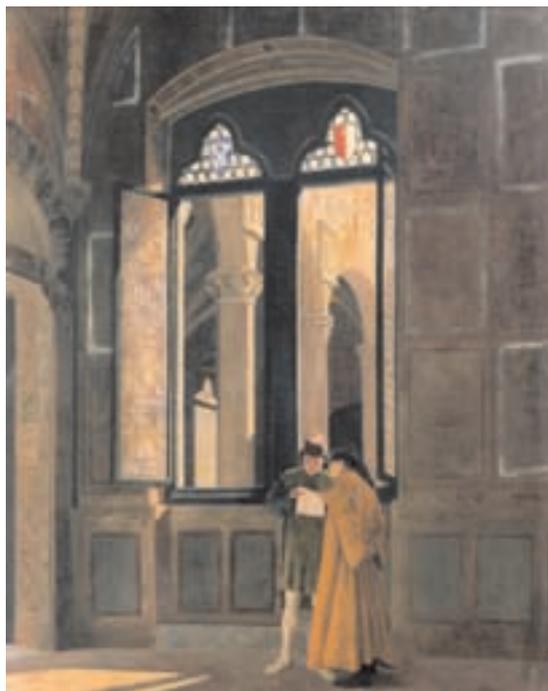
Giuseppe Abbati
Loggiato con armigero
 (1864, collezione privata)



ve esperienze *en plein-air*: ne nascono capolavori come “L’ombrellino” datato 1862 e “Stradina al sole”, nonché “Bimbi a Castiglioncello” e le argentee marine di quel litorale. Ed è in questo stesso “doppio registro” che Zandomeneghi esordisce nel 1865, da un lato con il noto “Palazzo Pretorio” oggi alla Galleria d’arte moderna di Venezia e dall’altro con “La lettrice”, nella quale si riconosce Teresa Martelli assorta nella lettura ed avvolta nei caldi riverberi del sole di Castiglioncello. Quello che non è dato evincere dai titoli delle opere esposte alle varie promotrici italiane anteriormente al ’65 (per

lo più acquerelli, nei quali evidentemente Federico esercita gli insegnamenti abbatiani, applicandosi allo studio della luce negli interni monumentali fiorentini) lo si deve per forza di cose supporre in presenza di due opere così compiutamente riuscite, pur nella diversa intensità poetica. Sono per così dire dipinti “inattesi”; sensazione che se da un lato trova giustificazione nella perdita di molte opere del periodo italiano di Zandomeneghi, opere di cui è rimasta labile traccia nei cataloghi delle promotrici e nei giornali dell’epoca²⁷; d’altro canto è frutto dello stupore con cui ci è dato di rilevare il perfetto inserimento del veneziano nel mondo dei Macchiaioli. È pur vero che lo vediamo ora prender parte alle riunioni del Caffè Michelangiolo, ora firmare lo Statuto della Nuova Società Promotrice (ottobre 1863), ora sottoscrivere la lettera al giornale genovese “Corriere mercantile” in difesa degli artisti macchiaioli (giugno 1864) e della loro poetica, e in considerazione di ciò mai potremmo per così dire dubitare della buona fede con cui Federico accoglie le istanze dei progressisti toscani. Ma la maturità di poetica che l’artista rivela di aver raggiunto nelle due opere menzionate non è per questo meno sorprendente. “Palazzo Pretorio” potrebbe stare agevolmente accanto a “Loggiato con armigero” (1864) di Abbati per quella respirabilità che faceva esclamare al critico Camillo Boito «v’è luce,

Federico Zandomeneghi
Palazzo Pretorio
 (1865, Venezia, Galleria d’arte moderna)



²⁷ Di tali informazioni è stato da noi fatto un vaglio di cui si dà conto nel nostro volume del 1989.

v'è aria» e gli faceva prevedere un roseo futuro per il nostro pittore; per quanto la situazione emotiva sia sostanzialmente diversa nelle due opere, dove alla malinconia abbatiana e al silenzio che accende lo spunto poetico ed evocativo, Zandomeneghi sostituisce il dato narrativo, accendendo il dialogo tra le due figure «leggiadramente toccate» – rilevava un critico dell'epoca – «più da pittore figurinista che da prospettico»²⁸.

La splendida tavola di “La lettrice” 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 ogni velleità ritrattistica, attratto e affascinato 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. L'effetto di luminosità calda e diffusa è ottenuto per mezzo degli ocri e dei bianchi, colori che, modulati da un gioco di mezze tinte, modellano le pieghe corpose della veste di Teresa. Al di là del muro, oltre il cancelletto, uno spicchio di verzura, forse l'orto di casa Martelli e, al di là di un alto parapetto, uno scorcio di mare azzurro che lascia intuire l'insolita bellezza di quel primitivo paesaggio particolarmente amato da Borroni, da Sernesi. Se fosse dato di affacciarsi alla quinta di muro, scorgeremmo oltre il leccio svettante, la bella insenatura di Castiglioncello dipinta da Raffaello Sernesi nella sua straordinaria “Marina” e la luminosità tersa, sorgiva di quelle smaltate tarsie di colore, nonché il loro armonioso incastonarsi inseguendo in profondità il dolce degradare della costa. Se solo conoscessimo altre opere di Zandomeneghi relative a questo primo soggiorno nella proprietà Martelli che ebbe luogo nel maggio 1865, potremmo meglio valutare il grado di

attrazione che quella natura forte e assoluta esercitò sul Nostro. Ma “La lettrice” rimane l'unica testimonianza a noi pervenuta fin'oggi del coinvolgimento del veneziano nelle ricerche poetiche della “scuola di Castiglioncello”. Del resto nelle tarde lettere a Diego Martelli, scritte da Parigi negli ultimi due decenni del secolo, il ricordo di Castiglioncello è sempre associato al ben più lungo soggiorno del 1873-1874, ragione per cui dobbiamo credere che l'incalzare degli avvenimenti risorgimentali impedissero con lo scoppio della Terza Guerra d'Indipendenza e il conseguente rientro del Nostro nella città natale finalmente liberata, il reiterarsi delle visite alla proprietà Martelli. Eppure “La lettrice”, quadro così magicamente situato nella luce di Castiglioncello, così perfettamente collocato nella geografia dei luoghi e degli affetti che li animavano nei momenti “aurei” della storia dei Macchiaioli, ci suggerisce ulteriori elementi di riflessione che allontanano la nostra mente da questi luoghi e ci rammentano che altrove ma con finalità poetiche simili, Silvestro Lega aveva dipinto due anni prima l'amata Virginia in una ampia veste chiara, con analogo effetto di pieghe trasparenti e in ombra che entrambi i pittori forse derivarono per suggestione dallo studio dei bianchi di cui era particolarmente infervorato Abbati. Nel dipinto di Zandomeneghi come nella “Educazione al lavoro” di Lega, la figura grandeggia con la regale semplicità di una “Annunciata” di Piero della Francesca, semplicità accentuata dal senso di politezza, espresso con la massima essenzialità del mezzo pittorico, facendo ricorso alla qualità neoquattrocentesca del disegno. Dunque Federico frequentò Piazzetta (forse più di Castiglioncello) e in tal senso va interpretato il passo della tarda lettera a Vittorio Pica in cui dichiara: «Vissi a Milano e poi a Firenze dove passai i più begli anni della mia giovinezza e fu in questa città che cominciai a dipingere vicino a Cabianca, Signorini, Abbati, Sernesi... quanti morti!»²⁹. Che il rapporto con Lega fosse ad un certo momento divenuto importante lo rivelano fra le righe, le missive indirizzate a Signorini da Venezia tra il 1869 e il 1870 e ancor più lo rivela il dipinto “Gli innamorati”, datato 1866 e nato a evidenza

²⁸ Cfr. Gazzetta di Venezia, 12 settembre 1865.

²⁹ La lettera, datata 11 marzo 1908 è stata resa nota da Lamberto Vitali (*Lettere dei Macchiaioli*, Milano 1953, pp. 325-326). Si veda inoltre F. DINI, cit., 1989, p. 527.



Giuseppe Abbati
Stradina al sole

(1862, collezione privata)

Silvestro Lega
Educazione al lavoro

(1863, collezione privata)



³⁰ EMILIO CECCHI, *Silvestro Lega*, in "Il secolo XX", anno 25, n° 5, Milano maggio 1926, p. 348.

³¹ La lettera è stata resa nota da Piero Dini (cit., 1975, p. 283). Si veda inoltre l'epistolario dell'artista (F. DINI, cit., 1989, p. 451).

nel clima di Piagentina. Lega si applicò al tema della giovane coppia di innamorati nel noto quadro "I fidanzati" (1869 circa) scegliendo il momento del tramonto, e dunque avvolgendo di caldi toni rosati l'intimo conversare dei due promessi. "La soave maniera descrittiva", "la politezza stilistica", per dirla col Cecchi, "la nitida definizione dei nostri primitivi"³⁰ recuperata dal dipinto leghiano nel suo valore etico oltre che estetico, si sciogliono nel prezioso quadro di Zandomeneghi in una maniera più disinvolta che forse allude alla disinibita, intima complicità dei protagonisti, ma che certamente esprime il bisogno dell'artista di esplorare soluzioni compositive se non nuove (si pensi agli arditi scorci del Veronese) comunque più desuete: la coppia, vista di spalle, si abbraccia affacciata, o meglio dire adagiata sul parapetto dell'altana, e così facendo confonde l'allegro conversare nei suoni e nei rumori della città che vive gli ultimi momenti della tiepida giornata invernale. Il tramonto – con questo titolo crediamo che il dipinto sia stato esposto a Venezia nella primavera del '66 – diviene pertanto, con licenza dei protagonisti, l'elemento conduttore della raffigurazione.

L'impeto lirico che muove l'operato di Zandomeneghi in seno alle scuole di Castiglioncello e Piagentina viene brutalmente interrotto dall'incalzare degli avvenimenti bellici, poiché chiamato dalla Terza Guerra d'Indipendenza alla liberazione di Venezia, Federico parte volontario con Abbati alla fine di maggio.

Il rientro a Venezia, reso possibile dalla Pace di Praga del 23 agosto, è politicamente vittorioso quanto artisticamente rischioso: la città è rimasta immobile e sostanzialmente estranea alla "rivoluzione" dei Macchiaioli, tanto che spetterà proprio a Zandomeneghi vivificarla dei nuovi fermenti. «Sospiro sempre il momento di ritornare a Firenze e questo basti per assicurarti quanto mi dolgo l'esserne lontano», scrive Federico a Signorini nel gennaio 1868³¹. La morte del padre e soprattutto la scomparsa della sorella Anna, sposa di quel Giuseppe Toniolo che qualche anno prima aveva salvato Federico dalle carceri austriache e che si trovava improvvisamente vedovo con due bambini da crescere, di fatto, impedivano al pittore di



Telemaco Signorini
L'alzaia

(1864, collezione privata)

ricongiungersi con i compagni di Firenze, ma non di sperare e di operare per la rinascita artistica della città natale. Il mecenatismo dei Conti Papadopoli sembrava attivarsi in quella direzione: essi non solo avevano creato, già nel 1865, la “Società Promotrice” per promuovere pubbliche esposizioni in netto antagonismo con la struttura accademica dichiaratamente filo-asburgica, ma dopo la liberazione della città, si facevano carico di una prestigiosa commissione al pittore Michele Cammarano, chiamandolo per questo a Venezia e dunque di fatto procurando alla città lagunare una presenza illuminante in direzione di quel “realismo” che risuonava sulla bocca di molti come sinonimo di “modernità” senza necessariamente essere inteso nel suo vero significato.

È il caso di quel Mauri, non meglio identificato autore della recensione comparsa sul *Gazzettino delle arti del disegno* nel giugno 1867 e relativa all'esposizione della promotrice veneziana³²: egli, a fronte di dichiarazioni di principio quali «non c'è pittura senza realtà» e «la natura bisogna copiarla come sta», di fatto andava in brodo di giuggiole («che verità! Che espressione in quelle teste!») per un quadro del generista di maniera Antonio Rotta raffigurante “un vecchio arrotino che alla sua bottega portatile vuol fare il galante ad una paffuta ragazza che esamina se è bene aguzzata la forbice”. Di diverso impegno apparvero ai giovani pittori veneziani le opere di Michele Cammarano esposte a Venezia, ragion per cui l'allogazione al pittore napoletano del grande dipinto “Incoraggiamento al vizio” da parte dei Papadopoli acquista ai nostri occhi un partico-

lare significato che certo Zandomeneghi non mancò di individuare, “allevato” com'era al culto della sincerità e alle prove di realismo integrale di cui era stato campione sin dal 1864 il Signorini con “L'alzaia”. I tempi erano maturi per una riflessione sui risvolti sociali dell'Italia post-unitaria, sulla mancata attuazione delle riforme necessarie a migliorare le condizioni di vita della popolazione e sul desiderio di denunciare il malessere e la delusione che conseguivano a questo stato di cose. Cammarano che dopo aver seguito Garibaldi nel 1860, si era arruolato nella Guardia Nazionale per combattere la piaga del brigantaggio, aveva maturato una visione cruda e drammatica della realtà del sud d'Italia, individuando tra le cause, il potere secolare della Chiesa, colpevole oltretutto di fraporsi al completamento dell'unità nazionale.

³² Cfr. P. MAURI, *Esposizione della Società Promotrice di Venezia*, in “Gazzettino delle arti del disegno”, anno I, n° 21, 8 giugno 1867, pp. 164-166.

Federico Zandomeneghi
Mattino a Venezia
(Gli spazzaturai)

(1869, ubicazione sconosciuta)



Catalogo delle opere

L'ordine delle schede in catalogo segue l'andamento delle opere in mostra

Sezione I

GLI ANNI ITALIANI

Esule dalla città natale, Venezia, dominio asburgico, Federico Zandomeneghi si stabilisce a Firenze nel corso del 1862, all'età di ventuno anni.

Prende subito parte alla vita artistica del Caffè Michelangiolo schierandosi con la gioventù progressista e legandosi in particolar modo a Beppe Abbati e a Diego Martelli.

L'intesa con i Macchiaioli è prima di tutto umana e patriottica, favorita dai comuni ideali politici e libertari.

Non meno importante è la condivisione di quella linea di ricerca che porta i toscani a interessarsi, su istigazione di Domenico Morelli e dietro l'esempio di Eugène Delacroix, alla grande pittura veneta del Cinquecento e a Paolo Veronese in particolare, cercando, nel raffronto analogico con i "maestri macchiaioli dell'antichità", conforto alle proprie primarie esigenze in materia di colore e di luce.

Rampollo di quella tradizione secolare, il veneziano Zandomeneghi si lascia guidare nei suoi esordi toscani dal più anziano Abbati e i due lavorano insieme al Bargello e in Santa Maria Novella, ritraendo gli edifici monumentali fiorentini con nuovi, naturalistici effetti di luce e di atmosfera. Ben presto Federico è irretito dall'afflato lirico che anima le scuole di Castiglioncello e di Piagentina, complici i rapporti di stima con Raffaello Sernesi, con Telemaco Signorini e con Silvestro Lega.

Ma la partecipazione alle vicende del "decennio aureo" della *macchia* ("La lettrice", "I fidanzati") viene brutalmente interrotta dall'incalzare degli avvenimenti bellici, poiché Zandomeneghi è chiamato dalla Terza Guerra d'Indipendenza alla liberazione di Venezia.

Il rientro nella città natale nell'autunno 1866 è politicamente vittorioso quanto artisticamente rischioso: Venezia è rimasta immobile e sostanzialmente estranea alla "rivoluzione" dei Macchiaioli, tanto che spetterà proprio a Zandomeneghi vivificarla dei nuovi fermenti.

Le enormi lacune e le dispersioni sono a oggi l'ostacolo maggiore per una più corretta valutazione critica del de-

cennio di attività italiana di Federico: a fronte di un censimento di meno di cinquanta opere, condotto attraverso i cataloghi delle promotrici e i giornali del tempo, la metà di esse rimangono sconosciute, mentre molti dei quadri noti attraverso pubblicazioni della prima metà del Novecento, sono tornati a essere irreperibili perché di ignota ubicazione. Per questa ragione abbiamo creduto utile ricontestualizzare il decennio di attività italiana di Zandomeneghi intercalando ad essa celeberrimi dipinti di Giovanni Fattori, di Giuseppe Abbati, di Raffaello Sernesi, di Silvestro Lega, indispensabili per valutare il perfetto inserimento di Federico all'interno delle scuole di Castiglioncello e Piagentina; inoltre viene proposta per la prima volta l'opportunità del confronto tra una delle opere più impegnative di Zandomeneghi, *Impressioni di Roma* e il grande quadro di Michele Cammarano *Incoraggiamento al vizio*, esemplare espressione di quel "realismo integrale" che orienta la produzione di Zandomeneghi in quegli stessi anni (come nel disperso *Gli spazzaturai*). Seguono le opere veneziane, l'inedita *Popolana con scialle rosso*, *Paul de Kock* e ancora *Preparativi per la processione*, *In chiesa* nelle quali riaffiorano i temi claustrali un tempo cari a Beppe Abbati, reinventati tuttavia con fare più narrativo e la cromia brillante nei rossi, nei viola e nei blu, che diverrà tipica degli anni francesi. Attraverso l'accostamento tra il noto *Bastimento allo scalo* e un significativo dipinto di Guglielmo Ciardi della stessa epoca, si offre lo spunto per una riflessione sul ruolo di tramite che Zandomeneghi rivestì tra la compagine macchiaiola e la scuola veneta di Ciardi, di Nono, di Favretto.

Zandomeneghi trascorre i primi sei mesi del 1874 a Castiglioncello, nella villa Martelli, dove matura il progetto di recarsi a Parigi, il centro del mondo artistico nel quale imperava il Naturalismo di Jules Breton, di Jules Bastien-Lepage, di Carolus-Duran e dove fa notizia la partecipazione del già allora celeberrimo De Nittis alla mostra di un drappello di artisti d'avanguardia, presso il fotografo Nadar.

(F.D.)

1.

La lettrice (1865)

Olio su tela, cm 38x30

Collezione privata

Zandomeneghi dipinse con tutta probabilità questo piccolo capolavoro nella primavera del 1865, a Castiglioncello, mentre era ospite nella tenuta dell'amico Diego Martelli, critico d'arte e sostenitore dei Macchiaioli. Identificabile con *La lettura*, che fu esposto l'anno seguente alla Promotrice di Venezia, il quadro ritrae verosimilmente, sulla base di un confronto fotografico suggerito da Piero Dini, la compagna di Martelli, Teresa Fabbrini. La donna, tuttavia, compare in veste di occasionale protagonista, di pretesto per un'incantata contemplazione pittorica. Siamo, infatti, per l'artista veneto, al culmine della sua partecipazione al sentimento della "macchia", intesa come ricerca di un rinnovamento formale profondo rispetto a contenuti già cari alla tradizione romantica. Tale ricerca era iniziata circa tre anni prima, a Firenze, grazie ai rapporti presto intercorsi fra il veneziano e alcuni protagonisti del vivace clima artistico locale. Fra questi proprio Martelli, e altri interpreti della "rivoluzione macchiaiola" come Giuseppe Abbati e Odoardo Borrani.

La figura femminile contemporanea, dunque, affettuosamente inquadrata e collocata in atteggiamento casuale sullo sfondo di un paesaggio familiare, già nucleo dell'universo circolare e in sé risolto che la Restaurazione aveva promosso, diveniva ora, in primo luogo, lo spunto per una riflessione sui valori sostanziali della composizione. Ecco infatti che la donna, intenta alla lettura, si accampa assorta e monumentale al centro della tela, e non cerca alcun dialogo con lo spettatore, al quale, anzi, volge quasi la schiena. Piramide luminosa, tuttavia, nella sua ampia veste chiara, essa è il quadro, in quanto ne determina tanto l'architettura fatta di semplici rapporti volumetrici, che la dominante cromatica dei giallo-ocra attraverso i quali l'artista ci trasmette l'incanto dell'assoluta primavera maremmana, mentre il cielo si fa ancor più terso e arioso per il contrasto con la macchia solare del-

l'ombrellino e con la lama turchina del mare all'orizzonte. Pochi ma essenziali come il motivo del quadro, questi rapporti di colore sono sollecitati dall'incidenza della luce che tutto scandisce e discerne, e che, al di là del possibile rimando – date per giunta le origini comuni – ad un grande interprete della luce del primo Rinascimento come Domenico Veneziano, ha, nella sua inoppugnabile funzione critica, una potenzialità espressiva analoga a quella apprezzabile nei quadri di Abbati e Borrani. I quali, da parte loro, svolgevano appunto il principio umanistico della razionalità in serrata indagine positiva. Eppure Zandomeneghi, proprio come un altro illustre ospite, in quegli anni, di Castiglioncello, Raffaello Sernesi, fin d'ora rivela una nota lirica personale, che suona cristallina nell'ampio respiro atmosferico dell'insieme, o si smorza nella percezione intensa dei caldi riflessi di sole; e infine, come in Silvestro Lega, trova eco nella presenza discreta ma centrale della figura femminile.

BIBLIOGRAFIA

E. Piceni, *Zandomeneghi*, Milano 1967, n. 3; *Dal Caffè Michelangelo al Caffè della Nouvelle Athènes. I Macchiaioli tra Firenze e Parigi*, catalogo della mostra (Montecatini Terme) a cura di P. Dini, Torino 1986, n. 46, tav. XI; P. Dini, *Giuseppe Abbati*, Torino 1987, n. 131, p. 294; F. Dini, *Federico Zandomeneghi*, 1989, n. 5, p. 392, tav. III; *I Macchiaioli e la Scuola di Castiglioncello*, catalogo della mostra (Castiglioncello) a cura di P. Dini, Torino 1990, n. 40, p. 181; *I Macchiaioli e l'America*, catalogo della mostra (Genova) a cura di D. Durbè, P. Dini, F. Dini, Genova 1992, n. 25, tav. XIX; *Dai Macchiaioli agli Impressionisti*, catalogo della mostra (Livorno) a cura di F. Dini e E. Spalletti, Firenze 1996, n. 1.23; S. Bietoletti, *I Macchiaioli*, Firenze 2001, p. 233; *I Macchiaioli. Opere e protagonisti di una rivoluzione artistica (1861-1869)*, catalogo della mostra (Castiglioncello) a cura di F. Dini, Firenze 2002, n. 29; *I Macchiaioli prima dell'Impressionismo*, catalogo della mostra (Padova) a cura di F. Mazocca e C. Sisi, Venezia 2003, n. 81.



2.

Raffaello Sernesi, *Marina a Castiglioncello*, (1864)

Olio su tela, cm 27,6x82

Collezione privata



Sernesi dipinse questa tela probabilmente nel 1864, durante un soggiorno presso l'amico Diego Martelli, nella sua tenuta di Castiglioncello, e dunque in piena effusione del movimento macchiaiolo. Il mondo che gli si manifesta nella gloria suprema dell'ora meridiana di una giornata straordinariamente limpida, in quello spaccato mirabile che era allora l'incontaminata Maremma toscana, è di una purezza cristallina, quasi fosse stato posto sotto una lente e analizzato con metodica attenzione in ogni suo dettaglio. Conseguenza o meno di una ritrovata fede nell'Assoluto (C. Del Bravo, *La luce di Sernesi*, in "Artista" 1997, pp. 146-159), lo sguardo dell'artista ha una spazialità lucida e serena, che esalta la metodologia positivista degli anni trascorsi svuotandola di ogni intento che non sia quello di manifestare una superiore armonia. Unica protagonista di questa predella "laica", che ha per contenuto la divinità della Natura, infatti, è la luce, che invade la costa assoluta dal primo piano alberato all'infini-

to dell'orizzonte, e che accende il contrasto fra i verdi variati della costa e la profondità turchina del mare, rendendo superflua ogni presenza umana, ridotta non a caso ai minimi termini del personaggino contro la palizzata, sulla destra. Né altro sembra importante, se non la percezione della calda, distillata atmosfera che si sprigiona dalla contemplazione della Bellezza.

BIBLIOGRAFIA

I Macchiaioli, catalogo della mostra (Firenze) a cura di D. Durbè e S. Pinto, Firenze 1976, n. 85, p. 143; G. Daddi, *Raffaello Sernesi*, Oggiono-Lecco 1977, tav. XXVI, pp. 132-133; *I Macchiaioli e la Scuola di Castiglioncello*, catalogo della mostra (Castiglioncello) a cura di P. Dini e F. Dini, Firenze 1990, n. 27, pp. 174-175; *Dai Macchiaioli agli Impressionisti*, catalogo della mostra (Livorno) a cura di F. Dini, E. Spalletti, Firenze 1996, S. Bietoletti, *I Macchiaioli*, Firenze 2001, pp. 200-201; *I Macchiaioli. Opere e protagonisti di una rivoluzione artistica (1861/1869)*, catalogo della mostra (Castiglioncello) a cura di F. Dini, Firenze 2002, n. 24.



3.

Silvestro Lega, *I fidanzati*, (1869)

Olio su tavola, cm 40x25,5

Firmato in basso a destra: "S. Lega"

Collezione privata



Lega dipinse questo quadro intorno al 1869, estrapolando le due figure rispetto ad una composizione più complessa e distesa, *I promessi sposi*, della quale *I fidanzati* riassume l'emotività incombente dal cielo nuvoloso ed effusa nella tonalità vespertina dei colori anche grazie al formato ridotto e verticale, che concentra l'attenzione dello spettatore. Siamo a ridosso di un momento di svolta del percorso artistico dell'artista

che nel '70 perderà l'amata compagna, Virginia Batelli, e subirà nella sua pittura le conseguenze di questo grave lutto. Ma fin d'ora qualcosa agita visibilmente la quiete aurea raggiunta nel periodo di Piagentina, quando la presenza umana era fonte di varietà concorde, in atmosfere trepide di sentimenti quieti, segnati appena dal volgere ciclico ma regolare delle stagioni. La scelta stessa di rinunciare all'orizzontalità da fregio o da predella, che diverrà poi frequente, significa bisogno istintivo di prendere le distanze da una narrativa distesa che non si avverte più come praticabile, in un mondo che, indipendentemente dalle motivazioni personali, assisteva al crollo progressivo delle certezze positive degli anni trascorsi, quando anche Lega aveva preso parte al movimento pittorico della 'macchia' credendo fermamente nella necessità di sfuggire alle convenzioni dell'Accademia.

Allora, egli aveva condiviso con gli amici del Caffè Michelangelo la ricerca di un discorso formale aperto, che per lui aveva una sua affabilità discorsiva non esente da tene-

rezze. Da ciò non si poteva certo prescindere, ormai, ma il racconto lento e pausato si contrae visibilmente, nel tentativo di trovare un nuovo piano d'intesa, più mediato e allusivo, che non cerca il dialogo con lo spettatore se non tramite atmosfere evocate per via di forma e colore, in grado di isolare i personaggi nel chiuso del loro mondo: entrambi di schiena, lui in scuro, lei in bianco e verde chiaro – unica nota alta contro i bassi di un prato di stoppie arsicce che si alza repentino fin quasi all'orizzonte coperto di nubi – i due sono avvolti dalla luminosità cupa che precede il buio della notte, e le loro figure ravvicinate in quell'universo poco ospitale trasmettono un sentimento di solitudine desolata, d'incombente tristezza. Quella stessa, forse, provata da Lega al pensiero del male che minava in quel mentre la sua amata, e che di lì a poco l'avrebbe portata lontano da lui; ma che era anche il male esistenziale di una generazione di artisti che aveva abbandonato la via battuta per spingersi alla ricerca di nuove possibilità espressive, e si scontrava allora con la fatica di garantire umanità e coerenza a una metodologia dai presupposti teorici fortemente in crisi.

BIBLIOGRAFIA

P. Dini, *Silvestro Lega. Gli anni di Piagentina*, Torino 1984, n. 64; G. Matteucci, *Lega. L'opera completa*, Firenze 1987, II, n. 120; *Silvestro Lega. Dipinti*, catalogo della mostra (Milano-Firenze) a cura di L. Landini, G. Matteucci, R. Monti, Firenze 1988, n. 41; *Gli anni di Piagentina. Natura e forma nell'arte dei Macchiaioli*, catalogo della mostra (Firenze), Firenze 1991, scheda a cura di L. Lombardi, pp. 30-31.



4.

Gli innamorati, 1866

Olio su tavola, cm 38x30

Firmato in basso a destra: "F. Z." e datato 1866

Istituto Matteucci, Viareggio

Una gentile aura romantica spira in questo quadro, raffigurante una coppia affacciata da un'altana, da identificarsi presumibilmente con *Il tramonto*, esposto nello stesso anno dell'esecuzione, il 1866, alla Promotrice di Venezia, e dunque verosimile *pendant* de *La lettrice* (cfr. cat. n. 1), con la quale fece parte della collezione dei nipoti dell'artista, i Toniolo. Di quel capolavoro, infatti, *Gli innamorati* costituisce una sorta di variante tematica: se la donna intenta alla lettura che si ripara all'ombra di un parasole sullo sfondo della marina di Castiglioncello è quella amata dall'amico Diego Martelli, Teresa Fabbrini, qui l'affettività nel legame fra i due personaggi (forse ancora Teresa, ma in compagnia di Diego?) è esplicita – sebbene al calore del riverbero primaverile siano subentrati una luminosità più ambigua, da crepuscolo invernale, e all'abito chiaro e leggero quelli pesanti, consoni al clima mutato. Proprio come ne *La lettrice*, d'altra parte, i due negano ogni contatto fuori del loro mondo, e voltano addirittura la schiena a chi guarda il quadro. L'apparente casualità della posa e il suo rifiuto di un dialogo con lo spettatore contribuiscono tuttavia a concentrare l'attenzione sul problema del colore, e quindi sull'atmosfera. Le figure infatti emergono dalla penombra e si stagliano contro il rifulgere di un cielo dorato, tinto dai ri-

verberi del sole calante; ciò che conta è in primo luogo l'effetto di controluce, come spesso avviene in opere coeve di Giuseppe Abbati, ad esempio, al quale infatti Zandomeneghi era molto vicino in questi anni toscani. Ma la qualità del tono cromatico, vibrante di grigi-argento e intrisa dei porpora accesi dalla luminosità occidua, sa di riflessioni puntuali su Tiziano e Tintoretto. Riflessioni tanto più significative in quanto svolte ancora in un ambito di cultura "macchiaiola", espressione, quindi, di un'attenta analisi della composizione nei suoi valori fondamentali e primari. Se infatti per i toscani la razionalità del momento positivista trovava riscontro nel Quattrocento idealizzato della loro tradizione, fin da ora il veneziano si mostrava incline a stemperare il rigore costruttivo di quell'insegnamento nell'emotività più libera del colore caro alla "sua" tradizione.

BIBLIOGRAFIA

E. Piceni, *Zandomeneghi*, Milano 1967, n. 2; *Zandomeneghi. Un veneziano a Parigi*, catalogo della mostra (Venezia) Milano 1988, n. 2, p. 90; F. Dini, *Federico Zandomeneghi*, 1989, n. 9, p. 394, tav. IV; S. Bietoletti, *I Macchiaioli*, Firenze 2001, p. 233.



5.

Diego Martelli allo scrittoio, 1870

Olio su tela, cm 61x40,5

Siglato e datato in basso a destra: "Z.F. Firenze '70"

Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, Firenze

Come plausibilmente dimostrato (F. Dini, 1989, p. 399), Zandomeneghi dipinse questo ritratto dell'amico Diego Martelli fra il dicembre del 1869 e il gennaio del 1870, durante un breve soggiorno fiorentino, attestato fra l'altro anche dall'iscrizione apposta in calce al quadro stesso. Il critico dei Macchiaioli è rappresentato in un'attitudine che doveva essergli consueta: seduto al proprio tavolo da lavoro, mentre scrive, magari uno dei suoi proverbiali commenti sull'arte contemporanea. La contemporaneità, del resto, è carattere saliente di questo quadro singolare, realizzato dal pittore veneto con piglio disinvolto e anti-conformista, ma caratterizzato, all'impatto, da un sapore antico. Colto nell'intimità del suo studio come da un uscio semi aperto, nella sua veste da camera grigio chiaro ornata di alamari rossi, una berretta in capo per via del freddo invernale che la stufa a legna accesa sullo sfondo lascia intuire, circondato da scartoffie e libri ordinatamente disposti, Martelli non rivolge lo sguardo verso lo spettatore, ma neppure verso un punto ideale fuori dal quadro, come nella tradizione più aulica del genere. È isolato, invece, concentrato sulla sua occupazione, quasi non si fosse accorto di essere oggetto dell'interesse pittorico dell'amico. Esempi di analoga spontaneità nella costruzione del ritratto, volutamente non ideale e dove il protagonista è calato nel suo mondo quotidiano, non sono rari in ambito impressionista (basti pensare al *Ritratto di Emile Zola* presentato da Manet al Salon parigino del 1868) e traggono immediata ispirazione dal realismo teorizzato da Courbet, non ignoto neppure all'italiano. Solo pochi anni prima, d'altra parte, circa nel 1865, anche Giovanni Boldini aveva ritratto l'amico Martelli con la brillante estemporaneità della sua pittura: accovacciato per terra, nell'angolo di uno studio d'artista, lo sguardo francamente rivolto allo spettatore. Tipico di Zandomeneghi è invece il procedimento secondo il quale il soggetto si nega a ogni dialogo, consentendo all'artista di concentrarsi sul significato for-

male del quadro. Ciò che risalta, dunque, ancor più dell'attualità della scena, è la scelta di un tradizionalissimo impianto prospettico e disegnativo, in grado di arginare ampie zone cromatiche nella luminosità diffusa, di cui si ignora la fonte. L'effetto è armonico, d'intonazione neo-quattrocentesca, con un'attenzione al particolare quasi fiamminga nella definizione del lucido calamaio nero, ad esempio, o nel disporsi irregolarmente ordinato dei fogli bianchi riflessi sul piano scuro del tavolo. Infatti, pur non ignorando, anche per il tema, illustri esempi fiorentini, (il *San Gerolamo* di Botticelli), Zandomeneghi sembra aver meditato piuttosto sui capolavori della sua tradizione d'origine, da Bellini a Antonello, nei quali il dettaglio, benché accuratamente individuato, partecipa del tutto circostante per via di sottili trapassi atmosferici. Ecco dunque che allo scatto razionale del segno, portato di una tradizione che per i Macchiaioli si era tradotta in certezza di analisi, egli contrappone una propria lentezza contemplativa, frutto di analoghe, ma personalissime riflessioni. La straordinaria qualità del dipinto è prova dell'equilibrio raggiunto ormai dall'artista, in grado di mediare e rielaborare coerentemente la metodica "rivoluzionaria" insita nella "macchia". E in effetti, qualche decennio più tardi, nel pieno di una discussione sul significato dello "stile" in pittura che riportava in auge i recenti trascorsi della cultura figurativa toscana, proprio questo quadro affascino senz'altro un artista come il livornese Oscar Ghiglia, che lo citò puntualmente nel suo *Ritratto di Ugo Ojetti* (1909-1910), ossia del suo referente critico per eccellenza, ciò che Martelli era stato per Zandomeneghi.

BIBLIOGRAFIA

E. Piceni, *Zandomeneghi*, Milano 1967, n. 11; *Zandomeneghi. Un veneziano a Parigi*, catalogo della mostra (Venezia) Milano 1988, n. 10, p. 97; F. Dini, *Federico Zandomeneghi*, 1989, n. 23, p. 399, tav. VIII



6.

Signora nel parco, (1871)

Olio su tela, cm 70x47

Firmato in basso a sinistra: "F. Zandomeneghi"

Collezione privata

Il quadro presenta l'immagine di una donna seduta su un muricciolo, di profilo, contro lo sfondo di un paesaggio alberato. Come spesso in Zandomeneghi la figura umana, pur essendo centrale, è defilata e non cerca un dialogo con lo spettatore. Ciò che colpisce, piuttosto, a conferma dell'interesse non sporadico dell'artista per la grande tradizione cinquecentesca della pittura veneta, è l'intensità del colore, smorzato ma al tempo stesso acceso dall'ora vespertina. Il cielo infatti ha una tinta lattiginosa che tuttavia nelle fronde scure dei cipressi, come nella chioma femminile, s'intride della luce del sole calante. Un'atmosfera tizianesca, quando scalda il rosso della mantellina scivolata dalle spalle in grembo alla fanciulla, pervade la composizione, partecipando la donna e il paesaggio circostante, dal prato fiorito all'ampia veduta di colline verdeggianti, di un vivido sentimento della natura. «La tela», inoltre, come scrisse Camillo Boito commentando l'opera quando venne esposta alla Accademia di Venezia nel 1871, al di là del soggetto giudicato grossolano per non essere la ritrattata di una bellezza ideale, «era dipinta sprezzantemente e insie-

me stentatamente, e come a bioccoli o a fiocchi», in modo quasi «spiacente»: una scelta che a sua volta potrebbe essere intesa quale recupero consapevole, alla luce della 'macchia', di effetti pittorici alla Tintoretto. Proprio da questo insieme non armonico, del resto, secondo lo scrittore, portavoce di una concezione "scapigliata" che ammetteva una certa dose di brutalità in funzione espressiva, scaturiva la qualità della scelta pittorica di Zandomeneghi. «In quel dipinto sgarbato e goffamente eseguito», precisava infatti Boito, era dato percepire sensazioni impalpabili quali le «vaghe impressioni del crepuscolo della sera». Esso possedeva dunque, insito nel colore e nella forma ancor più che nel soggetto, o meglio al di là di questo, «il grande merito dell'arte, l'espressione del vero».

BIBLIOGRAFIA

E. Piceni, *Zandomeneghi*, Milano 1967, n. 20; F. Dini, *Federico Zandomeneghi*, 1989, n. 25, p. 400, tav. IX; *I Macchiaioli. Opere e protagonisti di una rivoluzione artistica (1861-1869)*, catalogo della mostra (Castiglioncello) a cura di F. Dini, Firenze 2002, n. 74.

