



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore

Dottorato di ricerca in Studi umanistici. Tradizione e
Contemporaneità
ciclo XXXIII
S.S.D: L-ART/03 STORIA DELL'ARTE CONTEMPORANEA

PLINIO NOMELLINI (1866-1943). ICONOGRAFIE DEL
LAVORO. DAL REALISMO SOCIALE AL SIMBOLISMO
(1885-1908)

Coordinatore: Ch.mo Prof. Francesco Tedeschi

Elia Siddharta Gaetano

Matricola: 4713236

Anno Accademico 2020 / 2021

Introduzione	2
Ringraziamenti	15
Premessa Firenze e Parigi: tra Macchia, Impressionismo e Naturalismo (1875-1885)	16
i. <i>Macchiaioli, postmacchiaioli e «pittura de' campi»</i>	21
ii. <i>La svolta stilistica dei maestri della macchia</i>	26
Parte prima Da Livorno a Firenze: da Natale Betti a Giovanni Fattori (1885-1889)	57
Capitolo primo Nomellini a Livorno: una nota storico-artistica	58
Capitolo secondo Nomellini a Firenze: iconografie del lavoro	75
2. I. <i>La prima partecipazione all'Esposizione Promotrice di Firenze (1886)</i>	81
2. II. <i>Nella Maremma: un percorso per Il Fienaiolo (1887)</i>	89
2. III. <i>Nina Van Zandt: da Chicago a Firenze (1888)</i>	100
2. IV. <i>Sciopero: pittura e ideali libertari (1889)</i>	117
Parte Seconda Genova: Divisionismo e Simbolismo (1890-1900)	132
Capitolo primo Nomellini a Genova: una nota storico-artistica	133
Capitolo secondo Nomellini a Genova: iconografie del lavoro	164
2. I. <i>Nuove considerazioni sulla Promotrice di Firenze del 1890-1891</i>	175
2. II <i>La Triennale di Brera 1891</i>	197
2. III. <i>Nomellini divisionista (1892-1893)</i>	209
2. IV. <i>Il processo per anarchia e il Simbolismo ligure (1894-1895)</i>	218
2. V. <i>Dai Notturni a La Sinfonia della luna (1896-1900)</i>	227
Parte Terza Ritorno in Toscana (1900-1908)	240
Capitolo primo Nomellini a Torre del Lago e in Versilia: una nota storico-artistica	241
Capitolo secondo Nomellini a Torre del Lago: iconografie del lavoro	266
2. I. <i>Il mito della natura (1900-1904)</i>	271
2. II. <i>Simbolismo eroico (1904-1908)</i>	284
Bibliografia delle opere citate	305

Introduzione

Tra il 1915 e il 1920 Plinio Nomellini (Livorno, 1866 – Firenze, 1943) fu probabilmente il pittore più celebre in Italia. Durante il «radioso maggio» il suo *Garibaldi* (1907), accompagnato dai versi di Gabriele D'Annunzio, era riprodotto in manifesti affissi nelle principali città e distribuito in formato di cartolina nelle scuole. L'esperienza artistica di questo pittore incontrava l'interesse sia della critica specializzata che del popolo, richiamando inoltre in più occasioni l'attenzione di alcune delle personalità più insigni del panorama culturale italiano, in ambito non solo pittorico ma anche letterario e musicale¹.

Nel 1920 in occasione della XII Biennale di Venezia si tenne una mostra personale di Nomellini che poteva contare più di quaranta opere. Anche se può sembrare paradossale, la parabola discendente di Nomellini prende avvio proprio da questo momento, anche se il declino sarebbe divenuto evidente soltanto durante il Ventennio fascista. E ciò nonostante il fatto che Nomellini avesse aderito precocemente al fascismo con una fiducia e un entusiasmo ben evidenti nei suoi dipinti di storia fascista, a esempio il rutilante *Incipit Nova Aetates* (1924) (conservato insieme al *Garibaldi* presso il Museo Civico Giovanni Fattori di Livorno). L'altisonante e dannunziana retorica di questi dipinti non trovava però risposdenze né nell'estetica futurista né in quella novecentista, isolando di fatto Nomellini dal dibattito critico-artistico più aggiornato. E tuttavia, nel quadro del «pluralismo estetico» fascista Nomellini godeva non solo dell'approvazione di Benito Mussolini, ma anche delle committenze di potenti gerarchi e dell'interesse del mercato². Al termine della Seconda guerra mondiale, la figura di Nomellini, troppo compromessa con il regime fascista, scomparve così dalla letteratura critica; e le sue tele furono accantonate nei depositi dei musei³.

¹ Secondo Carlo Ludovico Ragghianti, «sino a dopo la prima guerra mondiale», la fama di Plinio Nomellini non era «eguagliata da nessun'altra di artisti contemporanei». Cfr. C. L. RAGGHIANI, *Plinio Nomellini* in *Plinio Nomellini*, a cura di G. Nudi, R. Monti, cat. della mostra (Livorno, Villa Fabbricotti, 30 luglio-21 agosto 1966, Firenze, Palazzo Strozzi, 1-15 settembre 1966), Formatecnica, Firenze, 1966, p. 1.

² L'appoggio di Mussolini nei confronti di Nomellini, e l'utilizzo propagandistico dei suoi dipinti, è anche testimoniato dalla diffusione delle sue opere in formato di cartolina. In particolare, la cartolina che riproduce *Incipit Nova Aetates* (dipinto esposto per la prima volta alla Biennale del 1924) reca l'iscrizione mussoliniana: «Plinio Nomellini, artista degno della "Nova Aetas" Mussolini, Roma, maggio 1924». Durante gli anni Venti uno dei maggiori collezionisti di opere di Nomellini fu il gerarca fascista Lelio Ricci. Cfr. T. PANCONI, *Plinio Nomellini. Corrispondenza inedita*, Mediarte, Montecatini Terme, 2001. A proposito delle esposizioni in gallerie private si veda: *Pittori italiani dell'Ottocento nella raccolta di Enrico Checcucci di Firenze*, Bestetti-Tumminelli, Milano-Roma, 1929. *Plinio Nomellini Mostra personale*, Lucca, 1935.

³ Valga come esempio il caso di *Incipit Nova Aetates*: dal 1925 esposto presso il Palazzo Comunale di Livorno, e a seguito della caduta del fascismo, riposto nei depositi della caserma Lamarmora fino al 1994.

La storia della riscoperta di Nomellini inizia nel 1966, quando Carlo Ludovico Ragghianti, spinto da ciò che egli stesso definì un sentimento di aprioristica «ripulsa» e di «negazione totale del passato» condiviso da parte della nuova generazione di critici, organizzò una mostra su Plinio Nomellini affidandone la curatela a due suoi allievi: Giacinto Nudi e Raffaele Monti⁴. La mostra rivelava un percorso artistico fino ad allora praticamente sconosciuto, avviato nel solco degli insegnamenti fattoriani e approdato in seguito a un paesaggismo di tipo lirico e intimista, che sta a testimoniare una produzione “altra” rispetto a quella ufficiale. La ragione principale di questa mostra era certamente quella di ricollocare la personalità artistica di Nomellini dal punto di vista storico critico, ma per Ragghianti rappresentò anche l’occasione di mettere in evidenza un processo storico-culturale che nel Secondo dopoguerra sembrava in procinto di essere rimosso dall’orizzonte critico: l’evoluzione estetico-ideologica che aveva portato diversi artisti inizialmente ispirati a ideali sociali umanitaristi dapprima verso una «significazione idealista» di carattere dannunziano e poi all’adesione a un mitografismo nazionalista e «immaginifico» espresso in un primo momento dalle istanze interventiste e in seguito dalla retorica fascista.

Nel corso degli anni Sessanta e Settanta la ricostruzione della personalità artistica di Nomellini proseguì su due ulteriori fronti: il filone di studi sui postmacchiaioli aperto dalle ricerche di Jolanda Pellegatti e di Riccardo Tassi e successivamente perfezionato dagli studi di Raffaele Monti, e la ricostruzione storico-critica del Divisionismo italiano culminata nella pubblicazione degli *Archivi del Divisionismo* (1968) e nella mostra sul Divisionismo nel 1970⁵. Bisogna in effetti tener conto del fatto che il giudizio storico-artistico sull’esperienza di Nomellini fu a lungo condizionato, oltre che dalla *damnatio memoriae* che colpì il pittore per la sua compromissione con il regime fascista, da una comprensione a lungo parziale e incompleta del Divisionismo italiano.

Nel 1985 Gianfranco Bruno curò un’importante mostra dedicata a Nomellini presso il Palazzo della Permanente di Milano. Attraverso l’esposizione di più di centocinquanta opere era così ricostruito quasi per intero il lungo *iter* artistico del pittore livornese⁶. Bisogna però notare come lo sforzo di Bruno volto a definire uno sviluppo coerente della pittura di Nomellini, abbia indirettamente distolto l’attenzione dal problema di carattere prettamente storico-culturale su cui aveva invitato a ragionare Ragghianti. Nelle successive mostre su Nomellini curate da Bruno, il discorso storico

⁴ Cfr. *Plinio Nomellini*, a cura di G. Nudi, R. Monti, cat. della mostra (Livorno, Villa Fabbricotti, 30 luglio-21 agosto 1966, Firenze, Palazzo Strozzi, 1-15 settembre 1966), Formatecnica, Firenze, 1966.

⁵ Cfr. J. PELLEGGATTI, R. TASSI, *I postmacchiaioli*, Centro editoriale Arte e Turismo, Firenze, 1962. R. MONTI, *Le mutazioni della macchia*, De Luca, Roma, 1985. R. MONTI, G. Matteucci, *I postmacchiaioli*, De Luca, Roma, 1991. *I postmacchiaioli*, a cura di R. Monti, G. Matteucci, De Luca, Roma, 1993. Per quanto riguarda gli studi sul Divisionismo: *Archivi del Divisionismo*, a cura di F. Bellonzi, T. Fiori, I-II, Officina Edizioni, Roma, 1968. *Mostra del Divisionismo Italiano*, a cura di F. Bellonzi et alii (Milano, Palazzo della Permanente, marzo-aprile 1970), Arti grafiche Gualdoni, Milano, 1970.

⁶ *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio-marzo 1985) Stringa editore, Genova, 1985.

ritrovò la sua importanza grazie agli studi di Umberto Sereni e di Eleonora Barbara Nomellini, che con le sue ricerche ha contribuito in misura determinante ad arricchire il quadro di conoscenze dell'attività di suo nonno⁷. Tali aggiornamenti hanno orientato la mostra *I colori del Sogno* e la redazione di contributi per cataloghi dedicati al Divisionismo e alle relazioni tra Nomellini e le arti⁸.

L'ultima mostra su Plinio Nomellini risale al 2017 ed è stata curata da Nadia Marchioni. L'alta qualità dei contributi degli studiosi che hanno preso parte al progetto ha contribuito a precisare la complessità della personalità di Nomellini ponendo ulteriori interrogativi⁹.

Lo stato attuale della critica nomelliniana non può non risentire di questo processo di stratificazione frammentario. Attualmente Eleonora Barbara Nomellini è impegnata nelle ultime fasi della redazione del Catalogo Ragionato dei dipinti e delle carte, che oltre a rappresentare un simbolico punto d'arrivo del processo di riscoperta iniziato nel 1966 da Carlo Ludovico Ragghianti, fornirà uno strumento essenziale per un nuovo e più analitico corso di studi sul pittore. Va comunque riconosciuto che nonostante il suo sviluppo irregolare il discorso critico su Nomellini ha già raggiunto una dimensione tale da permettere affondi critici di ampio respiro, utili tra l'altro a superare alcune categorizzazioni troppo rigide dovute alla storia della riscoperta e della riabilitazione di questo pittore¹⁰. Basti pensare a esempio al fatto che l'iniziativa della mostra voluta da Ragghianti nel 1966 si ispirava anche a una suggestiva intuizione di Carlo Carrà, che nel 1924 aveva riconosciuto nella pittura di Nomellini (in quegli anni condannata per gli eccessi cromatici e retorici) la presenza di una vena paesaggistica di alto valore: questa separazione tra produzione ufficiale e produzione privata del pittore, se da un lato si è dimostrata fondamentale per rilanciare l'esperienza di Nomellini, risulta di fatto ancora irrisolta e sembra ostacolare una comprensione organica¹¹. Alla luce delle nuove

⁷ Si veda in proposito *Plinio Nomellini. La Versilia*, a cura di E.B. Nomellini, U. Sereni, G. Bruno, cat. della mostra (Serravezza, Palazzo Mediceo, 15 luglio – 24 settembre 1989) Electa, Firenze, 1989.

⁸ *Nomellini i colori del sogno*, a cura di E. B. Nomellini, cat. della mostra (Livorno, Museo Civico Fattori, 9 luglio-13 settembre 1998), Allemandi, Torino, 1998. Gli ultimi contributi di Eleonora Barbara Nomellini riguardano i contatti di Nomellini con Giacomo Puccini e Isadora Duncan: E. B. Nomellini, *Il fascino di un lago*, in *Per sogni e per chimere. Giacomo Puccini e le arti visive*, a cura di F. Benzi, P. Bolpagni, U. Sereni, cat. della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 8 maggio - 23 settembre 2018) Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte Lucca, Lucca, 2018, pp. 303-313.

⁹ Cfr. *Plinio Nomellini. Dal Divisionismo al Simbolismo verso la libertà del colore*, a cura di N. Marchioni, cat. della mostra (Serravezza, Palazzo Mediceo, 14 luglio-5 novembre 2017) Maschietto Editore, Firenze, 2017.

¹⁰ Per quanto riguarda gli ultimi studi sul Divisionismo si veda: *Divisionismo. La rivoluzione della Luce*, a cura di A. P. Quinsac, cat. della mostra (Novara, Castello Visconteo, 23 novembre 2019 – 5 aprile 2020) Mets Percorsi d'Arte, Novara, 2019. *Rubaldo Merello. Tra Divisionismo e Simbolismo. Segantini Previati, Nomellini, Pellizza*, a cura di M. Fochessati – G. Franzone, cat. della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 6 ottobre 2017 - 4 febbraio 2018) Sagep Editori, Genova, 2017. *I pittori della luce. Dal divisionismo al futurismo*, a cura di B. Avanzi, D. Ferrari, F. Mazzocca, cat. della mostra (Rovereto, Marti, 25 febbraio-24 giugno, 2016), Mondadori Electa, Milano, 2016. *Il Divisionismo*. Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, a cura di F. Caroli, Electa, Milano 2015.

¹¹ Cfr. C. CARRÀ, *Tre artisti*, «L'Ambrosiano», 9 dicembre 1924.

conoscenze e del mutato contesto storico culturale, sarebbe oggi auspicabile ripensare a questo artista nella sua globalità, affrontando le complessità dei suoi moventi ideologici e quindi convergendo il discorso sulle ragioni e sui motivi della sua arte.

Il presente studio intende proporre una rilettura della pittura di Nomellini, fondata su un percorso critico incentrato sulle iconografie del lavoro. Tale analisi è limitata cronologicamente alla prima fase della sua attività: dagli esordi fiorentini, intorno al 1886, alle partecipazioni alla Biennale di Venezia nelle edizioni del 1907 e del 1909. Si intende così definire un ideale catalogo delle opere dedicate al tema del lavoro capace di ripercorrere e di precisare quell'evoluzione estetico-ideologica già messa in luce da Ragghianti: uno sviluppo che parte da dipinti che ritraggono i contadini della Maremma secondo una prospettiva sociale umanitaria e con uno stile ancora in bilico tra la «pittura de' campi» e la rappresentazione di un nuovo senso della luce, e che trova un provvisorio punto d'arrivo nelle tele genovesi di dichiarata critica sociale, realizzate con pennellate divise. Se la svolta simbolista di Nomellini comporta anche la scomparsa del tema del lavoro dalla sua pittura, l'iconografia del lavoro si ripresenta nuovamente nella produzione nomelliniana del primo decennio del Novecento, trasfigurata però da una nuova prospettiva ideologica tesa a una mitizzazione nazionalista del mondo del lavoro e dei lavoratori e affrontata con una pittura divisionista ormai matura.

La rappresentazione del lavoro è uno dei soggetti fondamentali della pittura dell'Ottocento: l'analisi della trattazione di questo tema da parte di Nomellini può certamente fornire acquisizioni importanti per comprendere l'evoluzione della sua intera produzione pittorica. Del resto, il lavoro fu il tema predominante dei quadri di Nomellini fino al 1894 ed è al centro di alcune tra le opere più celebri e importanti di questo pittore, tra cui *Il fienaiolo*, esposto all'Exposition Universelle di Parigi nel 1889, e *Piazza Caricamento*, presentata alla Prima Triennale di Brera nel 1891. E l'iconografia del lavoro si presenta inoltre come punto di partenza privilegiato per indagare più approfonditamente di quanto sia stato fatto finora anche i moventi ideologici della pittura nomelliniana e l'importanza che vi trovano le frequentazioni del pittore con il mondo anarchico e socialista. Per queste ragioni una rilettura dell'opera di Nomellini secondo la prospettiva delle iconografie del lavoro non risulta solo inedita ma anche necessaria.

Nella seconda metà del Novecento, le iconografie del lavoro di Nomellini sono state riconosciute dalla critica non solo per il loro valore artistico ma anche per la loro evidenza storica. Tale aspetto dell'arte di Nomellini fu valorizzato per la prima volta dagli studi di Fortunato Bellonzi e Rossana Bossaglia nell'ambito della storica esposizione *Arte e Socialità in Italia. Dal realismo al*

simbolismo 1865-1915 (1979)¹². Attualmente i dipinti di Nomellini risultano componenti irrinunciabili delle sempre più frequenti mostre sul tema del lavoro tra Ottocento e Novecento. Inoltre, la Pinacoteca del Divisionismo della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona conserva tre fra le più importanti opere di questa produzione: *Lo sciopero*, *Piazza Caricamento* e *Mattino in officina*. La riconosciuta importanza di queste iconografie non rappresenta però una garanzia circa la validità del loro utilizzo a sostegno di un più ampio ragionamento.

La realizzazione di questa ricerca ha permesso poi di studiare alcune opere di Nomellini poco note o addirittura inedite, la cui analisi potrebbe permettere di precisare alcuni aspetti irrisolti della sua pittura, e in particolare la genesi problematica del suo divisionismo (ancora oggi generalmente ricollegata a un presunto viaggio del pittore a Parigi nel 1889, di cui manca qualsiasi fonte documentaria). Dato che Nomellini è considerato il capostipite della pittura divisionista tosco ligure, una migliore comprensione dei presupposti alle sue sperimentazioni fornirebbe dati utili alla comprensione della diffusione del divisionismo nell'intera area geografica. Un'altra questione cruciale per la nostra ricerca è stata quella della scomparsa delle iconografie del lavoro tra gli anni 1894 e 1900: tema che implica una ridiscussione delle fonti del simbolismo nomelliniano, la cui precisazione può risolvere l'apparente contraddizione di un'estetica impregnata allo stesso tempo di elementi simbolistici e di istanze sociali.

Le ricerche si sono svolte principalmente presso l'Archivio Nomellini di Firenze, dove sono stati esaminati i registi delle opere ad olio e su carta, i carteggi e le memorie autobiografiche. Di particolare utilità è risultata la bibliografia nomelliniana approntata da Eleonora Barbara Nomellini nel corso delle sue ricerche, che conserva tutte le pubblicazioni sul pittore. A Firenze le ricerche si sono poi divise tra la Biblioteca degli Uffizi, per la consultazione dei cataloghi storici, e la Biblioteca Marucelliana, dove è conservato il carteggio di Diego Martelli. A Milano invece le ricerche si sono svolte principalmente presso la Biblioteca del Castello Sforzesco e quella di Palazzo Sormani, dove sono state effettuate le consultazioni di riviste e quotidiani. Ulteriori ricerche hanno infine avuto luogo presso le biblioteche della Fondazione del Divisionismo Cassa di Risparmio di Tortona e presso quella della Fondazione Ragghianti di Lucca.

¹²*Arte e Socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915*, a cura di F. Bellonzi, R. Bossaglia et alii, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, giugno-settembre 1979), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, 1978.

La scelta di circoscrivere cronologicamente la ricerca risponde a diverse ragioni dovute principalmente alla lunghezza e alla prolificità della carriera artistica di Nomellini. Ciononostante, l'intervallo di tempo prescelto risulta idoneo a racchiudere l'evoluzione estetico-ideologica dell'artista. Proprio a questo scopo si è deciso infatti di posticipare di un anno il termine dell'analisi individuato in partenza (il 1907, anno in cui Nomellini concepì e realizzò insieme a Galileo Chini la *Sala del Sogno* alla VII Esposizione Biennale di Venezia), dal momento che fu nel 1908 che l'evoluzione della rappresentazione del lavoro in senso simbolista raggiunse il suo culmine. D'altra parte, è sembrato necessario anche dedicare una premessa alla ricostruzione di alcuni scambi tra l'arte postmacchiaiola e l'Impressionismo negli anni tra il 1875 e il 1885: anche se sembra esulare dal tema dello studio, questa premessa rappresenta infatti un presupposto essenziale per la ricostruzione filologica delle origini del divisionismo nomelliniano, ciò che costituisce uno dei punti di forza di questo studio.

L'ideale catalogo delle iconografie del lavoro è composto da oltre sessanta opere tra dipinti e disegni. Queste opere sono analizzate dal punto di vista filologico e iconografico, per rintracciare la genesi e le tappe centrali dell'evoluzione della pittura di Nomellini in senso divisionista. Nel corso delle ricerche sono emersi alcuni inediti, di cui va subito citato *Vecchia che guarda il mare* (1890): quest'opera faceva parte dei dipinti presentati da Nomellini all'Esposizione della Società Promotrice fiorentina del 1891, circostanza che sancì la rottura con Giovanni Fattori. Inoltre, sono state avanzate alcune nuove datazioni, in particolare *Incidente in fabbrica*, uno dei dipinti più importanti della produzione di Nomellini.

Le ricerche condotte sulle opere giovanili di Nomellini, contestualmente alle indagini sul materiale epistolario, hanno permesso di proporre una ricostruzione filologica delle origini del divisionismo nomelliniano, alternativa tanto all'ipotesi che esso si fondi su un supposto viaggio di Nomellini a Parigi, quanto a quella che lo fa derivare dall' "impressionismo" di Alfredo Müller. Le radici della sperimentazione divisionista di Nomellini sarebbero infatti da ricondurre al legame del pittore con l'ambiente macchiaiolo, e in particolare con Diego Martelli, tramite il quale giunse a Firenze non solo il nome di Georges Seurat ma anche una compiuta descrizione della tecnica Neoimpressionista.

Il lavoro effettuato su documenti epistolari di prima mano e il puntuale riferimento al contesto storico sociale ha inoltre consentito di precisare le ragioni della scomparsa delle iconografie del lavoro negli anni tra il 1894 e 1900. Infatti, anche se Nomellini era stato assolto dalle accuse di sovversione anarchica e di detenzione di materiale esplosivo, a causa della promulgazione delle Leggi Antianarchiche nell'estate del 1894, fu posto sotto osservazione dalla polizia. Bisogna ricordare a questo proposito che tra le attività punite dalle leggi Antianarchiche figurava anche la propaganda a

mezzo figurativo; e che in quel periodo Nomellini era noto alle forze dell'ordine per essere il pittore portavoce delle istanze della classe operaia genovese.

La tesi è composta da una premessa e da tre sezioni che seguono gli spostamenti di Nomellini tra Toscana e Liguria tra il 1886 e il 1908. La premessa è intitolata *Firenze e Parigi: tra Macchia, Impressionismo e Naturalismo (1875-1885)* e si compone di due parti: *Macchiaioli, post-macchiaioli e «pittura de' campi»* e *La svolta stilistica dei maestri della macchia*. Questo ragionamento preliminare permette di riassumere alcuni momenti fondamentali delle relazioni artistiche tra Firenze e Parigi tra il 1875 e il 1885. La ricostruzione ha inizio a Firenze dove nel clima di risacca successivo al declino della pittura di macchia una nuova generazione di pittori, perlopiù provenienti da Livorno, tradusse secondo una intonazione locale il gusto naturalista proveniente dalla Francia. I maggiori interpreti di quella che Carlo Del Bravo definì «pittura de' campi» furono Francesco Gioli, Niccolò Cannicci ed Egisto Ferroni. L'analisi di alcune delle loro opere permette di precisare il loro progressivo allentamento dai principi macchiaioli in favore di una declinazione originale dei modelli neoclassicisti puristi sulla base del gusto naturalista francese. Il riesame di tali eventi è seguito da due precisazioni di natura storiografica: una riguardante la categoria dei postmacchiaioli; l'altra concernente le differenze e le analogie tra pittura realista e naturalista. In seguito, sono presi in esame alcuni momenti significativi della ricezione dell'Impressionismo nell'ambiente pittorico fiorentino, che conosce un momento critico con il viaggio di Fattori a Parigi nel 1875. Questo episodio è considerato da Raffaele Monti come un momento cruciale per il rinnovamento della pittura di Fattori, basato proprio sul rifiuto del naturalismo e soprattutto della pittura impressionista¹³. La ricostruzione prosegue con la rievocazione del viaggio parigino di Diego Martelli nel 1878 in occasione dell'Esposizione Universale: un soggiorno durato più di un anno che permise al critico fiorentino di entrare in contatto con l'ambiente impressionista e in particolare con Camille Pissarro, di cui inviò due opere a Firenze per l'esposizione della Società Promotrice, dove furono accolte con perplessità. Sono proprio questi i due dipinti che nelle sue memorie Plinio Nomellini ricorderà di aver visto, «entro strane cornici rosse», nella dimora di Diego Martelli¹⁴. Quanto a Martelli, sono inoltre riesaminate alcune circostanze relative alla sua conferenza sull'Impressionismo, tenuta presso il Circolo Filologico di Livorno, e si è segnalato come in occasione dei suoi soggiorni parigini abbia seguito alcune lezioni del chimico francese Michel Eugène Chevreul autore de la *Loi du contraste simultané des couleurs*¹⁵. L'ultimo punto di questa premessa

¹³ R. MONTI, *Giovanni Fattori 1825-1908*, Sillabe, Livorno, 2002.

¹⁴ P. NOMELELLINI, *Diego Martelli*, «Lo Sveglarino», supplemento del giovedì al n.14, 3 dicembre 1896.

¹⁵ M.E. CHEVREUL, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Paris, Pitois-Levrault, 1839

riguarda l'analisi dell'Esposizione Internazionale della Società Donatello nel 1880, una mostra che grazie alla collaborazione dello Stato francese permise di esporre a Firenze opere di Manet, Courbet e Millet. Secondo Raffaele Monti, fu l'incontro con *Le linge* di Manet a determinare la svolta "impressionista" della pittura di Silvestro Lega¹⁶. A partire da questa vicenda è analizzato il rinnovamento stilistico del pittore di Modigliana confrontandolo con le opere realizzate negli anni Ottanta da Fattori e Telemaco Signorini, tre personalità considerate, per diverse ragioni, fondamentali per la formazione di Plinio Nomellini.

La prima parte della tesi, intitolata *Da Livorno a Firenze: da Natale Betti a Giovanni Fattori (1885-1889)*, è aperta da un capitolo dedicato alla ricostruzione della formazione di Nomellini presso la scuola di disegno di Natale Betti, seguita da un profilo storico artistico della città di Livorno. Le informazioni riguardanti gli anni livornesi di Nomellini provengono dalle memorie autobiografiche del pittore conservate presso l'Archivio. I disegni realizzati in questi anni sono pochissimi ma risultano utili a precisare questi primi anni di attività, le cui prime prove note rivelano uno studio del disegno sulla scia del purismo di Enrico Pollastrini, allora considerato *genius loci* della pittura livornese. D'altra parte, Livorno, città anomala nel contesto toscano perché tradizionalmente più votata ai commerci che alle arti, nella Seconda metà dell'Ottocento si riscattò anche grazie alla scuola di disegno di Natale Betti, che rappresentò una vera e propria fucina di talenti per l'Accademia di Belle Arti di Firenze. A conferire un nuovo prestigio culturale alla città fu poi anche il successo della *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni, destinato a diventare amico di Nomellini nonché collezionista delle sue opere.

Il secondo capitolo della prima parte ricostruisce invece la formazione ricevuta da Nomellini all'Accademia di Firenze e la sua prima attività. Parte di queste ricerche sono state svolte presso gli archivi dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. In questo capitolo sono quindi analizzate le prime iconografie del lavoro realizzate dal pittore livornese dal 1886 al 1889. Le prime di queste sono disegni realizzati tra il 1885 e il 1886: rapidi schizzi raffiguranti operai e contadini realizzati su taccuini di piccolo formato. La ricostruzione della formazione accademica di Nomellini è rievocata attraverso la consultazione di ricordi autobiografici e l'analisi di alcune opere, raffrontate in alcuni casi con quelle del suo compagno di studi Pellizza da Volpedo, i cui rapporti col nostro pittore sono stati oggetto degli studi di Aurora Scotti¹⁷. Lo stesso esordio pubblico di Nomellini, in occasione della mostra organizzata dalla Società Promotrice di Firenze nel 1886, avviene nel segno di un'iconografia del lavoro: *L'uliveta*, un dipinto che mostra delle fascinaie nelle campagne toscane, nel quale

¹⁶ R. MONTI, *Le mutazioni della macchia*, De Luca, Roma, 1985, pp. 43-44.

¹⁷ A. SCOTTI, *Genova 1892: l'incontro "divisionista" di Plinio Nomellini e Giuseppe Pellizza*, in *Plinio Nomellini (1866-1943)*, in «Quaderni del Museo Accademia Ligustica di Belle Arti Palazzo dell'Accademia di Genova», p. 10. A. SCOTTI, *Incontri d'arte: Plinio Nomellini e Giuseppe Pellizza*, in *Plinio Nomellini. Dal Divisionismo al Simbolismo verso la libertà del colore*, a cura di Nadia Marchioni, Maschietto Editore, Firenze, 2017, pp. 59-68.

l'insegnamento fattoriano è scosso da disinvolture che già rivelano la predilezione per una pittura di luce. È inoltre riesaminata la Prima Esposizione di Belle Arti di Livorno del 1886, considerata dagli studi un momento di snodo per la storia della pittura postmacchiaiola. Tale episodio è utile a inquadrare l'esordio di Alfredo Müller e l'attività del più "parigino" tra i livornesi, Ulvi Liegi, la cui presenza all'ultima mostra degli impressionisti di quell'anno è ricostruita da una lettera di Federico Zandomenighi a Diego Martelli. La ricostruzione prosegue quindi con l'analisi delle iconografie del lavoro realizzate nel 1887: tra disegni e olii, noti e inediti, oltre a dipinti comparsi sul mercato e non ancora oggetto di studi. Attraverso l'analisi di un gruppo di dipinti realizzati *en plein air* è stato inoltre possibile formulare una ricostruzione delle fasi che condussero Nomellini alla realizzazione de *Il fienaiolo* (1888), opera riletta a partire dai disegni preparatori e dal bozzetto, con particolare attenzione verso gli aspetti tecnici della pittura di Nomellini. Ciò ha permesso di porre in evidenza la padronanza del pittore nell'accostare i colori complementari. *Il fienaiolo* fu presentato all'Esposizione della Società Promotrice insieme al *Ritratto di Nina Van Zandt*, un'opera perduta. Le ricerche intorno a quest'opera hanno consentito di ipotizzare che questa corrisponda a *Maremmana* (1888). Inoltre, la ricerca sul personaggio di Nina Van Zandt ha portato alla ricostruzione degli eventi relativi alla Rivolta di Haymarket (1° maggio 1886) e della loro eco in Italia in relazione alla nascita della Festa dei Lavoratori e in particolare all'interno del movimento anarchico toscano, allora capeggiato da Pietro Gori. Questo primo affioramento degli ideali libertari nella pittura nomelliniana ha consentito di formulare una rilettura de *Il fienaiolo*, che vi individua elementi di critica al sistema economico della mezzadria e del lavoro minorile. E queste istanze si ritrovano nelle iconografie del lavoro realizzate nel 1889: *Contadina che zappa*, *Il vangatore*, *I mattonai*, opere che rivelano dal punto di vista stilistico un abbassamento dell'intensità luministica cromatica e un disegno più solido. L'adesione a un'ideologia marcatamente anarco-socialista si fa evidente in *Sciopero*, i cui modelli preparatori sembrano suggerire una possibile derivazione dall'illustrazione di Théophile Alexandre Steinlen per l'inno de *L'Internationale* (1887).

La seconda sezione della tesi è intitolata *Genova: Divisionismo e Simbolismo (1890-1900)*. Come la prima sezione, è strutturata in due capitoli: il primo dedicato ad un profilo storico artistico della città ligure nel 1890 e il secondo riguardante l'analisi delle iconografie del lavoro realizzate a Genova. Nel primo capitolo sono riesaminati alcuni aspetti emersi dalle ricerche condotte da Gianfranco Bruno e dal recente studio *Nomellini a Genova. Ricerca*

*pittorica e passione politica: dagli ulivi e gli scogli di Albaro al carcere di Sant'Andrea*¹⁸. Per mezzo di ricerche condotte su materiali inediti è stato possibile precisare alcuni aspetti biografici sconosciuti. È inoltre formulata un'ipotesi attributiva riguardante *Modella*, dipinto esposto da Nomellini in occasione della sua prima partecipazione all'Esposizione della Società Promotrice di Genova, nel 1890. La ricostruzione del profilo storico-artistico di Genova, portata avanti nella seconda parte del capitolo può aiutare a precisare le ragioni del trasferimento di Nomellini. In primo luogo, è presa in esame la cultura figurativa ligure, passando dalla rivoluzione operata dalla Scuola dei Grigi, alla definizione delle maggiori personalità attive a Genova al momento dell'arrivo di Nomellini. Un secondo aspetto di questa ricostruzione riguarda invece la cultura letteraria «ligustica», in particolare per quanto riguarda la poesia. Infatti, la svolta simbolista di Nomellini sembra radicarsi all'interno dell'ambiente letterario ligure, in particolare per la frequentazione con il poeta Ceccardo Roccatagliata Ceccardi e per la collaborazione con la rivista «La Riviera Ligure». A partire dagli studi di Franco Sborgi è stato inoltre possibile precisare il peculiare aspetto antiborghese del simbolismo letterario ligure.

La ricostruzione del biennio 1890-1891 descrive anche l'evoluzione della tecnica di Nomellini in senso divisionista, analizzata, quando possibile, a partire dalle iconografie del lavoro, dove i contadini della Maremma sono ora sostituiti dagli operai e dai pescatori liguri. È inoltre dedicato un approfondimento alla rilettura della frattura avvenuta tra Nomellini e Fattori nell'ambito dell'Esposizione della Società Promotrice di Firenze del 1891. Materiali e opere inedite hanno permesso di allargare il quadro di una vicenda la cui ricostruzione è stata fino a oggi limitata alle informazioni ricavabili da documenti epistolari. In particolare, si è precisato il ruolo del cosiddetto «nemico di Fattori», Alfredo Müller, al quale in ultima istanza non sembra riconducibile la sperimentazione divisionista di Nomellini¹⁹. Non ne dipende di fatto neppure il divisionismo di Angelo Torchi e Giorgio Kienerk, i quali seguirono Nomellini a Genova per proseguire insieme le ricerche sulla frammentazione del tocco. Proprio per questo è parso opportuno confrontare le opere realizzate da questi artisti nel 1891. Dallo spoglio di alcuni documenti epistolari si è inoltre potuta avanzare una teoria relativa alla conoscenza del Neoimpressionismo da parte di Angelo Torchi.

Nelle successive pagine è esaminata la partecipazione di Plinio Nomellini alla Prima Triennale di Brera, attraverso un'indagine che tiene conto delle ragioni che condussero il pittore livornese a presentare *Piazza Caricamento* alla rassegna braidense. Coerentemente con quanto emerso dall'analisi di *Piazza Caricamento* e dalle iconografie del lavoro realizzate tra il 1892 e il 1893, in

¹⁸ Cfr. *Plinio Nomellini (1866-1943)*, a cura di G. Bruno, in «Quaderni del Museo Accademia Ligustica di Belle Arti», nr. 5, Genova, 1985. *Nomellini a Genova. Ricerca pittorica e passione politica: dagli ulivi e gli scogli di Albaro al carcere di Sant'Andrea*, a cura di E. B. Nomellini, A. Guarneschelli, S. Balloni, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona 2014.

¹⁹ R. MONTI, *Il nemico di Fattori*, «Arte», pp. 3-4, 1973.

particolare da *La Diana del lavoro*, traspare anche qui la volontà da parte del pittore di rappresentare il ruolo attivo del proletariato e il suo dialogo con le altre forze della società. *La pesca* e *Mattino in officina*, opere realizzate nel 1893, sono state poi analizzate come componenti di un ideale dittico che raffigura i due principali settori del lavoro ligure: mentre il primo offre una rappresentazione del lavoro idealizzata dall'accostamento con la natura, il secondo ne presenta un'immagine coercitiva e aberrante. Altra opera presa in esame è quindi *Il naufrago*, da cui si avanza una proposta di reinterpretazione del divisionismo di Nomellini, il cui sviluppo è stato spesso ricondotto a una presunta «istintualità». In seguito, sono analizzate le possibili ragioni alla base della scomparsa delle iconografie del lavoro dalla pittura di Nomellini. Come è stato già anticipato, le ricerche hanno condotto a formulare l'ipotesi che Nomellini abbia smesso di dipingere rappresentazioni del lavoro a causa delle pressioni della polizia conseguenti alla promulgazione delle leggi Antianarchiche. Di fatto è questo il momento in cui Nomellini volse verso il simbolismo, partendo da una rappresentazione lirica del paesaggio, trasfigurato in stato d'animo dell'artista, e approdando alla composizione di notturni destinati a sconfinare in vere e proprie visioni. Questa conversione in senso simbolista è stata indagata specialmente nei suoi rapporti con gli studi estetico-psicologici pubblicati da Vittore Grubicy e con l'influenza di Arnold Böcklin.

La successiva sezione della tesi è incentrata sull'analisi del rinnovamento delle iconografie del lavoro di Nomellini in coincidenza con il suo ritorno Toscana. Questa terza e ultima parte è intitolata *Ritorno in Toscana (1900-1908)*, e come le precedenti si compone di due capitoli: il primo utile alla ricostruzione di un profilo storico artistico di Torre del Lago e della Versilia, e un secondo riguardante l'analisi delle iconografie del lavoro.

La nota storico-artistica su Torre del Lago e la Versilia permette di rintracciare i moventi ideologici e culturali che condussero Nomellini a rinnovare la propria rappresentazione del lavoro in chiave simbolista. Una prima riflessione riguarda l'«ansia edenica» generazionale che spinse Nomellini ad abbandonare Genova e a trasferirsi lungo le sponde del Lago di Massaciuccoli, dove, nel borgo di Torre del Lago, vivevano Giacomo Puccini e un gruppo di pittori livornesi. L'attività di questi artisti è presa in esame e confrontata con la pittura di Nomellini al fine di individuare possibili tangenze, in particolare si è approfondito il divisionismo di Ferruccio Pagni e sono state avanzate alcune ipotesi sulle possibili implicazioni della presenza a Torre del Lago di Alfredo Müller. Nelle pagine successive, prendendo in esame dipinti e lettere, è stato sottoposto ad analisi il rapporto tra Nomellini e Puccini.

Dal momento che l'ambiente artistico di Torre del Lago non sembra trovare piena corrispondenza con l'orizzonte ideologico della pittura primo novecentesca di Nomellini, sulla scorta degli studi di Umberto Sereni sono stati ricercati i fondamenti di questa pittura nell'ambiente culturale apuano versiliese e, in particolare nella frequentazione di Nomellini con Giovanni Pascoli e Gabriele D'Annunzio²⁰. Tale ricostruzione ha permesso di precisare i presupposti ideologici del rinnovamento delle iconografie del lavoro di Nomellini in forma eroicizzata. Tracce delle origini del mitografismo simbolista di Nomellini sono state riconosciute nella mitopoiesi versiliese del poeta Percy Shelley, nei cui confronti il pittore dimostrò un'adorazione (per ragioni politiche non meno che artistiche) che lo accomunò a D'Annunzio, Puccini, Ceccardi e anche al giovane Lorenzo Viani. È ricostruito il processo attraverso il quale la devozione per il poeta inglese confluì nella prometeica e superomistica rievocazione di Giuseppe Garibaldi: trasfigurato da Nomellini nel centenario della sua nascita nella *Sala del Sogno* della Biennale di Venezia del 1907, poi da Giovanni Pascoli nei *Poemi del Risorgimento* (illustrati da Nomellini) e infine durante il «radioso maggio» per mezzo dell'orazione di Gabriele D'Annunzio pronunciata simbolicamente presso lo Scoglio di Quarto.

Le immagini del lavoro dipinte da Nomellini a Torre del Lago non assunsero nella sua produzione la stessa preminenza di quelle realizzate nei primi anni genovesi: lo conferma anche un'analisi delle partecipazioni alle rassegne espositive nei primi anni del Novecento, e in particolare di quelle alla Biennale di Venezia. L'analisi delle iconografie del lavoro rivela la scomparsa del carattere antagonista, di critica sociale, tipico dei dipinti genovesi; e anche se i contadini tornano a essere i protagonisti della pittura di Nomellini manca perfino quell'empatia umanitaria che aveva contraddistinto un'opera come *Il fienaiolo*. In quest'ultima fase di evoluzione delle iconografie del lavoro di Nomellini sono emersi due differenti momenti che in effetti corrispondono ad una maturazione in senso simbolista della pittura nomelliniana. Un primo periodo, tra 1900 e 1903, è contraddistinto da rappresentazioni del lavoro (specialmente contadino) dove ritornano schemi compositivi propri del «tempo iniziale fattoriano», ma che tuttavia trascendono in visioni soprannaturali per mezzo di illuminazioni eccezionali. Nella seconda fase, iniziata a partire dal 1904, la rappresentazione del lavoro si sostiene su una retorica eroicizzante. A partire dalle opere presentate alla Biennale del 1905, Nomellini si fece portavoce di un sentimento neoitalico che lo condusse ad una nuova interpretazione del lavoro quale simbolo di riscatto dell'uomo e della nazione. La rappresentazione della nave e della sua costruzione emerge in questi anni come metafora di questa

²⁰ U. SERENI, *Il sogno del "liberato mondo"*, in *Fra il Tirreno e le Apuane. Arte e cultura tra Otto e Novecento*, a cura di C. Cresti, R. Monti, L. Pinzauti, U. Sereni, cat. della mostra (Lucca, San Michele, 1° settembre – 4 novembre 1990), Artificio, Firenze, 1990, pp. 16-60.

nuova interpretazione. È stato possibile precisare tali aspetti attraverso la ricostruzione delle fasi realizzative di *Cantiere* e *Gente Nuova*, opere realizzate da Nomellini per la decorazione del Municipio di Sampierdarena ed esposte alla Biennale del 1909.

La ricostruzione dell'evoluzione delle iconografie del lavoro si conclude con l'esame di materiali poco noti o inediti riguardanti il rapporto tra Nomellini e Fattori e termina con l'analisi di alcuni dipinti che, pur rappresentando contadini della Maremma come i dipinti degli esordi, documentano una volta di più come il lavoro sia in quest'ultima fase oggetto di un processo di mitizzazione.

Ringraziamenti

Ringrazio il mio tutor, Francesco Tedeschi, per i preziosi consigli e per la fiducia che mi ha concesso durante questi anni di lavoro.

Il mio grazie a Eleonora Barbara Nomellini non concerne solamente l'opportunità di aver lavorato sulle carte dell'Archivio ma si estende al privilegio di essere entrato in contatto con il mondo di Plinio Nomellini anche dal punto di vista umano.

Desidero inoltre ringraziare l'Università Cattolica del Sacro Cuore e la Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona per il sostegno economico che mi ha permesso di lavorare a questa ricerca a tempo pieno.

Premessa

Firenze e Parigi: tra macchia, Impressionismo e Naturalismo (1875-1885)

Un anno dopo il suo ritorno a Parigi dal soggiorno in Italia, durato dal 1856 al 1859, Edgar Degas dipinse la tela, rimasta incompiuta, *Sémiramis construisant Babylone* (1860-1861) oggi conservata al Musée d'Orsay a Parigi (Fig. 1)²¹. Riteniamo che quest'opera, al pari de *La famille Bellelli* – riconosciuta dai più autorevoli studiosi dell'artista come il suo capolavoro giovanile – esprima pienamente la pluralità degli stimoli attivi in Degas in questo momento di maturazione²². La scelta del soggetto storico mitologico – Semiramide che dalla sponda opposta del fiume Eufrate osserva l'edificazione di Babilonia – deriva da una parte dall'influenza di Gustave Moreau, con il quale Degas condivise l'esperienza italiana, e dall'altra dal retaggio di studi accademici di marca ingresiana.

A quest'ultimo si ricollegano anche le modalità progettuali del dipinto, dato che in modo conforme alla tradizione neoclassica la realizzazione fu preceduta dallo studio anatomico dei singoli personaggi²³. Inoltre,



Fig. 1 Edgar Degas, *Sémiramis construisant Babylone*, 1860-1861, olio su tela, cm 151 x 258, Musée d'Orsay, Paris

riteniamo che questo dipinto possa essere considerato come un tributo di Degas alla tradizione pittorica toscana del Trecento e del Quattrocento, rievocata dal pittore per mezzo di costruzioni formali che rimandano a Giotto di San Francesco ad Assisi; a Masaccio di Santa Maria del Carmine a Firenze e a Piero della Francesca di San Francesco ad Arezzo. In maniera più specifica, riteniamo che la costruzione spaziale della scena rinvii al *Pagamento del Tributo* di Masaccio²⁴. L'abbozzata e

²¹ Cfr. *Degas e l'Italia*, a cura di H. Loyrette, Fratelli Palombi Editori, Roma, Italia, 1984.

²² A proposito degli studi su *La Famiglia Bellelli* si vedano: P. JAMOT, *Degas*, «Gazette des Beaux-Arts, Paris, 1918, p. 128. e L. GONSE, *Etat-civil du "Portrait de famille" d'Edgar Degas*, «Revue de l'art», XXXIX, Paris, 1921, pp. 300-302.

²³ Cfr. B.P. JIMENEZ, *Degas. El proceso de la creacion*, Fundacion Mapfre, Madrid, 2008.

²⁴ Geneviève Monnier propose un confronto tra la *Semiramide* di Degas e l'affresco aretino di Piero della Francesca *l'Adorazione del sacro legno e incontro tra Salomone e la Regina di Saba* in G. MONNIER, *Les dessins de Degas au musée du Louvre*, «La Revue du Louvre et des musées de France», Réunion des musées nationaux, Paris, 1978, pp. 359-368. Si veda inoltre *In Toscana dopo Degas. Dal sogno medievale alla città moderna*, a cura di F. Cagianelli, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera, 1999.

sfuggente veduta di Babilonia e il paesaggio sullo sfondo sembrano infatti essere realizzati mandando a memoria le solide volumetrie degli orizzonti dipinti da Masaccio al Carmine. Ci sembra inoltre che la rappresentazione di Babilonia, una delle meraviglie del mondo antico, sia ispirata all'immagine ideale di una Firenze che condensa ricordi di viaggio e tracce dell'antico splendore rinascimentale²⁵. Governata con saggezza dai Lorena, sotto cui era divenuta il centro del rinnovamento artistico italiano, la Firenze rievocata da Degas era allora considerata l'Atene d'Italia. Tuttavia, le trasformazioni che investirono la città a seguito dell'Unità d'Italia cancellarono in parte la stagione di armonia vissuta durante la Restaurazione.

La Restaurazione era stata per Firenze una stagione irripetibile, pur mantenendo la propria identità, la città era divenuta parte di una rete internazionale di relazioni culturali ed economiche. Collezionisti d'arte stranieri e mercanti fiorentini la resero capitale del mercato antiquario; artisti francesi, tedeschi e inglesi abitarono le ville fuori dal centro sognando di rievocare con la loro pittura gli antichi fasti rinascimentali; intellettuali in fuga dal Sud Italia trovarono riparo nel Granducato²⁶. Questa stagione d'armonia si interruppe con il compimento del processo unitario e paradossalmente la decadenza iniziò proprio quando Firenze divenne Capitale del nuovo Regno. L'annessione della Toscana era stata votata quasi all'unanimità, dai contadini come dai borghesi, convinti dalle garanzie di benessere promesse a tutti gli strati sociali del nuovo Stato. In realtà, seguì un improvviso aumento delle tasse, che provocò una forte insoddisfazione dei Toscani verso i caratteri assunti dal nuovo Stato, se non a una vera e propria ostilità verso l'amministrazione sardo-piemontese²⁷.

I processi di trasformazione urbana che interessarono le principali città europee durante la seconda rivoluzione industriale, si concentrarono a Firenze durante il quinquennio 1865-1870. Il rinascimentale equilibrio urbanistico, sostenuto dall'armonico bilanciamento tra edifici, piazze, parchi, giardini e orti, fu rotto in nome dell'esigenza di trasformare Firenze in una moderna capitale europea. Nel 1871, quando la capitale fu trasferita a Roma, i danni provocati dalla speculazione edilizia al patrimonio architettonico e paesaggistico erano ormai insanabili²⁸.

²⁵ H. LOYRETTE, *op.cit.*, p. 208.

²⁶ Cfr. E. GARIN, *L'idea di Firenze nella storiografia dell'Ottocento*, in *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, a cura di Maurizio Bossi e Lucia Tonini, Centro Di, Firenze, 1989, pp. 299-303
E. GARIN, *La cultura italiana tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma, 1962

²⁷ G. PANSINI, *L'inserimento della Toscana nello Stato Unitario*, in *La Toscana nell'Italia Unita. Aspetti e momenti di storia toscana*, Einaudi, Torino.

²⁸ Si veda S. FEI, *Firenze 1881-1898: la grande operazione urbanistica*, Officina Edizioni, Roma, 1977.

Nel 1864, per far fronte alle nuove esigenze di ammodernamento, il comune di Firenze varò l'applicazione del Piano Poggi, piano urbano che avrebbe trasformato la città secondo il modello parigino *hausmanniano* (Fig. 2). Le questioni più urgenti alle quali tale operazione doveva rispondere



Fig. 2 Giuseppe Poggi, Progetto per l'ingrandimento della città di Firenze (presentato da Poggi al Consiglio Comunale il 31 gennaio 1865), 1865, litografia.

erano la costruzione di case, servizi e uffici per i funzionari dello Stato e la realizzazione di nuovi argini per l'Arno. L'applicazione del nuovo Piano fu preceduta da una politica di espropri e di soppressioni di edifici, giardini e conventi. Fino a quel momento Firenze aveva preservato il proprio benessere economico attraverso una struttura urbana e commerciale fondata su piccole manifatture e aziende agricole, ma a seguito della proclamazione di Firenze Capitale, la popolazione aumentò di quasi ottantamila unità, comportando la

necessità di porre le basi di una nuova economia mercantile. I lavori per il "Risanamento" di Firenze iniziarono nel 1865 con l'abbattimento di una parte delle antiche mura cinquecentesche. Fu infatti necessario ricavare spazio per la realizzazione dei nuovi *boulevards* – il viale della Circonvallazione a nord e quello dei Colli a sud –, che avrebbero formato un anello attorno alla città, chiuso scenograficamente dal piazzale Michelangelo (Fig. 3). Tra il 1870 e il 1874, su disegno di Giuseppe Mengoni (Fontanelice, 1829 – Milano, 1877), già architetto della Galleria Vittorio Emanuele II di Milano, fu realizzato in San Lorenzo il Mercato Centrale, progettato sul modello delle *Halles* parigine.

Il degrado della città non fu direttamente causato dall'applicazione del Piano Poggi quanto piuttosto dal trasferimento della Capitale a Roma (1870). Basti pensare che dopo la proclamazione di Roma capitale trentamila persone lasciarono Firenze²⁹. A seguito della realizzazione del nuovo piano urbano, le famiglie borghesi avevano lasciato il centro storico, trasferendosi nelle case di nuova costruzione sorte lungo i nuovi viali, così che il cuore della città fu lasciato ai ceti indigenti. Di questa situazione approfittarono la piccola e media industria; e i terreni del centro furono acquistati a basso costo a danno del decoro della città. La speculazione spinse inoltre diverse banche all'inflazione creditizia, che aprì un periodo di crisi

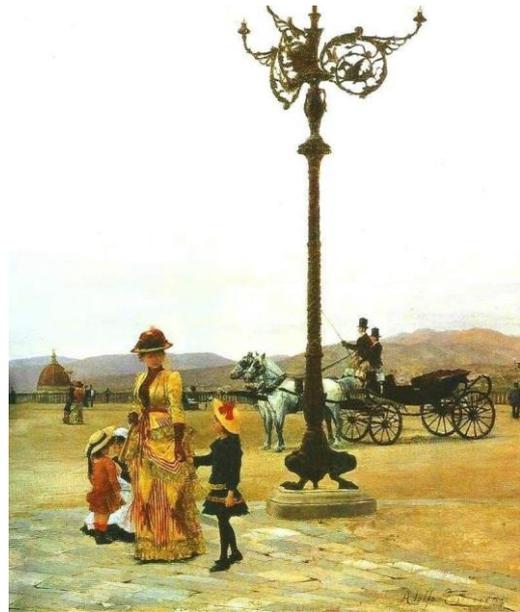


Fig. 3 Adolfo Tommasi, *Gita al Piazzale Michelangelo*, olio su tela, 1883

economica. Bastarono appena dieci anni dall'Unità d'Italia perché si aprisse una frattura tra il giovane Stato e le masse popolari; e di lì a poco, con l'intensificarsi degli antagonismi di classe, la questione sociale si impose con la diffusione di ideologie anarchiche e socialiste. Queste furono le principali ragioni di una crisi politica, economica e sociale che ebbe ricadute evidenti anche nel campo della ricerca artistica.

L'esperienza macchiaiolo chiuse il proprio arco di sviluppo in modo quasi fisiologico. Non furono sufficienti gli sforzi critici di Diego Martelli (Firenze, 1839 – Castiglioncello, 1896), i cui scritti, insieme a quelli degli artisti Telemaco Signorini e Adriano Cecioni, rappresentano i cardini teorici del movimento macchiaiolo³⁰. La pubblicazione della rivista il

²⁹ Cfr P. REDI, *Espansione e speculazione edilizia a Firenze capitale*, in *La Toscana nell'Italia unita*, Einaudi, Torino, 1962.

³⁰ Oltre a essere stato da un punto di vista teorico il personaggio di maggiore spicco del movimento macchiaiolo, Diego Martelli fu il primo critico italiano – ma sarebbe meglio dire, il primo critico al di fuori della Francia – a comprendere e diffondere la conoscenza dell'Impressionismo. Martelli nacque in una famiglia borghese, suo padre era infatti un ingegnere ferroviario di ideali liberali e legato alle personalità più importanti del Gabinetto Vieusseux. Diego Martelli frequentò dal 1851 la scuola degli Scolopi di San Giovanni a Firenze, dove fu compagno e amico di Giosuè Carducci e di Gustavo Uzielli (Livorno, 1839 – Impruneta, 1911). Nel 1856 si iscrisse all'Università di Pisa alla facoltà di Scienze Naturali che però abbandonò l'anno successivo. Dal 1856, frequentando il Caffè Michelangelo, entrò in contatto con letterati e artisti e iniziò a interessarsi di pittura. Martelli frequentava un ambiente attento alle novità proveniente dalla Francia, non solo da un punto di vista artistico ma anche politico. Si ricorda infatti che lui e Signorini furono lettori del filosofo francese Pierre-Joseph Proudhon (Besançon, 1809 – Parigi, 1865). Nel maggio del 1859, allo scoppio della Seconda Guerra di Indipendenza, insieme ad altri macchiaioli, Signorini e Borrani, si arruolò volontario. Alla morte del padre, avvenuta nel 1861, ereditò la tenuta di Castiglioncello, che divenne luogo di ritrovo e rifugio per gli amici artisti. Il suo primo viaggio a Parigi data 1862. Durante gli anni Sessanta collabora, con contributi artistici e politici, a «La Nazione», «Lo Zenzero» e «L'Avvenire». Nel 1867 fonda e dirige il «Gazzettino delle Arti del Disegno». Nel 1869 si reca per la seconda volta a Parigi, dove visita il *Salon*. L'anno successivo si reca nuovamente nella Capitale francese ma è costretto a un ritorno a Firenze anzitempo a causa della guerra franco-prussiana. Nel 1878, insieme alla compagna Teresa Fabbrini, torna a Parigi per un lungo soggiorno della durata di un anno. Al suo ritorno tenne presso il Circolo Filologico di Livorno la celebre conferenza sull'Impressionismo, il cui discorso fu pubblicato l'anno successivo a Pisa.

«Gazzettino delle Arti del Disegno», che avrebbe dovuto essere il canale di diffusione delle teorie del gruppo, cessò dopo solo un'annata (1867) a causa delle continue polemiche e degli alti costi di gestione³¹.

Il movimento macchiaiolo aveva progressivamente perduto quell'unità di ricerca che lo aveva contraddistinto fin dalla sua nascita. La conclusione delle guerre risorgimentali e il conseguente processo di unificazione "burocratica" del Paese affievolirono non solo il fervore patriottico ma anche l'ottimismo della ricerca artistica. Inoltre, i pittori macchiaioli non erano riusciti a incontrare il gusto della nuova borghesia umbertina: basti pensare che sulle pareti della Galleria Pisani, in Piazza Ognissanti, a essere esposti erano dipinti di artisti napoletani e francesi. Persino il Caffè Michelangelo, che per decenni era stato centro attrattivo di artisti e intellettuali, si spopolò, perdendo uno dopo l'altro gli interpreti della passata stagione di rinnovamento della città. Raffaello Sernesi morì nel 1866 combattendo contro gli Austriaci; Giuseppe Abbati morì un anno dopo a causa della rabbia contratta da un morso del suo cane. Altri si trasferirono: Vito d'Ancona e Adriano Cecioni a Parigi, rispettivamente nel 1867 e nel 1870; nello stesso anno Vincenzo Cabianca seguì Nino Costa a Roma. Cristiano Banti si ritirò in campagna e condusse una vita isolata. Qualcosa di simile accadde, almeno inizialmente a Silvestro Lega: nel 1870, dopo la morte del fratello e della moglie, decise di fare ritorno a Modigliana. Telemaco Signorini invece viaggiava periodicamente in Gran Bretagna e in Francia, dove faceva visita a Giuseppe De Nittis e a Giovanni Boldini, raggiunti a Parigi nel 1874 da Federico Zandomenighi. In definitiva, a rimanere stabilmente a Firenze furono soltanto Giovanni Fattori, divenuto nel 1869 professore all'Accademia di Firenze, e Odoardo Borrani³².

Non essendo giunti a definire un linguaggio pittorico nazionale, né avendo ottenuto dai mercanti d'arte un supporto tale da raggiungere il successo commerciale, i pittori macchiaioli non

Negli anni Ottanta e Novanta continuò a scrivere di arte e politica ma problemi economici lo costrinsero a ritirarsi a Castiglioncello e a vendere parte delle sue proprietà. Martelli morì nel 1896, un anno dopo la morte della sua compagna. Per suo volere testamentario lasciò tutti i dipinti della sua collezione al Comune di Firenze. Le opere furono conservate fino al 1924 a Palazzo Vecchio e successivamente trasferite alla Galleria d'arte Moderna di Palazzo Pitti. Le sue carte e la sua corrispondenza sono invece conservate alla Biblioteca Marucelliana. Gli scritti di Diego Martelli e la sua corrispondenza sono oggi disponibili *online* a cura della Fondazione Memofonte.

Segnaliamo di seguito i principali studi su Martelli, ricordando che parte della riscoperta del critico si deve all'attività di Roberto Longhi, in particolare nell'ambito della rivista «Paragone», nella fattispecie, ad alcuni articoli del suo allievo Antonio Boschetto poi raccolti nel volume A. BOSCHETTO, *Scritti d'arte di Diego Martelli*, Biblioteca di Paragone, Firenze 1952. Uno dei contributi più completi è invece: P. DINI, F. DINI, *Diego Martelli, storia di un uomo e di un'epoca*, Allemandi, Torino, 1996. Si segnala inoltre la *Corrispondenza inedita*, a cura di A. MARABOTTINI - V. QUERCIOLI, Roma 1978; e il più recente volume *Dai macchiaioli agli impressionisti. L'opera critica di Diego Martelli*, a cura di E. SPALLETI, Artificio, Firenze, 1996.

³¹ Sul «Gazzettino delle arti del disegno» erano pubblicate biografie sia di artisti italiani che stranieri, si dava informazioni sulle esposizioni nazionali e internazionali ed era luogo di discussione attorno ad argomenti estetici. Si veda *Il Gazzettino delle arti del disegno* di Diego Martelli, 1867. Ed. integrale, a cura di A.M. FORTUNA, Firenze, 1968.

³² *Dal caffè Michelangiolo al caffè Nouvelle Athènes: i macchiaioli tra Firenze e Parigi*, a cura di P. Dini, F. Dini, Allemandi, Torino 1986, pp. 92-97.

videro il riconoscimento pubblico dei risultati che avevano raggiunto durante un quindicennio di ricerche e di sperimentazioni. Dopo l'Unità d'Italia, con il declino della macchia, vissero tutti, in modi differenti, un momento di spaesamento e ripiegamento. Nel frattempo, una nuova generazione di artisti, molti dei quali provenienti da Livorno, si affacciava sulla scena. Su questi giovani la lezione dei macchiaioli ebbe un'influenza solo parziale, dato che, come vedremo, essi tentarono di definire un nuovo linguaggio in linea con le correnti artistiche europee. Il gusto naturalista si impose in Toscana in modo rapido e perentorio, tanto da offuscare per alcuni decenni i vecchi maestri della macchia.

i. *Macchiaioli, post-macchiaioli e «pittura de' campi»*

L'espressione «post-macchiaioli» risale al 1962, anno della pubblicazione dell'omonimo volume curato da Jolanda Pellegatti e Renato Tassi³³. Considerata l'ampiezza del ragionamento, questa prima onnicomprensiva ricostruzione presenta evidenti e ovvi limiti. In primo luogo, la mancanza di distinzioni dal punto di vista cronologico. Pittori nati negli anni Quaranta come Francesco Gioli (San Frediano a Settimo, 1846 – Firenze, 1922), sono infatti equiparati ad altri nati negli ultimi decenni del secolo, come Amedeo Modigliani (Livorno, 1884 – Parigi, 1920). Manca inoltre ogni distinguo tra gli allievi diretti di pittori macchiaioli e gli autodidatti. L'ultima grande debolezza di questa prima ricapitolazione riguarda la limitatezza della riflessione dedicata all'eterogeneità dell'evoluzione artistica dei post-macchiaioli – probabilmente oggi il suo elemento di maggiore interesse –, sacrificata in nome dell'esigenza di ricostruire un ceppo artistico comune.

Un importante contributo al perfezionamento della categoria dei post-macchiaioli si deve all'attività critica di Raffaele Monti³⁴. Nel suo ultimo libro dedicato all'argomento, Monti definiva come post-macchiaioli: «tutti quei pittori – una ventina, circa – che pur nella declinazione di alcuni principi macchiaioli, evitando le secche naturaliste ed i fraintendimenti impressionisti, furono capaci di tendere, per quattro decenni almeno, un arco di visualità rinnovata, carica sovente di una percezione sensibilmente aperta verso il nuovo secolo.»³⁵.

³³ J. PELLEGATTI - R. TASSI, *I postmacchiaioli*, Centro editoriale arte e turismo, Firenze, 1962.

³⁴ Si vedano: R. MONTI, *Le mutazioni della macchia*, De Luca, Roma, 1985; R. MONTI, G. MATTEUCCI, *I postmacchiaioli*, De Luca, Roma, 1991; R. MONTI, G. MATTEUCCI, *I postmacchiaioli*, De Luca, Roma, 1993.

³⁵ *Ivi*, p.3.

Nonostante la precisazione svolta da Monti, riteniamo necessario che gli studi tornino a interrogarsi sulla natura di tale produzione artistica, perché alcuni esiti della pittura toscana sembrano adeguarsi solo parzialmente a questa categoria, applicata talvolta in modo rigidamente convenzionale. Ci riferiamo in particolare alla linea naturalista, quella che Carlo Del Bravo definì «Pittura dei campi» e che Monti considerava senza mezzi termini traditrice della macchia, in quanto marcatamente influenzata dalla pittura naturalista francese³⁶. I recenti studi di Vincenzo Farinella hanno contribuito a restituire la complessità di quest'espressione pittorica³⁷.

Quella dei post-macchiaioli è una categoria obliqua, che accomuna pittori talvolta molto distanti tra loro. Resta ancora fruibile a condizione che si precisino i debiti dei suoi vari esponenti non solo nei confronti della macchia, ma anche verso il Naturalismo e l'Impressionismo, considerati finora solo nella loro funzione oppositiva. Inoltre, ribadiamo che per i post-macchiaioli il riferimento alla macchia fu parziale. Infatti, la nuova generazione toscana non prese a modello le opere sperimentali degli anni Sessanta, ma quelle realizzate dai pittori macchiaioli dopo la crisi del movimento. L'influsso della pittura francese, presenza costante nell'Ottocento toscano, si fece infatti più intenso in questo momento di risacca culturale, giungendo a oscurare i risultati raggiunti dai macchiaioli, per i quali la rottura con l'Accademia era stata un processo di maturazione non solo artistica ma anche etica, legata a vicende politiche non meno che culturali. Diversamente, per la nuova generazione fu più facile cedere alle lusinghe e al fascino di una pittura di successo proveniente dall'estero, che li condussero persino a contraddire i principi appresi durante la loro formazione.

Nella seconda metà degli anni Settanta si impose in Toscana la pittura Naturalista, tradotta però secondo un'intonazione locale. Imparentato con il Realismo, ma da questo distinto, il Naturalismo giunse in Toscana dalla Francia. Ne promossero l'affermazione Diego Martelli e Adriano Cecioni, convinti che il rinnovamento della pittura toscana, esauritasi la vena sperimentale macchiaiola, dovesse passare per questa via. La formula francese, incoronata dalla critica e dal successo mercantile, avrebbe dovuto essere adattata alla tradizione pittorica toscana, anche se presentava elementi in contrasto con alcuni dei principi fondanti della pittura di macchia. In ogni caso, per Martelli e Cecioni il tempo della macchia era finito e la pittura dei campi rappresentava la «pittura progressista».

³⁶ A proposito delle relazioni tra pittura dei campi, Naturalismo francese e purismo, si vedano gli studi di Carlo Sisi. In particolare, *In Toscana: studi dal vero: pittura delle colline pisane tra Ottocento e Novecento*, a cura di C. Sisi, Bandecchi e Vivaldi, Pontedera, 1996. *Pittori in villa: Silvestro Lega e l'ambiente dei Tommasi a Crespina e dintorni*, a cura di C. Sisi et alii, Pacini, Pisa, 1997. *Il Tirreno naturale museo degli artisti toscani tra Ottocento e Novecento*, a cura di C. Sisi et alii, Bandecchi e Vitali, Pontedera, 1998.

³⁷ *Pittura dei Campi. Egisto Ferroni e il Naturalismo Europeo*, a cura di A. Baldinotti - V. Farinella, Umberto Allemandi, Torino, 2002; C. DEL BRAVO, *Il vero, in Artista. Critica dell'arte in Toscana*, Le Lettere, Firenze, 1991.

Il Naturalismo si impose nei *Salon* parigini grazie all'elementarità di stile e di contenuti ma anche per i prestiti, sapientemente rielaborati, da altre correnti artistiche dell'epoca. Oltre all'apparente adesione al Realismo, edulcorata però con messaggi ideologicamente aproblematici e contenuti populistici. Ulteriore caratteristica della pittura naturalista era l'alternanza tra rigore formale, ovvero una trasposizione analogica della realtà, derivata dalla tradizione accademica purista, e astute virate verso un impressionismo, diremmo attenuato. E se da un lato, al Realismo courbettiano si richiama l'utilizzo del *grand format*, va d'altra parte precisato che i contadini e gli operai, contrariamente all'interpretazione di denuncia al capitalismo di Gustave Courbet, erano espressione di sentimenti misurati e confortanti. Inoltre, come da prassi accademica, era pratica comune ai pittori naturalisti lavorare in studio, anche se questo non impedì l'applicazione di espedienti stilistici derivati dalla fotografia, o, persino, la copia da fotografie³⁸.

I campioni del Naturalismo francese furono Jules Bastien-Lepage (Damvillers, 1848 – Parigi, 1884) e Jules Breton (Courrières, 1827 – Parigi, 5 luglio 1906), artefici di una pittura che per le sue peculiarità – una propensione all'intonazione locale e caratteristica delle scene tale da sfiorare il pittoresco – ebbe un successo e una diffusione internazionale, tanto che in Germania, Gran Bretagna, Ungheria e Russia schiere di epigoni reinterpretarono in versioni nazionali o regionali la pittura dei campi francese³⁹.

Per ciò che concerne le arti figurative, il Naturalismo nasceva come derivazione del Realismo. Originato dalla cultura positivista, il Realismo nacque in Francia all'indomani della Rivoluzione del 1848, quando al termine del processo rivoluzionario si affermò la supremazia della borghesia capitalistica e la conseguente subordinazione del proletariato⁴⁰. In questo contesto, il Realismo si poneva in opposizione – seppur parziale – al formalismo neoclassico e al soggettivismo romantico, rivendicando l'importanza dei dati oggettivi: in una parola, della realtà. I pittori realisti lavoravano osservando un principio di oggettività, condividendo con gli scienziati del tempo la volontà di rivelare il presente.

Linda Nochlin ha notato per prima che, con il Realismo, la cultura che ha contribuito a decretare la Storia quale disciplina scientifica ha paradossalmente abolito la pittura di Storia in favore di temi contemporanei, quotidiani, sulla base del celebre principio che «*Il faut être*

³⁸ Non si esclude che la diffusione del fenomeno naturalista possa avere dei legami con la diffusione nella seconda metà dell'Ottocento della fotografia di carattere antropologico etnografico. Esempio di questo interesse per quanto riguarda l'Italia sono le fotografie scattate da Giovanni Verga. Si veda: *Giovanni Verga. Scrittore Fotografo*, a cura di Roberto Mutti, De Agostini, Milano, 2004. Si consideri inoltre l'attività di Peter Henry Emerson, scrittore e fotografo e autore di studi circa la fotografia naturalista.

³⁹ Cfr. G. P. WEISBERG, *Beyond Impressionism: The Naturalist Impulse*, Abrams, New York City, 1993.

⁴⁰ J. RAMOS, *Une société en marche*, in *L'art social en France. De la Révolution à la Grande Guerre*, a cura di N. McWilliam – C. Méneux, Presse Universitaires de Rennes – Inha, Rennes, 2014.

de son temps»⁴¹. Infatti, come noto, ciò che contraddistingue il Realismo ottocentesco da ogni precedente realismo è il suo carattere sociale. Il teorico del movimento, Jules Champfleury (Laon, 1821 - Sèvres, 1889) pose in *Le Réalisme*, la questione dell'impegno alla sincerità dei realisti quale loro imperativo morale ed estetico, decretando inoltre la coincidenza di realtà e verità⁴². È connaturata al Realismo una condanna della società moderna, evoluta dal punto di vista della tecnica ma disinteressata al riscatto delle classi sociali più deboli. I protagonisti dei quadri realisti sono così contadini, operai e diseredati, secondo una prospettiva sovversiva dei valori dominanti della società del tempo, che allargava – utopisticamente – l'orizzonte storico alle masse proletarie⁴³.

Il problema della distinzione e del riconoscimento delle differenze tra Realismo e Naturalismo è al centro dei saggi introduttivi del catalogo della mostra *Arte e Socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915*, del 1979, che procedono a una descrizione delle differenti sfumature assunte da queste categorie estetiche nell'ambito della pittura italiana, dal secondo Ottocento fino alla Prima Guerra Mondiale. Muovendo da una prospettiva definita nella storiografia italiana da Corrado Maltese in *La Storia dell'arte in Italia* (1960), Fortunato Bellonzi propone il seguente ragionamento:

Ma sono sinonimi il Naturalismo, il Verismo e il Realismo? Benché usati non di rado come tali, e tributari tutti e tre della filosofia positivista, essi denominano altrettante poetiche, possibili di essere distinte tra loro almeno fino ad un certo segno, e sicuramente nelle opere d'arte più significative. Il Naturalismo agendo nell'ambito della percezione sensoriale aspira a rendere nell'opera gli aspetti e gli accadimenti della natura come essi si presentano nella loro concretezza oggettiva, dunque col massimo d'evidenza visibile e tangibile, col minimo di scelta e con assenza di pregiudiziali moralistiche. [...] Il Realismo irrompe come un momento vigoroso di conoscenza e di moralità nel mondo del reale, di cui vuole impadronirsi per modificarlo [...] ché il suo penetrare nell'esistenza, intesa nella totalità, del singolo e del collettivo, dell'uomo e della natura non ha precipue finalità riproduttive ma messaggi da proporre, con la denuncia delle strutture superate della storia, e la volontà di riscatto e di mutamenti necessari da imporre. [...] Nasce e rimane "sociale", meglio nel senso del "servizio" che della elezione degli argomenti.⁴⁴

⁴¹ L. NOCHLIN, *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, Einaudi, Torino, 1971, pp. 103-178.

⁴² Cfr. J. CHAMPLFELURY, *Le Réalisme*, Michel Lévy frères, Paris, 1857

⁴³ Si vedano a tal proposito gli studi di Timothy James Clark: T. J. CLARK, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames & Hudson, London, 1973 e T. J. CLARK, *Les Bourgeois absolus: les artistes et la politique en France 1848-1851*, Art Ed, Villeurbanne, 1992.

⁴⁴ F. BELLONZI, *Realismo, naturalismo, verismo*, in *Arte e Socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915*, a cura di R. Bossaglia et alii, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, 1978, p. 17.

Anche sulla base di tale affermazione, appare che il Naturalismo, non avendo né carattere né fini sociali, spogliò il Realismo del suo elemento fondante, prendendone invece a prestito solo gli aspetti di superficie. Anche la declinazione toscana del Naturalismo, «la pittura dei campi», si limitò a narrazioni puramente aneddotiche e edificanti, senza presentare contenuti problematici. Non vi era infatti alcuna traccia di denuncia riguardante la condizione dei contadini, ancora gravata dalla persistenza di sistemi contrattuali arretrati (la maggioranza dei contadini toscani era infatti sottomessa a grandi latifondisti in un regime di mezzadria, un contratto tra proprietario e contraente risalente all'epoca dei Comuni di cui diremo nelle prossime pagine).

I maggiori interpreti della pittura dei campi furono Egisto Ferroni (Lastra a Signa, 1835 – Firenze, 1912), Francesco Gioli (San Frediano a Settimo, 1846 – Firenze, 1922) e Niccolò Cannicci (Firenze, 1846 – Firenze, 1906). Nel declinare alla maniera toscana il Naturalismo francese secondo le rispettive forme espressive, questi pittori si allontanarono sensibilmente dalla lezione macchiaioli; la loro attinenza alla cultura figurativa toscana consisteva piuttosto nell'adesione a modelli neoclassici puristi, o come rilevato da Martelli e Cecioni per primi, a una metrica e una espressività ricalcata sui pittori rinascimentali.

Francesco Gioli, grazie ai suoi legami personali con i vecchi macchiaioli, ma anche per uno spiccato interesse per la pittura *barbizonnier*, fu tra questi il più attento all'osservazione della realtà e anche il più eclettico, essendo capace di muoversi tra diversi registri espressivi. Così nella sua opera la dialettica tra Naturalismo e macchia appare più viva. Diversamente, Cannicci e Ferroni rimasero più ancorati a modelli accademici, nella fattispecie all'insegnamento ricevuto da Pollastrini e da Ciseri all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Applicando il rigore formale del purismo toscano a iconografie rappresentanti la vita nei campi, questo tipo di pittura incontrò il gusto borghese fiorentino. A differenza dei macchiaioli, questi artisti lavorarono con profitto con la Galleria Pisani, che secondo il modello della francese Goupil proponeva in Italia (a Firenze e poi a Roma) un gusto di più facile presa commerciale⁴⁵.

Seppur inquadrati all'interno di una linea espressiva alquanto essenziale, probabilmente più attenta al mercato che alla ricerca, questi pittori, che già godevano del favore di Cecioni e Martelli, non furono comunque disapprovati dai vecchi macchiaioli. Il successo in Toscana del Naturalismo mise parzialmente in crisi la riflessione estetica di Giovanni Fattori, Silvestro Lega e Telemaco Signorini, compiuta durante la fase di

⁴⁵ S. FRANCOLINI, *La Galleria Pisani in Firenze: un inedito manoscritto di Diego Martelli*, in «Prospettiva», Ottobre 1976, pp. 54-57.

esaurimento della macchia. L'imporsi di questo nuovo gusto li vide inizialmente vacillare, e persino il più restio di tutti, Giovanni Fattori, nel 1875 partì per Parigi con i giovani Francesco Gioli, Egisto Ferroni e Niccolò Cannicci. Ma superata questa fase di incertezza, i tre vecchi maestri macchiaioli trovarono nuove forme di espressione, secondo diverse modalità connaturate alle loro personalità artistiche. Di qui la definizione di itinerari di ricerca del tutto personali, dai quali presero forma soluzioni di grande freschezza stilistica e assoluta modernità⁴⁶.

Il rinnovamento dei vecchi maestri della macchia è inoltre alla base dell'originalità stilistica che si rivelò nelle opere d'esordio di alcuni giovani allievi come Adolfo Tommasi (Livorno, 1851 – Firenze, 1933), e i fratelli Ludovico (Livorno, 1866 – Firenze, 1941) e Angiolo Tommasi (Livorno, 1858 – Torre del Lago Puccini, 1923). Questi pittori – almeno nella loro fase iniziale – mostrarono un gusto estetico affine a quello della “svolta” dei loro maestri. Al tempo però l'evoluzione di Fattori, Lega e Signorini non fu considerata rilevante né dal punto di vista artistico né da quello mercantile.

ii. *La svolta stilistica dei maestri macchiaioli (1875-1885)*

Nel 1875 Giovanni Fattori si recò a Parigi insieme a Egisto Ferroni, Francesco Gioli e Niccolò Cannicci. Fattori era all'epoca cinquantenne e quello rimase il suo unico viaggio nella Capitale francese. L'occasione della trasferta era data dalla partecipazione dei pittori, fatta eccezione per Cannicci, al *Salon* di quell'anno. Gli studi dedicati a Fattori hanno considerato questo viaggio come un momento decisivo, uno spartiacque, del suo percorso artistico, in quanto, pur vivendo un momento di appannamento artistico e di precarietà finanziaria, invece di cedere alla pittura alla moda, Fattori trarrà da questo viaggio conferma a quelle certezze che la fine della macchia aveva fatto vacillare. Fattori ritornò a Firenze con una convinzione più solida della sua personale idea di pittura⁴⁷. Ciò accadde per motivi diversi, ma crediamo che alla base di questa mancata conversione stiano la solida stratificazione della poetica e dello stile di questo artista e di un'etica-estetica autenticamente vissuta,

⁴⁶ Uno degli esempi più felici di questo clima d'intuizione artistica fu l'espressività affine allo stile impressionista di Silvestro Lega alla metà degli anni Settanta. Si veda: *Silvestro Lega. Storia di un'anima. Scoperte e rivelazioni*, a cura di S. Balloni, G. Matteucci, Centro Matteucci, Viareggio, 2015.

⁴⁷ A proposito di questo viaggio De Micheli scrisse: «Durò un mese il soggiorno a Parigi ed egli ritornò com'era partito, né d'altronde v'era ragione che cambiasse, dato lo svolgimento diverso della sua arte, la diversità delle sue intenzioni e la profonda differenza del suo mondo poetico». Si veda: M. DE MICHELI, *Giovanni Fattori*, Bramante Editrice, Busto Arsizio, 1961, pp. 49-50.

per la quale l'individualità artistica non poteva cedere alle lusinghe della moda né del mercato. Dagli scritti e dalle opere di Fattori emerge un ideale di ricerca artistica che non può prescindere da un personale confronto con la realtà esteriore: il suo linguaggio espressivo è sempre radicato in una realtà esperienziale.

Il viaggio a Parigi durò poco più di un mese. I pittori partirono da Firenze il 27 maggio 1875, due giorni dopo Fattori scrisse una lettera ai cognati nella quale raccontava l'arrivo in città. «Alla stazione si trovò un amico intimo, che a colpo sicuro ci fece trovare due belle camere, molto comode con 2 letti buoni, a 3 lire per ciascuno al giorno tutto compreso e – nel centro –.»⁴⁸ L'amico a cui fa riferimento Fattori è certamente Federico Zandomeneghi, poiché l'indirizzo segnalato in calce era quello del pittore nato a Venezia, che appunto risiedeva a Parigi in *rue de la Victoire* 45. A Parigi solo da un giorno, Fattori scrisse ai cognati una prima impressione: «mi fece un grande effetto per il movimento, per le grandi botteghe – grandi cartelli, l'insieme, il tutto mi dette l'idea di una Firenze in grande giorno di festa – e poi mi fa l'effetto di una gran Milano ma molto o 3 volte più grande –.»⁴⁹

In una successiva missiva, datata 3 giugno, Fattori rispondeva alla richiesta dei cognati descrivendo monumenti, strade e caffè parigini. Terminata la colorita descrizione, il pittore dedicava anche qualche parola alla sua visita al *Salon*: «L'altro giorno si aprì il Salon (come sarebbe da noi la Società promotrice) il passo era a 1 franco – non poteva esserci di meno di un 40 mila persone, e tutto il ceto shicc elegante – grandioso, bello – e là sia la gente, sia il tempo che era al cattivo presi per la terza volta un bel dolore di capo.»⁵⁰

Queste sono le uniche testimonianze di Fattori relative a questo viaggio. Per giunta, il carattere familiare di queste lettere non lascia spazio a informazioni sui movimenti e sulle impressioni ricavate dal pittore. Notizie più precise ci sono offerte invece da una lettera di Luigi Gioli a Ugo Ojetti, datata 31 luglio 1925:

Caro Ugo,

Fattori è stato una volta sola a Parigi con Cecco, Ferroni e Cannicci nel '75. Avevano esposto tutti e tre al Salon di quell'anno e ci andarono con Martelli e Pisani, il quale aveva cominciato da poco a mettere su la sua Galleria... Io non li seguii essendo ancora studente all'università.

⁴⁸ *Giovanni Fattori. Epistolario edito e inedito*, a cura di P. Dini, F. Dini, Il Torchio, Firenze, 1997, pp. 33-34.

⁴⁹ *Ibidem*

⁵⁰ *Ivi*, pp. 35-36. In realtà Fattori e compagni non assistettero all'inaugurazione del *Salon*. Questo era stato infatti inaugurato il primo maggio del 1875 presso il *Palais de l'Industrie*.

Mi ricordo delle loro impressioni di Parigi e della loro ammirazione per Millet che mi pare fosse morto recentemente e di cui videro un'esposizione di tutte le opere. De Nittis aveva esposto la sua *Piazza della Concordia* di cui riportarono la fotografia insieme ad altre di quadri di Breton che loro piacevano molto. Ma il più calmo e il meno impressionato di tutti era Fattori il quale nella sua serena coscienza di arte, appena trovata la sua via, si è sempre mantenuto refrattario a qualunque influenza e che portava nella critica più umorismo che intransigenza, non ebbe mai grande entusiasmo per nessuno. E nemmeno ebbe grande curiosità di vedere esposizioni. È vero che non lo favorivano le sue condizioni economiche, ma è un fatto che non ha mai veduto una Esposizione Internazionale e delle esposizioni importanti fatte in Italia non ne ha viste che due o tre.

Ho letto le tue rettifiche alla Nazione al Nuovo Giornale, molto giuste.

Ricordami alla Sig. Fernanda e credimi.

Tuo affezionato

Ligi Gioli.⁵¹

Questa lettera conferma quanto prima affermato sulle impressioni tratte da Fattori da questo viaggio e, pur contenendo alcune imprecisioni che in parte cercheremo di chiarire, aggiunge ulteriori tasselli che ci permettono di precisare alcuni dati di questo viaggio parigino.

Fattori prese parte al *Salon* esponendo l'opera *Le repos*, meglio conosciuta come *Barrocci romani*: un dipinto di piccole dimensioni, oggi conservato presso la Galleria d'arte moderna di Firenze a Palazzo Pitti⁵². Ferroni esponeva *L'amour aux champs*⁵³. A causa della grande mole di *Idilli* realizzati dall'autore, non sembra ancora possibile identificare con certezza quest'opera, anche se potrebbe trattarsi di un dipinto recentemente comparso sul mercato⁵⁴. Francesco Gioli partecipò invece all'esposizione con due opere: *Une rencontre* e *Aux champs*⁵⁵. Il primo di questi dipinti è *Un incontro – novembre*, realizzato nel 1874, nel catalogo risulta essere già venduto – fu poi ricomprato da Gioli nel 1921 – e oggi fa parte della collezione della Galleria dell'arte Moderna di Firenze. Per quanto riguarda *Aux Champs*, possiamo solo supporre che si tratti di un dipinto di collezione privata, comparso sul mercato nel 2004⁵⁶.

Considerando la risonanza in termini di popolarità che avrebbe potuto garantire la vetrina del *Salon*, la scelta di Fattori di presentarsi con *Il Riposo* ci appare emblematica. Fattori sembra infatti

⁵¹ Ivi p. 36. Questa lettera fu seguita da una risposta di Ogetti nella quale questi contestava – con ragione – la presenza durante il viaggio del 1875 di Pisani e Martelli.

⁵² *Ministère de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts Direction des Beaux-Arts Salon de 1875 92e exposition officielle depuis l'année 1673 Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie, des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées*, Imprimerie nationale, Paris, 1875, nr.786

⁵³ L'opera è indicata nel catalogo dell'Esposizione con il numero 799.

⁵⁴ *Dipinti del XIX e del XX Secolo*, Casa d'Aste Cambi, Genova, 2 Aprile 2019, Egisto Ferroni, *Idillio Campestre*, lotto 59.

⁵⁵ *Aux champs* nr. 920; *Une rencontre* nr. 921.

⁵⁶ *Arte del XIX Secolo*, *Christies*, Roma, 29 Novembre 2004, Francesco Gioli, *Nei campi*, Lotto 171.

non voler rinunciare alla coerenza dei principi della sua ricerca: a differenza dei suoi compagni, non insegue il gusto *à la page* parigino, né ricerca il favore del pubblico, che come descriveva Emile Zola nelle sue cronache dell'esposizione era divenuto soggetto protagonista di un avvenimento sociale in cui l'arte era quasi ormai passata in secondo piano⁵⁷.

Il riposo (Fig. 4) fu realizzato da Fattori tra il 1872 e il 1873 durante il soggiorno romano, o nel ricordo di questo, rimettendo mano ai disegni realizzati nei pressi di Porta Pia. Si tratta di un dipinto ben conosciuto agli studiosi del pittore, entrato a far parte delle collezioni fiorentine già dal 1896 a seguito del lascito di Diego Martelli al Comune di Firenze. Il suo interesse ai fini del nostro studio consiste nell'iconografia legata al lavoro⁵⁸.

Come nel celebre *In vedetta* (1872), anche qui Fattori compose una scena costituita di pochi elementi essenziali: il cielo, la terra, un uomo, quattro animali e un muro. La geometria del dipinto è definita dal muro che irrompe dall'alto, scorre in diagonale e termina



Fig. 4 Giovanni Fattori, *Il riposo o Barrocci Romani*, 1872-73, tempera su tela, 21 x 31 cm, Galleria d'arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze

vertiginosamente a qualche centimetro dal bordo laterale, nel cui spazio si profila uno striminzito orizzonte. Come ha rilevato Giulio Carlo Argan a proposito di *In vedetta*, anche in

⁵⁷ E. ZOLA, *Une Exposition de tableaux à Paris*, in «Le messenger de l'Europe», Paris, juin 1875, p. 154. «À mesure que les expositions sont sorties du cercle étroit de notre Académie de peinture, la foule a augmenté dans les salles. Autrefois, quelques curieux seuls se hasardaient. Maintenant, c'est tout un peuple qui afflue.»

⁵⁸ M. DE MICHELI, *op. cit.*, tav. V. R. MONTI, *Giovanni Fattori, 1825-1908*, Sillabe, Firenze 2002, p. 91, pp. 11-18. *La Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti*, a cura di C. Sisi, Silvana, Milano, 2006, pp. 186-187. A. BABONI, *Giovanni Fattori. Tra epopea e vero*, Silvana, Milano, 2008.

questo caso lo spazio della scena è solo apparentemente indefinito, poiché l'effetto di spaesamento è dovuto all'artificio di porre il punto di fuga quasi al di fuori del dipinto⁵⁹. Fattori ricorre allo stesso espediente anche nel *Riposo*, piccolo dipinto che esprime un perfetto equilibrio di piani ortogonali, di essenzialità e rigore formale. *Il riposo* è infatti un'opera nata dalla riflessione sul disegno. È il frutto di un ragionamento sugli elementi essenziali della pittura; e come hanno evidenziato le radiografie è stato oggetto di ripensamenti e riscritture⁶⁰.

Ne *Il gusto dei primitivi* (1926) Lionello Venturi affermò che questo dipinto è privo «di ogni pretesa di bellezza»⁶¹. La scelta di Fattori di presentarsi al *Salon* con quest'opera sembra in effetti corrispondere a una precisa dichiarazione di estetica: il rifiuto di ogni istanza decorativa nella rappresentazione del reale. Ma proprio per questo Fattori passava agli occhi dei contemporanei come un pittore attardato su una propria maniera e incapace di offrire nuovi sviluppi. Per altri versi, un



Fig. 5 Edouard Manet, *Argenteuil*, 1874, olio su tela, 149x115 cm, Musée des Beaux-Arts, Tournai

giudizio critico altrettanto tiepido era riservato anche a Edouard Manet che al *Salon* del 1875 espose il bellissimo *Argenteuil* (Fig. 5). Come ricorda Zola nei suoi scritti dedicati al *Salon*, il pittore francese si dibatteva da venticinque anni per vincere il favore della critica e del pubblico, ma nonostante i suoi sforzi anche in quella occasione andò incontro a una delusione⁶².

Diverso da quello di Fattori era lo spirito di Francesco Gioli e di Egisto Ferroni, che già prima del viaggio parigino avevano guardato con favore alle opere di Jules Bastien Lepage e di Jules Breton. L'*Idillio campestre* (Fig. 6), venduto all'asta da Cambi nel 2019 dà prova di

come l'avvicinamento a una rappresentazione di tipo realistico sia stato per questo pittore un cammino graduale ma lineare. Appaiano infatti evidenti, dal punto di vista formale, i debiti di questo dipinto nei confronti della tradizione accademica, appresa dai suoi maestri Pollastrini, Ussi e Ciseri⁶³. Il dipinto rappresenta

⁵⁹ G.C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, vol. V, Sansoni, Firenze, 1980 pp. 86-95.

⁶⁰ Giovanni Fattori, a cura di E. Spalletti - R. Monti, Artificio, Firenze.

⁶¹ L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Zanichelli, Bologna, 1926.

⁶² «Depuis vingt-cinq ans, Manet se débat pour gagner les sympathies du public. (...) Manet n'a jamais reçu ni récompense ni décoration, ni médaille. Enfin il ne sera jamais membre de l'Académie ; jamais l'idée ne lui viendrait de solliciter des commandes du gouvernement, et il ne vend ses toiles qu'à grand-peine à des amateurs.».

In E. ZOLA, *op. cit.*, p. 154.

⁶³ Egisto Ferroni frequentò l'Accademia di Firenze dal 1851 al 1857. Terminati gli studi si stabilì a Firenze e continuò a frequentare i suoi ex professori Enrico Pollastrini e Stefano Ussi. Nel 1862 si trasferì nel suo paese natale, Lastra a Signa, e prese moglie. Nel periodo giovanile si dedicò principalmente a quadri di soggetto storico e presso il Comune di Lastra è conservato il *Carlo VIII con gli ambasciatori fiorentini a Ponte Signa*. Dal 1873 è attestato il suo lavoro con la

due giovani contadini, colti durante il corteggiamento e seduti su di un declivio erboso. Ferroni restituisce la realtà per via analogica, con un forte formalismo, ricorrendo però a un audace taglio ravvicinato, di tipo fotografico e vicino ai modelli di Jules Breton. Convivono coerentemente in questo dipinto la conoscenza della pittura naturalista – precocemente approdata a Firenze anche grazie agli scritti di Castagnary sul «Gazzettino delle Arti e del Disegno» – e riferimenti alla tradizione pittorica toscana.

Della pittura di Ferroni, Cecioni ha giustamente evidenziato «la giustezza del chiaroscuro, la parsimonia del colorito, l'osservazione fedele e il carattere locale», caratteristiche alle quali ci sembra corretto aggiungere anche una sapiente commistione tra riferimento alla tradizione pittorica toscana ed esercizio di osservazione del vero⁶⁴. Riteniamo invece improprio il giudizio di Anna Franchi, secondo la quale la pittura di Ferroni «è l'arte toscana pura, è



Fig. 6 Egisto Ferroni, *Idillio Campestre*, 1874 c.ca. olio su tela, 90 x 116 cm, collezione privata



Fig. 7 Francesco Gioli, *Un incontro o Novembre*, 1874, olio su tela, 82.8 x 137 cm, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, Firenze

Galleria Pisani. In seguito, abbandonò la pittura di Storia a favore di soggetti rurali. Alla Promotrice fiorentina del 1868 presentò *Le trecciaiole*. Rimase fortemente influenzato dalla pittura naturalista francese e per due volte fu a Parigi (1875 e 1878). Dal 1878 lavorò al grande ciclo di Frassineto, lavorando a quadri di soggetto idilliaco. All'Esposizione Nazione di Torino del 1878 espone *Alla fonte* poi riproposta alla Promotrice fiorentina l'anno successivo. Divenne membro della Società belle arti di Firenze e Accademico d'onore dell'Accademia fiorentina di disegno nel 1882. A causa della prematura morte del figlio, avvenuta nel 1891, cadde in depressione e le sue partecipazioni alle esposizioni si fecero meno frequenti. Nel 1908 ritornò a vivere a Firenze, dove morì nel 1912.

⁶⁴ A. CECIONI, *Scritti e ricordi*, Tipografia Domenicana, Firenze, pp. 110-111.

la vita dei nostri paesi, sorpresa non copiata, con un fare largo, con una destrezza efficacissima»⁶⁵. Questo perché la pittura di Ferroni – ma sarebbe meglio dire l'arte naturalista tutta – mostrava una realtà della vita dei campi parziale. Così, i contadini di Ferroni, la cui psicologia è ridotta all'espressione di una mansuetudine al limite della stoltezza, hanno corpi forti, sodi, ma non vengono mai rappresentati nei momenti di fatica e di sforzo.

Francesco Gioli presentava al *Salon* due opere: *Une rencontre (Incontro in maremma)*, scena di genere di gusto naturalista, e *Aux champs (Ai campi)*, un dipinto realizzato *en plein air* e vicino al pedale impressionista di Silvestro Lega di quegli anni. Dopo aver abbandonato l'Accademia e i soggetti di storia con i quali aveva registrato un precoce successo, Francesco Gioli aveva dipinto per il gallerista Pisani opere d'intonazione borghese: scene d'interno, sul modello di Alfred Stevens (Bruxelles, 11 maggio 1823 – Parigi, 24 agosto 1906) e Mariano Fortuny y Madrazo (Granada, 11 maggio 1871 – Venezia, 3 maggio 1949)⁶⁶. Più tardi il legame d'amicizia con Diego Martelli, Giovanni Fattori e Telemaco Signorini lo indirizzò verso un interesse per la rappresentazione del vero. *Incontro in Maremma* (Fig. 7) è il dipinto che ha sancito la sua svolta verso il realismo. Esistono diverse versioni di quest'opera; la prima di esse con il titolo *Incontro delle mule* fu presentata e venduta all'Esposizione di Vienna nel 1873⁶⁷. Gioli ripropose una variante del dipinto per il *Salon* parigino, indicata nel catalogo con il semplice titolo di *Rencontre*. L'opera è oggi conservata presso la Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti a Firenze, catalogata con il titolo *Un incontro – Novembre*. Esiste inoltre un'ulteriore versione che risale al 1888, già collezione Angiolini⁶⁸.

La scena rappresenta, sotto il cielo grigio d'autunno della Maremma, l'incrocio lungo una mulattiera tra un gregge di pecore condotto da una pastorella e un carro di fieno trainato da asini. La "simmetrica" degradazione della tavolozza tra bianchi, grigi, ocra e bruni è accortamente rotta dal pulsante rosso delle coperte degli asini e dalla punteggiatura dei fiori. Nonostante il dipinto mostri una valida gestione di una composizione spaziale complessa, l'adesione al vero appare un po' forzata: l'attenzione per i particolari è infatti resa con una pennellata troppo precisa, incisa, che ci sembra rendere la lettura del quadro un po' faticosa.

Possiamo invece solo supporre che il dipinto *Aux champs*, corrisponda a quello intitolato *Nei campi*, venduto all'asta nella sede romana di Christie's nel 2004. Per tale ragione ci limiteremo a rilevare che si tratta di una scena di ambientazione campestre, dipinta sul motivo, dov'è rappresentato l'incedere di un gruppo di contadine. Il vertice della composizione è la fienaiola vicino alla quale ci

⁶⁵ A. FRANCHI, *Arte e artisti toscani dal 1850 a oggi*, Fratelli Alinari, Firenze, 1902, p. 140.

⁶⁶ Cfr. V. FARINELLA, *Op. cit.*, p. 98 e F. DINI, *Da Courbet a Fattori. I principi del vero*, Skira, Milano, p. 158.

⁶⁷ LO GNORRI, *Di alcuni lavori d'arte inviati da Firenze all'esposizione di Vienna*, «Giornale Artistico», 1 maggio, 1873.

⁶⁸ Cfr. R. DE GRADA, *I macchiaioli e il loro tempo. Centrotrenta opere della collezione Angiolini*, Silvana editoriale, Milano, 1963.

sono altre due figure: in primo piano una donna sembra avanzare trasportando una ruota; mentre in lontananza, rese a macchie, si scorgono figure intente al lavoro. Si tratta di un dipinto di grande freschezza che ci sembra mostrare la destrezza di Francesco Gioli nel muoversi tra diversi registri pittorici.

Nella lettera scritta nel 1926 a Ojetti, Luigi Gioli ricordava che il fratello, assieme a Cannicci, Ferroni e Fattori, era tornato da Parigi con alcune fotografie di opere esposte al Salon: *Piazza della Concordia* di de Nittis e alcune, non specificate, di Breton⁶⁹. De Nittis, che l'anno precedente aveva partecipato alla prima mostra degli Impressionisti con cinque opere, e oscillava tra un'immagine ufficiale e una più indipendente, entrambe apprezzate e di successo, esponeva al Salon due dipinti: *Place de la Concorde* e *A Bougival (Seine-et-Oise)*⁷⁰. Del primo, andato perduto, è nota una riproduzione, una fotoincisione, realizzata dalla *Maison Goupil*, che molto probabilmente doveva essere la stessa riportata in Toscana da Francesco Gioli⁷¹ (Fig. 8).



Fig. 8 Giuseppe De Nittis, *Place de la Concorde*, 1875, olio su tela, dimensioni sconosciute, ubicazione sconosciuta, fotoincisione dell'originale eseguita da *Goupil & Company*.

Jules Breton espose al Salon *La fête de Saint Jean* (Fig. 9) (oggi conservato al Philadelphia Museum of Arts). Si tratta di un soggetto agreste, con connotazioni, diremmo, etnologiche, che descrive il festeggiamento con falò e danze del solstizio d'estate, il 24 giugno, festa di san

⁶⁹ Al Salon esponeva anche Antonio Ciseri, che fu maestro di Ferroni, Cannicci e Gioli, le opere *Joseph vendu par ses frères* e *Rendez à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu / (Nouveau Testament, Saint Mathieu, ch. XII, v. 21)*.

⁷⁰ Nonostante i contatti con Zandomenighi e De Nittis, la storiografia sui macchiaioli è concorde sul fatto che i pittori Toscani durante questo viaggio non si interessarono all'Impressionismo.

⁷¹ Sul giornale popolare «*La vie parisienne*» *Place de la Concorde* fu descritta in questi termini: «Piazza de la Concorde è attraversata da dei piccoli personaggi, i soli a essere spiritualmente toccati, a percepire, l'*allure* moderna. I soli in tutta l'esposizione! – c'è qualcosa di diverso.». A proposito di *A Bougival (Seine-et-Oise)* non disponiamo di informazioni: esiste un paesaggio dipinto a Bougival del 1869 ma dubitiamo che si tratti dello stesso dipinto.

Grazie al sostegno datogli dalla *Maison Goupil*, De Nittis era apprezzato a Parigi come pittore della modernità, dopo il Salon la sua popolarità aumentò e si dedicò alla rappresentazione di scene di vita contemporanea, descrivendo la monumentalità e l'eleganza parigina, con un linguaggio che strizzava l'occhio all'Impressionismo, con tagli fotografici ben studiati e che divenne la sua cifra stilistica. A proposito delle composizioni di De Nittis, nel suo libro *Gustave Caillebotte: Painting the Paris of Naturalism, 1872-1887*, Michael Marrinan mette in evidenza quanto l'amicizia tra De Nittis e Gustava Caillebotte sia stata fondamentale per quest'ultimo, in particolare il viaggio in Italia, per la predilezione della pittura sul motivo. Marrinan concentra in particolare la sua attenzione sul viaggio in Italia compiuto da Caillebotte in compagnia di De Nittis.

Giovanni Battista. Come vedremo, quest'opera lasciò un segno decisivo per l'evoluzione pittorica di Francesco Gioli e Egisto Ferroni.



Fig. 9 Jules Breton, *La fête de la Saint-Jean*, 1875, olio su tela 61 x 34 cm, Philadelphia Museum of Arts, Philadelphia

Al *Salon* era inoltre celebrato Jean-Baptiste Camille Corot, morto da quattro mesi, del quale si potevano ammirare, fuori concorso, alcune delle ultime opere, contraddistinte da una sorprendente originalità. Si tratta di *Biblis*, ultima opera dipinta da Corot (1875), *Les bûcheronnes*, (1872) (Fig. 10), dipinto conservato presso il Musée des Beaux-Arts d'Arras, e *Les plaisirs du soir; danse antique* (1875), opera nota solo attraverso riproduzioni dell'epoca. Sappiamo inoltre che una grande esposizione di 226 opere, era stata inaugurata in contemporanea del *Salon* presso l'*Ecole Nationale des Beaux-Arts*. Non disponiamo di notizie su una visita dei pittori toscani a questa esposizione, nonostante sia nota la loro attenzione per la scuola di Barbizon.

Luigi Gioli comunicava inoltre a Ogetti che Fattori e compagni visitarono una mostra di Millet, anche lui come Corot morto da pochi mesi. Anche



Fig. 10 Camille Corot *Près d'Arras. Les bûcheronnes*, 1871-1872, olio su tela, 88 x 115 cm, Musée des Beaux-Arts, Arras

secondo gli studi più recenti, i quattro pittori toscani visitarono la mostra di Millet tenuta presso la galleria di François Petit in *rue Saint-Georges*⁷². È invece più probabile che l'esposizione visitata fu un'altra, quella che anticipò la vendita all'asta di 95 disegni provenienti dalla collezione Emile Gavet, che si tenne presso l'Hotel Drouot, a cura di François Petit e Durand Ruel, in data 11 giugno 1875. Nel testo di apertura del catalogo, il critico Théophile Silvestre, (Le Fossat, 1823 - Parigi, 1876) scrisse alcune considerazioni emblematiche che sembrano applicabili anche al profilo artistico di Giovanni Fattori:

*Dans cette collection, véritable odysée rustique, Millet est un grand peintre, c'est-à-dire un peintre qui sent, voit et rend toute la nature: l'homme et les animaux, l'état du ciel et le caractère du sol, la saison ou l'heure du jour. Ce n'est point le peintre spécial des paysans, ni un paysagiste spécialiste. (...) Il a tout vu pour son propre compte, comme si personne n'avait rien vu avant lui. D'où résulte une originalité sans pareille et sans la moindre excentricité*⁷³.

Notevole doveva apparire il divario tra le opere di Millet e quelle dei pittori naturalisti esposti al *Salon*, ispirati a un "milletismo" svuotato però dal suo afflato umanitario. Crediamo che i pastelli di Millet abbiano suscitato un forte interesse da parte di Giovanni Fattori, anche se purtroppo non risultano testimonianze di questa esposizione nelle lettere di nessuno dei quattro pittori toscani. Si possono però rievocare le parole con cui Vincent van Gogh descrisse questa mostra al fratello Théo: «C'è stata una vendita di disegni di Millet qui, non so se ti ho già scritto a riguardo. Quando entrai nella stanza dell'Hôtel Drouot dove erano esposti, ho sentito qualche cosa come: togliti le scarpe dai piedi, perché il luogo in cui ti trovi è terra santa»⁷⁴.

Abbiamo prestato particolare attenzione alla ricostruzione di questo viaggio perché crediamo che, oltre a rappresentare un momento di snodo nella biografia di Fattori, renda conto della complessità dei rapporti artistici tra Firenze e Parigi, troppo spesso circoscritti alla sia pur fondamentale vicenda di Diego Martelli⁷⁵. Per i loro legami con Firenze anche

⁷² Questa mostra si tenne dal 6 aprile al 6 maggio. Inoltre, in data 8 e 9 maggio si tenne l'esposizione antologica precedente alla vendita, presso l'Hotel Drouot, dell'atelier Millet. Fu quindi impossibile per Fattori e compagni vedere queste mostre visto che arrivarono a Parigi il 29 maggio.

⁷³ *op. cit.*, p. 6-7.

⁷⁴ Lettera di Vincent van Gogh a Theo van Gogh, Parigi, Martedì 29 giugno 1875. L'espressione «togliti le scarpe dai piedi, perché il luogo in cui ti trovi è terra santa» proviene da Esodo 3:5. La corrispondenza di Van Gogh è disponibile online sul sito <http://vangoghletters.org/vg/letters.html>. Sito consultato il 03.03.2020.

⁷⁵ Con una lettera datata 24 novembre 1875 il critico d'arte Jules Claretie comunicava a Fattori di aver visto dei suoi quadri in rue Laffitte insieme a quelli del comune amico Marcellin Desboutin. Claretie chiese a Fattori un quadro di soggetto militare a un prezzo "d'artista" in cambio sarebbe stato felice di mettere a disposizione la sua penna per scrivere «*ce que je pense de votre pinceau*». Sappiamo che alcuni quadri di Fattori erano esposti in rue Laffitte ma non sappiamo in quale galleria. In risposta Fattori gli inviò i *I cavalleggeri* in dono, allora Claretie decise di acquistare I

personalità come quelle di Federico Zandomeneghi e Marcellin Desboutin (Cérilly, 1823 – Nice, 1902) – celebre per aver posato in quegli anni come modello per *L'Assenzio* dell'amico Edgar Degas – furono figure chiave per l'instaurarsi di connessioni artistiche tra Firenze e Parigi⁷⁶.



Fig. 11 Giovanni Fattori, *Vallospoli*, 1875, olio su tavola, 32,5 x 19 cm, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze

Al ritorno da Parigi, Fattori trascorse l'estate nella villa di campagna dei Gioli. Fu durante questo periodo che dipinse un *pendant* di una eleganza a lui inconsueta e dall'eco corottiano: *Vallospoli* (Fig. 11) e *La signora Gioli a Fauglia*. L'apparente anomalia di queste opere, giocate sulla ricercatezza dei particolari, nella dolce integrazione tra figura e ambiente, sembra rispondere più che agli stimoli parigini, al gusto della famiglia Gioli Bartolommei⁷⁷. Il rapporto tra Giovanni Fattori e Francesco Gioli aveva avuto inizio nel 1872; da allora Fattori frequentava periodicamente la tenuta della famiglia Gioli a Vallospoli presso Fauglia (in provincia di Pisa) dove la moglie di Francesco, la pittrice e scrittrice Matilde Bartolommei (Firenze, 1849 - Firenze, 1932), aprì il suo salotto a pittori e letterati quali Renato Fucini, Diego Martelli e Silvestro Lega. D'altra parte, se possiamo considerare queste opere come l'unico cedimento ad un gusto "mondano" da parte di Fattori, non va dimenticato che Francesco Gioli era allora considerato come la nuova gloria della pittura

toscana.

pescatori che erano già a Parigi. Zandomeneghi provvederà a far pervenire a Fattori duecento franchi. In una lettera datata 28 dicembre 1875, Claretie consigliò Fattori di inviare qualcosa al *Salon* dell'anno successivo.

⁷⁶ Marcellin Desboutin è stato un pittore e incisore ed è considerato dalla storiografia come una figura di collegamento tra Firenze e Parigi per la sua conoscenza dei macchiaioli e degli impressionisti. Nel 1845 entrò all'*Ecole des Beaux-Arts* nell'atelier del pittore Louis-Jules Etex. Poi frequentò per due anni lo studio di Thomas Couture. Terminati gli studi viaggiò in Europa a lungo. Si fermò nel 1857 a Firenze, dove acquistò la villa l'Ombrellino a Bellosguardo, che per quasi venti anni, fino al 1873, fu animata dalla presenza di artisti e letterati. La villa fu venduta da Desboutin nel 1873 a causa del *krach boursier*. Ritornò a Parigi dove fu costretto a lavorare come incisore. Frequentava il *café Guerbois* e il *café de la Nouvelle Athènes* ed era amico di Edgar Degas, Edouard Manet e Emile Zola. Nel 1880 lasciò Parigi e si trasferì a Nizza. Città nella quale morirà nel 1902.

⁷⁷ Si veda: R. MONTI, *Giovanni Fattori, 1825-1908*, Sillabe, Firenze 2002, p. 107

Anche a causa della mancanza di una adeguata lettura critica del Naturalismo, a Firenze, come in altri importanti centri europei, trionfava un gusto globalizzato destinato alla medio-alta borghesia, un gusto “brevettato” a Parigi da Goupil e a Firenze promosso dalla galleria di Luigi Pisani. Nel 1875 Silvestro Lega e Odoardo Borrani aprirono una galleria nelle sale di palazzo Buondelmonti, in piazza Santa Trinita, la *Galleria di Quadri Moderni Borrani Lega & co.* Nonostante il supporto da parte dei colleghi artisti, le scarse capacità mercantili di Lega e Borrani, sommate alla scarsità di fondi economici, determinarono la chiusura della galleria nel giro di un solo anno.

Dopo la partecipazione al *Salon* del 1875, l’Esposizione Universale di Parigi del 1878 fu per i pittori toscani il terreno sul quale misurare l’aggiornamento della loro pittura. Appaiono emblematiche di una compiuta accordatura ai modelli internazionali alla moda le opere esposte in questa occasione da Francesco Gioli, Niccolò Cannicci e Egisto Ferroni.



Fig. 12 Francesco Gioli, *Passa il viatico*, 1878, olio su tela, 120 x 240, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, Firenze

Passa il viatico (fig. 12), oggi conservato presso la Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti a Firenze, valse a Francesco Gioli una medaglia all'Esposizione e il pieno apprezzamento da parte della critica francese, riscuotendo

addirittura l’elogio di Edgar Degas⁷⁸. Questo dipinto è considerabile come una delle migliori prove del pittore toscano: per sobrietà, il tono austero, e in particolare, per l’equilibrio tra luci e colori⁷⁹. Nonostante una diversa iconografia, *Passa il viatico* risulta debitore, per una disposizione di fondo alla *Benedizione dei campi* di Jules Breton, dimostrando le capacità di Francesco Gioli di tenere il passo del Naturalismo francese. L’esposizione sancì però il successo di Giuseppe De Nittis, che partecipò con ben dodici opere, raggiungendo un successo (dovuto anche al lavoro del gallerista Goupil) che gli valse la prestigiosa *Legion d'honneur*.

⁷⁸ In questa occasione Fattori esponeva *Carica di Cavalleria*, conservato a Palazzo Pitti, e *Mercato di cavalli in piazza Montanara*, dipinto premiato a Vienna e a Philadelphia, e considerato una delle sue migliori prove, andato perduto nel naufragio del piroscafo *Europa* al ritorno dall’Esposizione di Melbourne. L’opera è nota per mezzo di fotografie.

⁷⁹ Cfr. E. SPALLETTI, *Opere d'arte della collezione della Cassa di risparmio di Firenze*, Firenze, 1990, pp. 162-167.

Egisto Ferroni espose *La Boscaiola* (Fig. 13), opera oggi conservata presso la Galleria d'Arte Moderna di Roma. Questo dipinto mostra con evidenza l'influenza del viaggio parigino del 1875 su Ferroni, tale da allontanarlo dalle sue iniziali attitudini pittoriche. C'è infatti molto di Jules Breton nel taglio ravvicinato, nella descrizione minuta della natura e nell'adesione sentimentale al personaggio, rappresentato entro una luce autunnale. L'opera manca dal punto di vista stilistico di una caratterizzazione toscana; forse anche per questo non conobbe grande fortuna, restando invenduta nella Galleria Pisani fino al 1914.



Fig. 13 Egisto Ferroni, *La boscaiola*, 1876, olio su tela, 120 x 210, Galleria Nazionale d'arte moderna, Roma

Niccolò Cannicci partecipò invece all'Esposizione con il dipinto, *Vita tranquilla*, oggi disperso ma segnalato nel catalogo di proprietà di Edmond Meredith. L'opera non è conosciuta se non per una descrizione dell'epoca che riportiamo in nota; ma a testimonianza dell'adesione di



Fig. 14 Niccolò Cannicci, *Il girotondo*, 1877, olio su tela, 90 x 40 cm, collezione privata

Cannicci ai modelli provenienti dalla pittura francese dopo il primo viaggio parigino evochiamo *Il girotondo* (Fig. 14), dipinto che è un concreto omaggio ai *Fuochi di San Giovanni* di Jules Breton, visto al *Salon* del 1875⁸⁰.

Silvestro Lega, con il dipinto *Il cuoco* (1875) (Fig. 15), tornava a partecipare a una manifestazione internazionale dopo cinque anni

⁸⁰ «Deux bergères assises de profil dans l'herbe haute chantent un duo de leurs voix claires et pures ; les rossignols et les merles de la forêt doivent assurément les accompagner de leurs jolis gosiers aux notes perlées. Ces deux filles chantent donc, et l'une file la laine de son troupeau paissant un peu plus loin. Elles sont peintes dans une pénombre agréable, et ce joli groupe se détachant sur la frondaison verte ne manque pas en effet d'une douce sérénité. Bon tableau, genre Laugée et Perrault. In T. VERON, *Mémorial de l'art et des artistes de notre temps*, Bazin, Paris, 1878.

travagliati da difficoltà familiari e da una grava malattia agli occhi⁸¹. Dopo l'Esposizione parigina il dipinto non fu più esposto al pubblico; solo recentemente è stato ritrovato e pubblicato⁸². Per mezzo di un taglio ravvicinato e di un'apparente rustichezza – l'eleganza leghiana, non immediata, si svela a poco a poco – l'opera mostra il lavoro di un cuoco. Ci sembra che questo sia un dipinto di grande originalità, che rivela tanto il percorso di ripensamento pittorico messo in atto in questi anni da Lega quanto la netta distanza dal gusto corrente. La composizione appare probabilmente un po' troppo concentrata: il fondo bruno affumicato riempie gli spazi e restituisce l'idea della piccola cucina, rappresentata anche in un dipinto, dallo stesso soggetto, di due anni prima. La luce proviene da sinistra, da fuori dal quadro, dalla parte dell'osservatore; e la combinazione cromatica di gusto realista non mostra cedimenti a una eleganza ricercata, anche se restituisce le capacità pittoriche e disegnative di Lega. Assai preziosa è infatti la combinazione di contrasti tra il grigio, il tono appena rosato della manica a sbuffo e il bianco del grembiule, di un'eleganza quasi manettiana. Il brano migliore di questo dipinto è però dato dal braccio scorciato, dalla mano che si stringe attorno al mestolo e dalla natura morta composta dalla pentola in rame e dalla pignatta in cotto dalla quale si sprigiona il fumo che sale fino alla testa del vecchio cuoco. Nonostante il silenzio degli anni precedenti, Lega presentava a Parigi un'opera nella quale si rivelavano tutte le sue capacità tecniche e la sua indipendenza rispetto al gusto dominante.

Nel 1878 anche Diego Martelli partì per l'Esposizione Universale di Parigi. Gli studi hanno da tempo sottolineato il valore di questo soggiorno francese per Martelli, il suo quarto e ultimo, che si protrasse per più di un anno e che gli permise finalmente di conoscere i protagonisti dell'impressionismo e le loro opere⁸³. Il critico rimase nella capitale francese per più di un anno. Nella capitale francese, grazie a Zandomenighi e a Desboutin, e frequentando il Cafè de la Nouvelle Athènes, si inserì nel gruppo degli impressionisti, entrando inoltre in contatto con alcune delle più importanti personalità

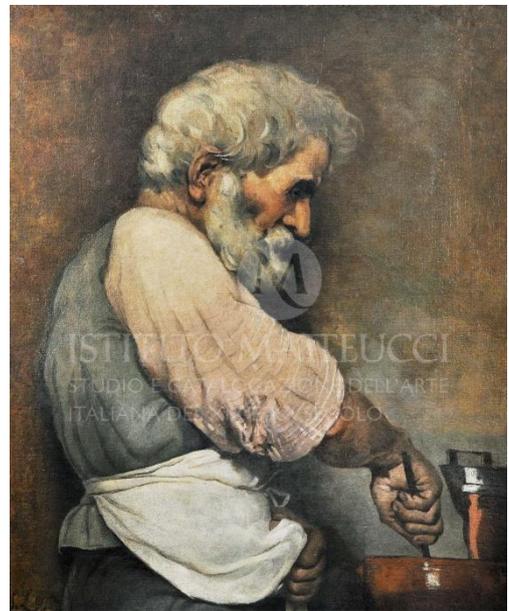


Fig. 15 Silvestro Lega, *Il cuoco*, 1875, olio su tela, 73,5 x 58 cm, collezione privata

⁸¹ Esiste un'altra opera con lo stesso titolo realizzata nel 1872-73.

⁸² Silvio Balloni ipotizza che il dipinto fosse in vendita nella Galleria Borrani-Lega in quanto citato in un articolo pubblicato su «La Nazione» di Firenze il 28 dicembre 1875. Il dipinto è stato pubblicato in *Silvestro Lega. Storia di un'anima. Scoperte e rivelazioni*, a cura di S. Balloni - G. Matteucci, Centro Matteucci, Viareggio, 2015.

⁸³ Si veda in particolare P. DINI, F. DINI, *Dal caffè Michelangiolo al caffè Nouvelle Athènes: i macchiaioli tra Firenze e Parigi*, Allemandi, Torino 1986.

della cultura parigina, come Louis Edmond Duranty (Parigi, 1833 – Parigi, 1880) ed Emile Zola. A testimonianza del suo adattamento all’ambiente impressionista, riportiamo un brano da una missiva scritta il 25 dicembre del 1878 e indirizzata a Matilde Bartollomei-Gioni: «Qua, curiosa coincidenza, si apre il 10 d’Aprile l’esposizione degli antichi impressionisti che quest’anno prendono il nome più ragionevole di indipendenti [...] Io avrò il mio ritratto in doppio uno di Zandomeneghi (Fig. 16), uno da Degas [...]»⁸⁴.



Fig. 16, Federico Zandomeneghi, 1878-1879, olio su tela, 72 x 92 cm, Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti, Firenze

Le notizie circa il soggiorno parigino di Martelli ci permettono di affrontare, seppur in parte, la questione della ricezione da parte dei fiorentini di un saggio della pittura impressionista. In occasione della Promotrice fiorentina del 1878 il critico fiorentino inviò da Parigi due dipinti di Camille Pissarro. Una lettera inviata da Camille Pissarro a Eugène Meunier – uno dei primi collezionisti degli impressionisti e successivamente anche di Van Gogh – testimonia una visita di Martelli allo studio del pittore francese: «Ho avuto la visita di Desboutin e dell’uomo di lettere italiano. Quest’ultimo è assai entusiasta di questa pittura. Egli ha una così alta stima per la mia arte, che io ne sono confuso e non oso veramente credergli. Del resto, non mi capisco io stesso. Uno straniero vedrà più chiaro di me?»⁸⁵.

⁸⁴ Carteggio Matilde Gioli – Diego Martelli, C.Ma.557.F23, Biblioteca Marucelliana, Firenze.

Il dipinto realizzato da Zandomeneghi è conservato presso la Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti a Firenze mentre i ritratti realizzati da Degas si trovano uno a Edimburgo nella National Gallery of Scotland e l’altro presso il Museo Nazionale di Belle Arti di Buenos Aires.

⁸⁵ Cfr. *Camille Pissarro*, a cura di L. R. Pissarro - L. Venturi, Paul Rosemberg ed., Parigi, 1939, p.36.

In una lettera non datata Diego Martelli scriveva a Francesco Gioli: «Mi sono tanto arrabattato che ho persuaso il mio amico Pissarro a mandare all'esposizione della Promotrice due quadri, uno più impressionista dell'altro.»⁸⁶. I dipinti inviati da Martelli a Firenze nel novembre del 1878 sono *Paysage – L'approche de l'orage* (Fig. 17) e *La taille de la haie* (Fig. 18), che a seguito della donazione Martelli, sono oggi entrambi conservati presso la Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti a Firenze.



Fig. 17 Camille Pissarro, *Paysage o L'approche de l'orage*, 1878, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, Firenze

Martelli sperava che l'invio delle due opere potesse aprire un dibattito sull'Impressionismo e stimolare gli artisti fiorentini. Inoltre, considerata la misera condizione economica in cui versava Pissarro, Martelli chiese agli amici di promuoverne i dipinti anche per mezzo della stampa, di modo che suscitassero l'interesse

dei collezionisti⁸⁷. Nel frattempo, Martelli andava componendo sui muri della sua residenza parigina una piccola rassegna di dipinti macchiaioli e impressionisti: «una piccola raccolta, internazionale di impressionisti, ed ho scritto a Fattori perché mi mandi un pezzo di tela, o di tavola dipinta dal vero di Cannicci, di Signorini, e di Ferroni e lo stesso dico a te e ad Eugenio.»⁸⁸. Tuttavia, l'entusiasmo di Martelli non fu condiviso dagli artisti fiorentini e solo Silvestro Lega e Telemaco Signorini apprezzarono i paesaggi di Pissarro. Sono infatti celebri le reazioni di Fattori, che definì i due dipinti dai colori falsi e «intelleggibili al pubblico», e quelle di Francesco Gioli, secondo il quale «il Pissarro è un forte artista, lo credo ma non lo vedo dai quadri che ha mandato qua»: considerazione cui aggiungeva maliziosamente che

⁸⁶ Carteggio Francesco Gioli - Diego Martelli, C.Ma.557.F16, Biblioteca Marucelliana, Firenze.

⁸⁷ P. DINI, *Diego Martelli e gli Impressionisti*, Il Torchio, Firenze, 1979, pp 15-16.

⁸⁸ Scriveva il 13 ottobre 1878 a F. Gioli di aver appeso anche opere di Fattori, Pissarro e Moreau.

«Lega solo, nella sua qualità di semicieco, si accosta al Signorini nell'ammirazione»⁸⁹. Infine, i quadri furono acquistati da Diego Martelli.

Nell'aprile del 1879, Diego Martelli dovette lasciare Parigi per ritornare in Toscana a causa dell'insorgere di gravi difficoltà economiche. Il 16 gennaio del 1880 tenne al Circolo Filologico di Livorno una conferenza dedicata agli Impressionisti. Questa conferenza, alla quale seguì la pubblicazione del testo, è stata riconosciuta come un momento fondamentale nella storia dell'Impressionismo: si trattò infatti del primo studio dedicato a questo movimento al di fuori della Francia.

Senza approfondire in questa sede il contenuto del testo della conferenza di Martelli, desideriamo soffermarci su un aspetto che riteniamo essere fondamentale ai fini del nostro discorso, e sul quale torneremo nelle prossime pagine dedicate a Nomellini. Dal testo di Martelli emerge una accurata conoscenza del rapporto della pittura impressionista con le teorie fisiche, chimiche e ottiche dell'epoca, sottolineando il «merito» dei pittori impressionisti «di essere riusciti un po' per volta a scomporre la luce solare nei suoi elementi e a ricomporla nelle loro tele svolgendone un'analisi accurata che un fisico non avrebbe avuto nulla da eccepire». Crediamo che questa attenzione da parte di Martelli al rapporto tra scienza e impressionismo non sia affatto episodica, e non sia solamente debitrice dei suoi rapporti con gli impressionisti, trovando radice più profonde. Infatti, durante il suo terzo viaggio a Parigi, nel 1870, Martelli aveva frequentato le lezioni del chimico Eugène Chevreul autore del testo *De la loi du contraste simultanée des couleurs*, saggio divenuto fondamentale per gli artisti impressionisti e post-impressionisti⁹⁰.

⁸⁹ Carteggio Francesco Gioli - Diego Martelli, C.Ma.235.B1, Biblioteca Marucelliana, Firenze.

⁹⁰ L'interesse di Martelli per la scienza ottica partiva da lontano, dall'epoca delle sperimentazioni dei macchiaioli e dalla loro attenzione per le novità provenienti dalla Francia, in particolare riguardanti all'utilizzo dello specchio nero. Il testo di J. JANIN, *L'optique et la peinture*, «Revue des deux mondes», 1° febbraio, 1857, p. 624. Fu tradotto in italiano vedi storia delle arti toscana. Cfr. R. BARILLI, *L'impressionismo in Italia*, Mazzotta, Milano, p. 211.



Fig. 18 Camille Pissarro, *La taille de la haie*, 1878, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, Firenze

Un'occasione di adeguamento al gusto francese, assai più meditato e meno istantaneo di quello di Martelli, fu la Prima Esposizione Internazionale di quadri moderni, organizzata a Firenze nel 1880 dalla Società Donatello in Palazzo Serristori⁹¹. Il ricordo di questa mostra ritorna di frequente nella storiografia, senza tuttavia che la sua importanza sia mai stata messa in rilievo. Riteniamo che per la complessità della sua organizzazione, il respiro internazionale e l'assoluta eccezionalità delle opere in esposizione, questa mostra meriterebbe di essere studiata con maggiore attenzione perché potrebbe fornire elementi rilevanti per ricostruire

⁹¹ Si vedano i due cataloghi pubblicati in occasione della mostra *Società Donatello. Prima esposizione internazionale di quadri moderni*, Stabilimento tipografia Mariani, Firenze 1880 e *Catalogo ufficiale del secondo periodo della Prima Esposizione Internazionale di Quadri moderni*, Stabilimento tipografia Mariani, Firenze 1880. La mostra fu inaugurata in anticipo rispetto alle iniziali intenzioni per la visita del Re Umberto I a Firenze e per la volontà da parte degli organizzatori di far inaugurare al monarca l'esposizione. Per questo motivo furono stampati due cataloghi. A causa dell'anticipazione dell'inaugurazione della mostra nel primo catalogo non risultino molte opere, tra queste quelle esposte all'Esposizione Nazionale di Torino.

Nel catalogo dell'esposizione è riportato l'ordinamento della Società, presieduta dal principe Tommaso Corsini. Risultano essere membri del sottocomitato per l'esposizione il gallerista Luigi Pisani, il pittore Amos Cassioli, il banchiere e collezionista Gennarco Placci e il collezionista Cesare Bombicci.

l'intreccio dei rapporti tra istituzioni italiane e francesi dell'arte ufficiale, il ruolo del mercato e dei collezionisti e le implicazioni politiche sottese alla stessa organizzazione della mostra⁹².

L'esposizione fu inaugurata il 13 settembre da Re Umberto I, accolto a Firenze da un tripudio di partecipazione popolare a due anni dal fallito attentato di Giovanni Passanante. La scelta dei dipinti era stata affidata a una commissione ordinatrice composta dal gallerista Luigi Pisani e dagli artisti Amos Cassioli, Niccola Sanesi e Uldrigo Medici. Nelle sale del Palazzo Serristori erano rappresentate, sia pure in diverse proporzioni, le scuole di Italia, Belgio, Olanda, Germania, Austria, Inghilterra, Stati Uniti d'America e Francia. La sezione più ampia e di maggior interesse era senza dubbio quella francese. Il compito di scelta e di ordinamento delle opere francesi fu affidato al belga Léon Gauchez (Bruxelles, 1825 - Paris, 1907), collezionista, mercante e critico d'arte, una delle personalità più influenti del mercato d'arte della Francia della seconda metà dell'Ottocento⁹³. Dietro lo pseudonimo di Paul Leroi, Gauchez descrisse ai parigini l'esposizione fiorentina, rendendo noto dell'«amicale interventation du gouvernement

⁹² Qui di seguito riportiamo un significativo stralcio di un articolo pubblicato il 14 settembre su «La Nazione»: «Ieri mattina ore 9 S.M insieme a S. A. R. il Duca d'Aosta inaugurava al palazzo Serristori l'Esposizione internazionale artistica. Il principe Don Tommaso Corsini, presidente della Società Donatello, col Comitato esecutivo e col sotto-Comitato, il conte Alfredo Serristori che generosamente concedeva il suo palazzo per la Esposizione, il comm. Quirino Leoni segretario e rappresentato della più antica Accademia di Belle Arti, quella di S. Luca, venuto espressamente da Roma per rappresentare l'Accademia, ricevevano il Re e il Duca d'Aosta a piè dello scalone che era elegantemente addobbato. All'ingresso dell'Esposizione S.M era ricevuto dal Comitato delle Patronesse, dette quali è a capo la marchesa Eleonora Corsini Rinuccini. Oltre l'egregia gentildonna erano presenti le patronesse marchesa Giulia Torrigiani, principessa Strozzi, contessa Pandolfini e la contessa della Gherardesca. Il Prefetto con vari senatori e deputati era nella seconda sala, ove si trovava pure il conte di Coello ambasciatore di Spagna presso la nostra Corte e il sig. Polack uno dei primari banchieri dei Paesi Bassi, il quale come contribuì largamente a procurare la splendida Mostra olandese all'Esposizione internazionale di orticultura di Firenze, così per un singolare zelo aveva procurato alla Società Donatello un largo concorso di pittori del suo paese a quella Mostra, e era venuto a curare l'Esposizione dei preziosi dipinti olandesi, la maggior parte dei quali si sta attendendo. Il Principe Corsini presentava a S.N ed al Duca d'Aosta le persone addette alla Società Donatello che non avevano avuto ancora l'onore di esserle presentate, fra i quali il Segretario del Comitato signor Giovanni Pelli Fabbroni, l'ingegner Berti che diresse i lavori e segnatamente quelli del gran salone benissimo riusciti, ed i professori Cassioli presidente del Sotto Comitato dell'esposizione, Medici e Sanesi e il cav. Pisani, costituenti la Commissione speciale d'ordinamento. Questi egregi artisti insieme al Principe Corsini ed ai membri del Comitato accompagnarono S.M e il Duca d'Aosta nelle 14 sale ove figurano tante magnifiche opere d'arte, dando loro le informazioni che han largamente chieste sui quadri esposti. Con singolare attività il Comitato aveva provveduto alla stampa del Catalogo del quale alcuni esemplari elegantemente rilegati dal nostro bravo Fagioli furono rappresentati dal Principe Corsini a S.M e al Duca d'Aosta. Questi si trattennero più particolarmente ad osservare il quadro di Laurent rappresentante Il cadavere di Marceau visitato dai feld-marescialli austriaci, la Francesca da Rimini del Cassioli, L'intimazione della capitolazione di resa, il ritratto del pittore Tito Conti, il ritratto del proprio figlio eseguito dal Gordigiani. Fu da tutti lodato l'ordinamento dell'Esposizione e particolarmente ammirata la gran Sala. S.M ed il Duca d'Aosta, dopo essersi trattenuti circa due ore all'Esposizione, e dopo essersi congratulati col Comitato della bella riuscita di quella mostra, fecero ritorno alla Reggia. (...) Terminata l'Esposizione, il Presidente Principe Corsini telegrafava a Parigi al signor Gauchez, il quale tanto si adoperò per la buona riuscita dell'esposizione, annunziandogli che a forma dei suoi più vivi desideri S.M aveva inaugurata l'Esposizione, la quale fino da oggi resta aperta al pubblico da mezzogiorno alle 4 pomeridiane.

⁹³ Si segnala il recente studio di A. RUSSO, *Italie - Belgique via Paris: Léon Gauchez (1827-1907), un brillant trait d'union entre l'Italie et la Belgique*, «Monte Artium. Journal of the Royal Library of Belgium», X, 2017, pp. 140-170. Secondo Laura Lombardi, fu il pittore Filadelfo Simi, a organizzare l'esposizione. Un'ipotesi questa, alla quale non siamo riusciti a trovare alcuna conferma. Cfr. V. FARINELLA, *op.cit.*, (nota 43), p. 76.

français». Infatti, le opere francesi in mostra provenivano e dalle collezioni dello Stato, e da collezioni private di membri di spicco delle *Beaux-Arts* come Edmond Turquot e Etienne Arago⁹⁴.

Un anonimo cronista, inviato per conto de «La Nazione», ha riferito che al termine della visita del Re il principe Corsini telegrafò immediatamente a Gauchez. La scelta delle opere destinate a formare la sezione francese sembra dipendere proprio dai gusti e dai rapporti personali di quest'ultimo. Spicca in particolare la presenza di una *Testa di bronzo* di Auguste Rodin, artista di cui Gauchez fu amico⁹⁵.

Il confronto tra le opere scelte da Gauchez e la sua attività di critico su la rivista «L'Art» ci ha permesso di individuare la sua predilezione per un gusto di matrice accademica, aperto a una sperimentazione senza cedimenti verso soluzioni radicali. Emerge inoltre un particolare interesse per la pittura di paesaggio, spiegabile grazie alla ricostruzione di alcune vicende di mercato dell'epoca⁹⁶. È invece palese il rifiuto dell'impressionismo, se non una in sua versione edulcorata, alla moda. Le minime concessioni in tal senso si riferiscono alla presenza nel catalogo del dipinto *Le rondinelle* di Marie Braquemand – che aveva partecipato alla quarta esposizione degli Impressionisti nel 1879 – di pastelli e olii di De Nittis, che però era ormai lontano dagli impressionisti, e delle incisioni di Marcellin Desboutin, la cui presenza sembra però dipendere, più che da Gauchez, dai suoi legami con l'ambiente fiorentino. Ma se per la stessa ragione ci si dovrebbe attendere la presenza di opere di Edgar Degas o di Federico Zandomenighi, assenti nel catalogo, sembra evidente che Gauchez, come molte altre figure ai vertici delle Belle Arti francesi, osteggiasse la pittura impressionista.

⁹⁴ Cfr PAUL LEROI, *Les expositions de la Société Donatello de Florence*, 1880, «L'art. Revue hebdomadaire illustrée», juin 1880, pp. 102-107.

⁹⁵ Segnaliamo: L. GAUCHEZ, *Auguste Rodin*, in «L'Art», 3 maggio 1883.

⁹⁶ Alcune aperture riguardarono invece il giapponismo, il simbolismo, con dipinti di Gustave Moreau, che esponeva *Le Jeune Homme et la mort* oggi all'Harvard Art Museum, e l'estetica preraffaelita, rappresentata dall'inglese George Watts.



Fig. 19 Edouard Manet, *Le linge*, 1875, olio su tela, 145 x 115 cm, Fondation Barnes, Philadelphia

Probabilmente il dipinto più innovativo dell'esposizione, realizzato con un tocco rapido tale da ricordare la pittura di impressione, era *Le linge* (Fig. 19) di Manet, una pittura dalla luminosità radiosa. Realizzato nel 1875, fu rifiutato al *Salon* l'anno successivo per via del soggetto e della tecnica poco convenzionali. L'opera, messa in vendita a Firenze per 10.000 Franchi, andò invenduta.

Vogliamo inoltre segnalare la presenza nel catalogo di alcuni dei grandi maestri della pittura francese dell'Ottocento: Eugène Delacroix – peraltro già conosciuto a Firenze dai tempi della collezione di Anatole Demidoff –, Jean François Millet, e Jean-Auguste-Dominique

Ingres, del quale era esposto il celebre *Edipo re e la Sfinge*, entrato a far parte delle collezioni del Louvre due anni prima⁹⁷. Non appaiono invece nel catalogo i campioni del naturalismo Jules Bastien Lepage e Jules Breton anche se figura un “lepagesco” *Au lavoir* (Fig. 20) del naturalista iperrealista Fernand Pelez, dipinto oggi conservato al Musée André Malraux di Le Havre e *Domenica di pioggia* di Pascal Dagnan-Bouveret⁹⁸. È infine interessante constatare che il probabile interesse di Gauchez ad allargare a Firenze il mercato della pittura di paesaggio francese, già conosciuta grazie alla vendita dei *barbizonniers* da parte di Pisani, permise di osservare in questa occasione un *Paesaggio di Ornans* di Gustave Courbet, di cui Gauchez era stato amico. Fu inoltre esposta una *Marina* di Richard Parkes Bonington, descritta su «L'Art» nei termini di «*une vraie perle, et de la plus belle eau*» e *Dintorni di Dordrecht* di Johan Barthold Jongkind, allora considerato un pittore «*compris seulement d'une élite*»⁹⁹. È evidente che la presenza di queste opere rappresentò una significativa occasione di

⁹⁷ I pezzi più cari provenienti da Parigi erano un Meissonnier – pittore molto apprezzato a Firenze – *La vedetta*, in vendita a Fr.60.000, e *Caccia dei leoni* di Eugène Delacroix esposta con il prezzo di Fr. 65.000.

⁹⁸ Il dipinto di Dagnan-Bouveret è citato anche in V. Farinella, *op. cit.*, 74. Farinella fa riferimento anche ad un'opera di Jules Bastien Lepage che però non ci risulta essere stata esposta.

⁹⁹ L'apertura verso la pittura da paesaggio da parte dei vertici delle Belle Arti francesi derivava dall'acquisizione nel 1873 da parte del Louvre di tre paesaggi di John Constable: *Weymouth Bay*, *The Cottage* (ora attribuito a Frederick Waters Watts) e *The Rainbow* (ora declassato a scuola di Constable). *The Cottage* era stato acquistato all'asta. Queste acquisizioni fecero scalpore perché non in linea con il gusto dell'epoca. Dietro le quinte di questi acquisti lavorarono collezionisti e mercanti. Il dipinto di Johan Barthold Jongkind *Dintorni di Dordrecht* proveniva dalla collezione privata di Étienne Arago (Perpignano, 1802 – Parigi, 1892) curatore del Musée du Luxembourg, politico e commediografo. Arago fu uomo di lettere e fervente agitatore politico: nel 1826 fondò «Le Figaro». Appoggiò la Rivoluzione di Luglio del 1830 e nel 1848 fu a capo dell'occupazione del palazzo delle Poste di cui diventò direttore. Nel 1870 fu nominato

confronto e di aggiornamento per gli artisti toscani, in particolare per chi, come Silvestro Lega, non era mai uscito dai confini italiani.

La composizione della sottocommissione della sezione italiana rappresentava due diverse forze: quella accademica con Amos Cassioli e quella mercantile con il gallerista Pisani. Per quanto riguarda la presenza della pittura accademica, spiccano nel catalogo i nomi



Fig. 20 Fernand Pelez, *Au lavoir*, 1880, Musée André Malraux, Le Havre

dei professori Antonio Ciseri, Stefano Ussi e Andrea Markò. *La Francesca da Rimini* di Amos Cassioli ricevette il plauso di re Umberto I e del Duca d'Aosta, Amedeo Ferdinando Maria di Savoia. Sembra invece rispondere a ragioni mercantili, e dunque alle scelte di Pisani, la presenza dei pittori del naturalismo toscano: Francesco Gioli, Egisto Ferroni e Niccolò Cannicci. A destare maggiore interesse fu tuttavia l'opera di un esordiente, Adolfo Tommasi, che presentava all'Esposizione tre dipinti: *Le ore calde*, *Il tramonto* e *Dopo la brina: un vasto campo di cavoli*¹⁰⁰. Quest'ultimo, oggi disperso, per la sua vocazione alla rappresentazione del reale considerata eccessivamente schietta, fu al centro di un dibattito tra Enrico Panzacchi e Adriano

Cecioni¹⁰¹. Panzacchi disdegnava l'assenza di decoro nella pittura di realtà e affermava

sindaco di Parigi ma mantenne la carica solo per pochi mesi a causa delle pressioni da parte dei sostenitori della Comune e si dimise. Fu nominato, ormai ottantenne, per la sua passione per le arti, conservatore del Musée du Luxembourg.

¹⁰⁰ In quei giorni Ferroni aveva presentato all'Esposizione Nazionale di Torino *Alla fontana*. Dipinto di pieno gusto naturalista toscano, ricordato dalla critica perché Diego Martelli ne consigliò l'acquisto al gallerista Pisani. Si veda E. SPALLETTI, *La Galleria Pisani e le attese di Martelli per la approvazione della pittura "progressista"*, in *L'opera critica di Diego Martelli*, pp. 115-134. Le scelte del giuri di Torino furono aspramente criticate da Adriano Cecioni poiché fu negato il premio a Egisto Ferroni in favore di un premio alla carriera a Domenico Morelli. «Il non aver premiato il quadro di Egisto Ferroni significa rancore ai toscani i quali, lavorando animati dal più puro e candido sentimento dell'arte, non si sono accorti che esponendo a Torino, cadevano negli artigli della politica.» A. CECIONI, *Scritti e ricordi*, Tipografica Domenicana, Firenze, 1905, p.260

¹⁰¹ Cfr. A. CECIONI, *op. cit.*, p. 203. «(...) è quando l'opera è in grande progresso ed informata di principi non familiari alla comune intelligenza, l'insuccesso sarà la prova migliore della sua eccellenza. Un esempio recentissimo lo abbiamo avuto dal riso più o meno sguaiato con cui fu accolto il bellissimo quadro dei cavoli di Adolfo Tommasi all'esposizione di Torino, lavoro i cui meriti non si potevano vantare senza dar prova di un certo coraggio.» La polemica è citata anche da V. FARINELLA, *Op. cit.*, p. 72.

l'incapacità da parte dei naturalisti di raggiungere il bello partendo dal vero. Opponendosi a queste teorie, Cecioni esaltò l'opera di Adolfo Tommasi, affermando l'importanza del carattere identitario, regionale, del Naturalismo e il coraggio di questo pittore. Secondo Raffaele Monti quest'opera di un naturalismo corretto dallo studio dal vero, influenzò Plinio Nomellini.

Attratto dallo studio dal vero, Adolfo Tommasi rinunciò agli studi accademici volgendo la propria attenzione alla pittura di Fattori, Lega e Signorini, i quali gli trasmisero l'interesse per gli aspetti più semplici della natura e in modo particolare l'attenzione per gli effetti di luce, che Tommasi seppe rendere con pennellate veloci e frante, con spiccate affinità con i modi di Signorini. La criticata iconografia di *Dopo la brina* nasce da questo culto della realtà ma anche da un'implicita citazione letteraria del romanzo di Emile Zola *Le Ventre de Paris* (1873). Del resto, già Jarro (pseudonimo di Giulio Piccini) nel 1882, individuò una derivazione zoliana in un'opera di Tommasi: in quel caso, si trattava di *In giugno (Primavera)*, presentata all'Esposizione della Società Promotrice di Firenze. Il dipinto, oggi conservato presso la Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, propone una variazione stagionale del tema dei cavoli¹⁰².

In occasione dell'Esposizione Internazionale della Società Donatello, Silvestro Lega esponeva un *Ritratto* e *Una scena di famiglia*: due dipinti che non è ancora stato possibile identificare. Secondo Raffaele Monti, questa mostra fu particolarmente importante per il pittore di Modigliana, perché il dipinto di Manet *Le linge* fu fondamentale per l'evoluzione della sua pittura¹⁰³.

Silvestro Lega fu introdotto alla villa "La Casaccia" di Bellariva da Adolfo Tommasi. Qui, Adele Bartolini, moglie in seconde nozze di Luigi Tommasi, aveva aperto un salotto a letterati e pittori. Lega trovò ospitalità presso i Tommasi proprio durante il complesso periodo della sua malattia agli occhi. Diede lezioni di pittura ai cugini di Adolfo, Angiolino e Ludovico Tommasi. Secondo Raffaele Monti, tra il 1883 e il 1886 la pittura di Silvestro Lega trovò un'accordatura con quella di Angiolino «secondo una linea manettiana»¹⁰⁴. Ciò spinse Lega a una nuova stagione sperimentale, caratterizzata da una contaminazione con la pittura di Tommasi e da una «correzione in senso impressionista manettiano dello studio dal vero di nascita macchiaiola». Ne dà prova il dipinto *Sul prato* (Fig. 21), splendido esempio di equilibrio metrico e di pennellata larga, il cui stile, secondo Diego Martelli «aleggia alla serena gaiezza degli Impressionisti.»¹⁰⁵.

¹⁰² JARRO, *Esposizione della Società di Incoraggiamento delle Belle Arti in Firenze*, «La Vedetta», 9 giugno 1882.

¹⁰³ Cfr: F. DINI, *I Tommasi. Pittori in Toscana dopo la macchia*, Skira, Milano, 2011.

¹⁰⁴ Angiolino aveva lasciato l'Accademia dedicandosi unicamente alle lezioni di Silvestro Lega. In seguito, il suo interesse si spostò verso l'intonazione elegante del naturalismo di Francesco Gioli. Più libero fu invece lo stile di Ludovico. Intorno agli anni Novanta, i fratelli Tommasi si trasferirono a Torre del Lago, dove condivisero l'esperienza del Circolo della Bohème con Plinio Nomellini. Si veda: R. MONTI, *Le mutazioni della macchia*, De Luca, Roma, 1985, pp.16-19.

¹⁰⁵ Cfr. D. MARTELLI, *Silvestro Lega*, in «La Commedia Umana», vol. 3, n. 45, Firenze 25 ottobre 1885.

Sfortunatamente anche i dipinti esposti da Telemaco Signorini ci risultano impossibili da rintracciare, sono elencati nel catalogo con i titoli seguenti: *Via Pellicceria al mercato di Firenze*, *Ritratto della contessa Leda Memerihoff in costume da popolana* e *Infanzia*.



Fig. 21 Silvestro Lega, *Sul prato*, 1885-85, 19,3 x 27 cm, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi, Piacenza

Signorini giunse agli
anni Ottanta
chiudendo quel
processo di
trasformazione della
propria pittura che lo
aveva visto adattarsi
alle poetiche alla moda
di Francesco De Nittis
e Giovanni Boldini;
mosso da ragioni di
mercato, rischiò di
cadere nella trappola

dell'attualità. A differenza di quella di Fattori e di Lega, al chiudersi dell'esperienza macchiaiola la pittura di Signorini non conobbe un momento di profonda crisi: ciò che spiega la continuità di fondo di questa pittura, capace tuttavia di rinnovarsi con camaleontica versatilità grazie agli spunti ricevuti dai frequenti viaggi all'estero del pittore. Questi soggiorni, principalmente in Francia e nel Regno Unito, si protrassero anche durante gli anni Ottanta, e resero Signorini, tra quelli appartenenti alla vecchia stagione macchiaiola, il più aggiornato su quanto andava accadendo all'estero¹⁰⁶.

Nel 1880 Signorini partecipò all'Esposizione Nazionale di Torino con l'opera *Ponte Vecchio* (1879) un dipinto che mostra alcune delle migliori intuizioni della sua pittura. L'ispirazione fotografica di questo dipinto è resa esplicita tanto dal ricorso a un'inquadratura "istantanea" quanto alla riproduzione di alcune distorsioni tipiche del mezzo fotografico. Queste soluzioni sono enfatizzate da quello che è un elemento ricorrente nella pittura di Signorini, l'uso di una studiata intelaiatura prospettica, in questo caso, in parte riconoscibile nella geometrizzazione della pavimentazione lastricata.

¹⁰⁶ Sono documentati i viaggi a Parigi e Londra nel 1881, 1883 e 1884 e gli incontri con De Nittis, Boldini, Degas e Pissarro. Cfr. A.M. FORTUNA, *L'800 dei macchiaioli e Diego Martelli*, Gonnelli, Firenze 1969. Si veda Telemaco Signorini e la pittura in Europa, a cura di G. Matteucci – F. Mazzocca et alii, Marsilio, Venezia, 2009.

Secondo Piero Dini, *Ponte Vecchio* (Fig. 22) non è affatto un'opera illustrativa o di facile gusto mondano, ma qualcosa di più complesso. L'adesione alla pittura mondana di De Nittis e Boldini è infatti solo apparente, complicata da una resa raffinata del dato cromatico e luministico – rileviamo

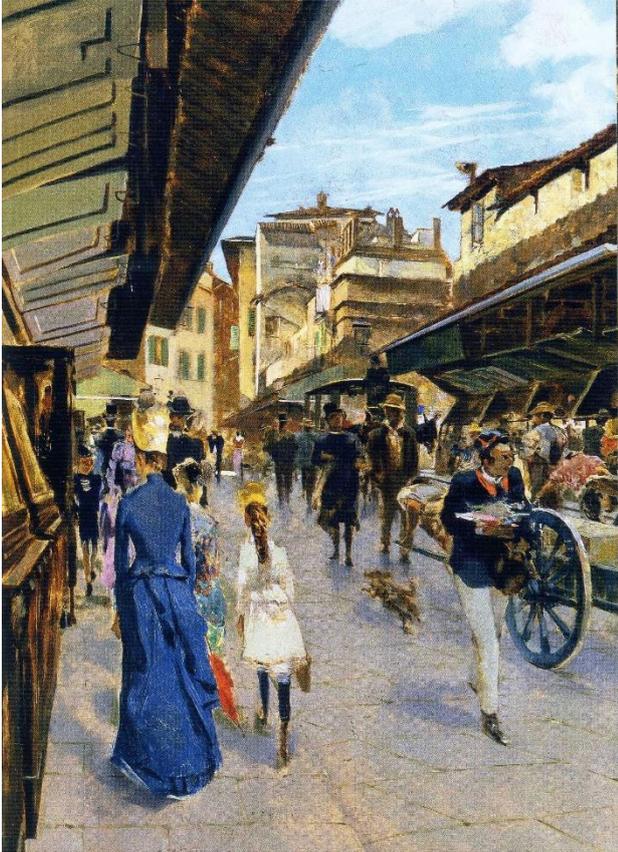


Fig. 22 Telemaco Signorini, *Ponte Vecchio*, 1880, olio su tavola, 39 x 32,5 cm, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, Firenze

in particolare il pregevole combinarsi del blu del vestito della donna di spalle, stretto da una parte da un lilla e dall'altra da un celeste e un verde, e contrastato dal rosso dell'ombrello. Un'altra prova di tale attenzione verso il dato cromatico si può trovare anche nell'apparentemente gratuito tocco di blu sopra la testa dell'asino, volto a riequilibrare un'area di bruciati troppo pronunciata. Per quanto riguarda la resa fisiognomica dei personaggi, è inoltre da rilevare una tendenza, diremmo oggi, espressionistica, ma che all'epoca si sarebbe più semplicemente definita caricaturale. In ultimo, vogliamo porre l'evidenza sulla disposizione celatamente ironica che si può intravedere nel riferimento alla velocità della vita parigina, cioè della pittura alla moda, espresso dalla corsa di un cane lungo il ponte.

Nel 1880 Signorini realizzò a Settignano gli studi e l'abbozzo per *Le bigherinaie di Settignano*, dipinto che, se raffrontato a *Ponte Vecchio*, rivela tutta la disinvoltura di questo pittore nel dipingere secondo diversi registri e stili. *Le Bigherinaie* (Fig. 23) è un dipinto di piccolo formato, oggi conservato in una collezione privata. In questo caso non sono la pavimentazione o l'architettura a definire gli spazi ma la descrizione dei telai e delle sedie che permettono una scansione spaziale nella direzione del punto più distante del quadro: una porta



Fig. 23 Telemaco Signorini, *Le Bigherinaie*, 1881 circa, olio su tavola, 18 x 26 cm, collezione privata

aperta dipinta a piena luce bianca. Tuttavia, lo sguardo di Signorini resta fotografico, per esempio nell'inquadratura, che taglia in primo piano, a destra, le mani della ragazza. Anche in questo dipinto sono presenti vivaci contrasti cromatici e sintesi caricaturale. Quest'opera mostra un mestiere tipico del tempo: cioè la realizzazione dei bigherini (guarnizione di trina per vestiti da donna) un lavoro spesso realizzato in casa o in piccole aziende. Per questo motivo, oltre che per una comune tensione emotiva di fondo, riteniamo che il dipinto possa essere accostato, non solo per il soggetto a quello che è stato definito il «Trittico Naturalista» di Signorini e che comprende *La sala delle agitate nell'ospizio di San Bonifacio* (1865), *Bagno penale a Portoferraio* (1894) e *La toeletta del mattino* (1898).

Le opere esposte da Giovanni Fattori in occasione della mostra organizzata dalla Società Donatello erano indicate sul catalogo con questi titoli: *Lo scoppio di una bomba. Guerra d'Italia 1866, Incontro, Bosco di Ulivi e Campagna Toscana (Maremma)*. Il dipinto indicato come *Lo scoppio di una bomba* è *Lo Scoppio del cassone* della Galleria d'arte moderna di Venezia, un dipinto fondamentale all'interno dell'opera di Fattori; *Campagna Toscana (Maremma)*, dovrebbe trattarsi invece di *Maremma toscana* (1880 circa) della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti; appare invece più complesso poter risalire al dipinto *Incontro. Bosco di Ulivi*.

Dopo una lenta elaborazione, nel 1880 Fattori portò a termine il *Quadrato di Villafranca (Battaglia di Custoza)*, presentato in occasione dell'Esposizione Nazionale di Torino. La tela, di grandi dimensioni – quasi tre metri per cinque metri e mezzo – lo aveva visto impegnato a partire dal 1876, ma a causa di alcune difficoltà fu portata a termine solo

grazie all'aiuto di Francesco Gioli quattro anni dopo¹⁰⁷. Nonostante i molti studi realizzati – conservati presso il museo di Livorno – e il lungo tempo dedicato alla sua realizzazione, il dipinto di Fattori andò incontro a un clamoroso insuccesso. A Torino il disappunto da parte dei critici fu condiviso e la disapprovazione non riguardò solo lo stile, di cui Filippo Filippi stigmatizzò la «strana falsità di colore, bigio, violaceo, azzurrognolo, da far venire il mal di mare»¹⁰⁸. Ciò che sconcertò maggiormente i critici fu in generale il tono dimesso della rappresentazione: «i fanti del quadrato, cavalli, cavalieri, armi ed armati, tutto è scialbo, diafano, scolorito, fragile, inconsistente come le spoglie secche delle cicale», giudicò impietosamente Luigi Chirtani¹⁰⁹. Di fronte all'insuccesso, Diego Martelli consigliò a Fattori di bandire, provocatoriamente, una vendita all'asta dell'opera a partire dal prezzo minimo di cento lire¹¹⁰.

Nonostante *La battaglia di Custoza* non sia dal punto di vista compositivo e stilistico una delle migliori prove di Fattori, esso testimonia un cambiamento del significato dell'iconografia militare nella sua opera. Il pittore condivideva infatti il disincanto di chi credeva tradita l'aspirazione alla libertà e all'uguaglianza che aveva animato il patriottismo rinascimentale; e considerava di conseguenza il sacrificio dei giovani sul campo di battaglia come un'inutile tragedia. La fedeltà al vero di Fattori confliggeva quindi con le necessità nazionalistiche del nuovo Stato. Questo contrasto si espresse con piena evidenza in opere quali *Lo Staffato* (1879), fino a divenire un vero e proprio messaggio ideologico in *Pro Patria mori, Dimenticato*: opere che, secondo Mario De Micheli, «anche se appaiono artisticamente più deboli di altre, hanno importanza nella storia di Fattori sia perché mettono a nudo il suo animo in questo momento cruciale della sua ispirazione, sia perché vi si riscontrano alcuni elementi espressivi che avranno una continuazione nel periodo successivo¹¹¹».

Dicevamo che Fattori espose alla mostra della Società Donatello *Lo scoppio del cassone* (Fig. 24), una delle sue opere maggiori. Il dipinto aderisce allo sguardo disilluso e antierico appena descritto, al quale si unisce una nuova vena sperimentale che fa di quest'opera il punto di partenza del rinnovamento stilistico di Fattori. La sua novità più evidente consiste in un nuovo approccio alla rappresentazione del dato spazio-temporale dell'immagine, che come ha visto Raffaele Monti porta

¹⁰⁷ Non senza le consuete polemiche, l'opera fu acquistata dallo Stato due anni dopo, nel 1882, grazie a Ferdinando, Martini per L. 9000 per la nascente Galleria d'arte moderna di Roma.

¹⁰⁸ F. FILIPPI, *Le Belle Arti a Torino. Lettere sulla IV esposizione nazionale*, Ottino, Milano, 1880 pp. 112-115.

¹⁰⁹ L. CHIRTANI, *L'Esposizione di Torino*, «Corriere della Sera», 14-15 giugno 1880, n. 163, p. 1.

¹¹⁰ M. DE MICHELI, *Giovanni Fattori*, Bramante Editrice, Busto Arsizio 1961, p. 55.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 53.



Fig. 24 Giovanni Fattori, *Lo scoppio del cassone*, 1880 c.ca, olio su tela, 84,5 x 139 cm, Galleria Internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro, Venezia

a una «una netta alterazione della solita regola metrica»: «il tempo dell'immagine» è infatti definito dall'inquadratura. A giudizio di Monti *Lo scoppio del cassone* è il fotogramma centrale e generante di una sequenza: Fattori concepisce in questo dipinto una rinnovata dimensione della composizione, diversa ma allo stesso tempo conseguente rispetto a quella esibita nelle precedenti esperienze pittoriche¹¹². Dal punto di vista compositivo, questa nuova collocazione spaziotemporale dell'immagine si realizza *in primis* con una impaginazione diagonale che ha diretta pregnanza sull'azione, e poi con l'utilizzo di una spericolata composizione basata su di un nucleo dinamico di diverse sequenze. Se Signorini tentava di imitare nella sua pittura le deformazioni tipiche della fotografia, si può dire che Fattori instauri con il mezzo fotografico una vera e propria competizione. Il soggetto dipinto (il momento di detonazione del cassone) si rifrange in una parallela deflagrazione dell'immagine, dove i singoli nuclei figurativi, composti da uomini e cavalli, sono coinvolti in un'unica azione. Anche la raffigurazione dei soldati restituisce un senso di frantumazione: alcuni sono morti, altri colti nell'atto di morire, altri ancora sbalzati lontano dall'esplosione, mentre osservano attoniti il disastro in atto.

Maremma toscana è l'altro dipinto che abbiamo riconosciuto essere stato presentato all'Esposizione Donatello. Si tratta di un'opera non datata, dalle dimensioni inconsuete, 79 x 206,5 cm. All'interno di un larghissimo orizzonte, tracciato dalle onde del Tirreno, un contadino maremmano è rappresentato di spalle in un momento di lavoro; accanto a lui, stanno

¹¹² R. MONTI, *Giovanni Fattori, 1825-1908*, Sillabe, Firenze 2002, pp. 61-68.

dei maiali che grufolano e un carro rosso al quale sono aggiogati due buoi. A differenza dello *Scoppio del cassone*, in questo dipinto Fattori si attiene ancora a una composizione per partiture e moduli di un severo rigore formale, secondo la stessa logica di *Barrocci Romani*. Infatti, come è stato giustamente segnalato da Francesca Dini nel catalogo della mostra *Da Courbet a Fattori. I principi del vero*, il dipinto è frutto di una rimediazione da parte del pittore sull'opera *Buoi al carro*, realizzata venti anni prima, nel 1867, al concludersi della stagione di Castiglioncello¹¹³. È probabilmente per questa ragione che qui Fattori rivela ancora un certo distacco da quelle tematiche socio-umanitarie che lo videro coinvolto durante gli anni Ottanta e che furono di sicuro stimolo per Nomellini.

Una forte capacità intuitiva e grandi qualità disegnative, spinsero in seguito Fattori verso un colloquio con la natura, fondato sulla ricerca del motivo rivelatore delle cose. Durante gli anni Ottanta, Fattori iniziò a sperimentare anche l'incisione, ambito in cui raggiunse fin da subito esiti



Fig. 25 Giovanni Fattori, *L'aratura*, 1881-1882, olio su tela, 102 x 80 cm, Collezione privata

altissimi. Quello di Fattori era un segno profondo, breve, che rappresenta una delle possibili fonti della pennellata del primo Nomellini¹¹⁴. Secondo Raffaele Monti l'opera chiave di questa nuova stagione del pittore livornese è *L'aratura* (Fig. 25) (1881-1882), opera di collezione privata e commissionata dal pittore Ulvi Liegi. Il dipinto è caratterizzato da una impaginazione dettata dall'orizzonte diagonale che ha diretta pregnanza sull'azione in atto. Tale aspetto è enfatizzato dallo sforzo dell'uomo e degli animali, intenti a solcare con l'aratro una traccia diagonale sulla terra. Questa tensione è ulteriormente arricchita dallo stacco tra i bruni e gli ocri colori della terra con la stesura liquida del cielo. È però il *Mercato di San Godenzo* (Fig. 26) la grande prova di questa nuova stagione pittorica. Questa tela di ampio formato, che precede i capolavori consacrati

dalla critica (*La marcatura dei torelli*, *La marcatura dei puledri* e *Il carro rosso* di Brera), presenta già tutti gli elementi della sperimentazione fattoriana dei primissimi anni Ottanta: in particolare i tagli

¹¹³ F. DINI, *Da Courbet a Fattori i principi del vero*, Skira, Milano, 2005, p. 216.

¹¹⁴ È del 1884 la pubblicazione di *Venti ricordi dal vero*. Per quanto riguarda le incisioni di Fattori si segnala lo studio fondamentale *Giovanni Fattori. L'opera incisa*, a cura di A. Baboni e A.A. Malesci, Edizioni Over, Milano, 1983.

di luce e gli scorci prospettici che influenzeranno la pittura di Nomellini. In questo dipinto, che viene considerato come la risposta tonante e definitiva al naturalismo cortese di Francesco Gioli, Fattori creò una ambiziosa composizione corale di uomini e animali, che sembra essere la riunione dei personaggi solitari di precedenti dipinti. Questa dimensione corale lo apparenta, a nostro modo di vedere, ad alcuni dipinti di Liebermann; con la precisazione che, a differenza del pittore tedesco, che sembra rifarsi a modelli di Courbet, Fattori segue un ragionamento tutto interno alla propria pittura. Nonostante il grande formato, il disegno risulta plastico, definendo con precisione i vari piani della scena. Fattori riesce a tenere in equilibrio questo tutto diversificato attraverso un disegno di incastri compositivi nei quali si ritrova, anche se variata, la medesima logica degli intarsi delle tavolette del tempo della macchia. Riteniamo che la scelta iconografica – il momento dell'acquisto dell'animale da parte dell'agricoltore – segni la volontà da parte di Fattori di partecipare umanamente a un momento della vita campagnola toscana che rivela la solidarietà del lavoro umano e di quello animale.

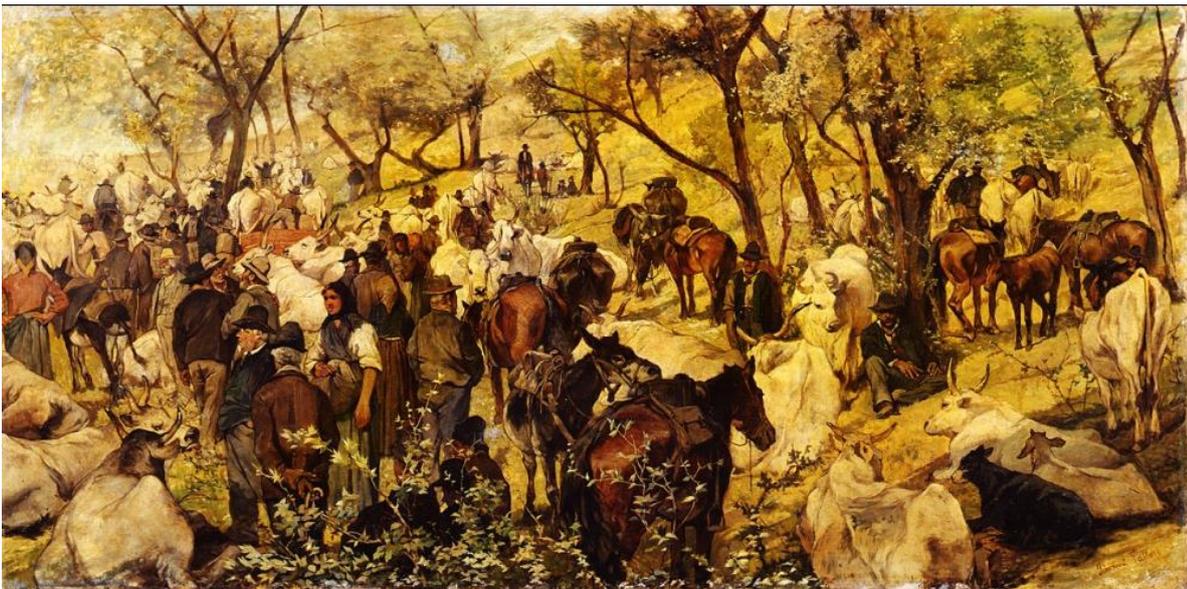


Fig. 26 Giovanni Fattori, *Il mercato a San Godenzo*, 1882 c.ca, olio su tela, 85 x 180, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, Firenze

Parte prima

Da Livorno a Firenze: da Natale Betti a Giovanni Fattori (1885-1889)

Capitolo primo

Nomellini e Livorno: una nota storico artistica

Nel 1866, anno di nascita di Plinio Nomellini (Livorno, 1866 - Firenze, 1943), Giovanni Fattori (Livorno, 1825 - Firenze, 1908) faceva spola tra Firenze e Livorno: al più mite clima della città labronica, la moglie Settimia cercava di sfuggire a una forma di tisi che l'avrebbe condotta di lì a poco alla morte. A Livorno Fattori si lasciava alle spalle gli incarichi ufficiali; e quando prendeva in mano il pennello creava opere di sconfinato lirismo e d'una sintesi formale mai azzardata prima. Dietro suggerimento di Giovanni "Nino" Costa (Roma, 1826 - Marina di Pisa, 1903) le realizzasse su particolari formati, stretti e lunghi, che favorivano una narrazione orizzontale, "predelline" di trecentesca memoria. A quel periodo



Fig. 27 Giovanni Fattori, *Signora sugli scogli*, 1866, olio su tavola, cm 12,7 x 28, Pinacoteca di Brera, Milano

appartengono dipinti come *Signora sugli scogli* (Fig. 27), *La rotonda di Palmieri* e *Silvestro Lega che dipinge sugli scogli* (Fig. 28). Questa produzione, diremmo "lirica", che, offuscata dalle opere declamatorie, passò in secondo piano nella storia

pittorica di Fattori, è stata riscoperta da Oscar Ghiglia - cui dobbiamo inoltre il merito di aver pubblicato per la prima volta *La rotonda di Palmieri* - con la bella monografia del 1913, per i tipi di Self, del collezionista Gustavo Sforzi¹¹⁵.

Le tre opere citate sono componenti preziosi che rivelano, come altri di Fattori, una conoscenza della realtà - delle forme della natura e delle sue manifestazioni - tale da potergli permettere una convincente riduzione della stessa: ma una riduzione solidissima, in grado di tenersi da sola. Siamo di fronte a un balzo in avanti nell'evoluzione dell'immagine quasi inspiegabile. Uno scarto fondato su un ragionamento mentale, su una lenta analisi, che ancora oggi faticiamo a comprendere e che per questo tendiamo a sottovalutare. Crediamo che lo stesso Fattori sia rimasto perturbato da questi raggiungimenti, tanto da non aver voluto

¹¹⁵ O. GHIGLIA, *L'opera di Giovanni Fattori*, Firenze, Self, 1913.

approfondire questa indagine interna alla sua arte che lo avrebbe allontanato dalla realtà delle cose che egli amava.

A proposito dell'elemento temporale nei dipinti di Fattori, crediamo sia interessante rilevare che in queste tre opere il pittore è riuscito a dare un tempo sia aneddotico che riepilogativo, fondendo sentimenti di gaiezza e una malinconia proveniente da una fonte ignota, impersonale e perciò universale, in una potente sintesi di pensiero e immagine.



Fig. 28 Giovanni Fattori, *Silvestro Lega che dipinge sugli scogli*, 1866, olio su tavola, 12 x 28, collezione privata

Plinio Michele Omero Nomellini nacque a Livorno il 6 agosto 1866 da Coriolano Nomellini (Fig. 29) e Cesira Menocci¹¹⁶. Nel 1872 il padre, ufficiale alle visite dell'Intendenza di Livorno, fu trasferito presso la sede di Cagliari delle Regie Dogane e insieme alla moglie e al figlio si installò nel capoluogo sardo. Plinio e sua madre rimasero in Sardegna per due anni, mentre Coriolano ottenne il trasferimento solamente nel 1877¹¹⁷. Nei suoi scritti autobiografici, in parte pubblicati, in parte conservati presso l'archivio, avrebbe ricordato quel periodo nei seguenti termini:¹¹⁸

Ritornato fanciullo dalla Sardegna, dove il babbo era rimasto per ragione d'impiego, ricordo che nella mia mente era permasto un guazzabuglio incerto di ricordi e di visioni. Rasentando Caprera, mio padre mi disse di come in quella rupestre terra, visse Garibaldi. Io, per primi ricordi di scuola, mi sembrò intravedere un gigante che solitario celebrasse il mito tutelare d'Italia. Per quei ricordi della, allora selvatica Sardegna, dei Nuraghi e dei pascoli, il mio sentire già volgeva al fantastico e all'inconsueto. Tantoché nella successione del tempo, le apparse della fanciullezza andavano realizzandosi; e per questo mi fu facile rievocare, e di quelle terre gli aspetti, e dell'eroe i fasti e la gloria. Ritornato in Livorno, mi nativa città, fui rimesso alla scuola ove più che studiare e scrivere, come tanti, scarabocchiavo sui quaderni, tantoché mio padre si decise a farmi frequentare una scuola di disegno nelle ore rimastemi libere¹¹⁹.

¹¹⁶ Livorno, *Archivio dell'Ufficio dello Stato civile del Comune*, Atto di nascita, n. 2280, 1866.

¹¹⁷ In *Ministero delle finanze. Direzione generale delle Gabelle. Bollettino Ufficiale. III.*, Stamperia Reale, Roma, 1877. Leggiamo: «Coriolano, Ufficiale alle Visite di 4a classe a Cagliari, trasferito a Livorno» p. 205. Lo stipendio di un Ufficiale alle visite di 4° fascia ammontava a Lire 1.600. Cfr. p. 131

¹¹⁸ I cosiddetti *Scritti autobiografici* conservati presso l'Archivio Nomellini (Firenze, Poggi Imperiale) sono un faldone di pagine di appunti autobiografici. Nel volume di M. BIANCALE, *Plinio Nomellini*, F.lli Palombi Editori, Roma 1946 le memorie del pittore sono stampate in anastatica con il titolo "NOTIZIE AUTOBIOGRAFICHE".

¹¹⁹ M. BIANCALE, *op. cit.*, p. 29 (non numerata).

La scuola di disegno alla quale allude Nomellini è quella di Natale Betti (Livorno, 1826 – Livorno, 1888) pittore e restauratore, fu avviato all’arte a Livorno dove il suo primo maestro fu Giuseppe Baldini¹²⁰. In seguito, si trasferì a Roma dove praticò il disegno sotto la guida del pittore purista Tommasi Minardi. Al termine dell’alunnato romano, ritornò in Toscana, a Firenze, dove insieme a Giovanni Fattori studiò pittura all’Accademia sotto la direzione dei professori Giuseppe Bezzuoli, Tommaso Gazzarrini e Benedetto Servolini. Dopo aver vissuto e praticato l’arte lungamente a Firenze, nel 1848 Betti interruppe gli studi e si arruolò volontario contro l’esercito austriaco, per tornare quindi a Livorno nel 1874, con il titolo di membro del Regio Istituto di Belle Arti di Firenze. Qui fondò la “Scuola del disegno figurativo” una scuola gratuita per l’avvicinamento allo studio di disegno e ornato.

Oltre a Plinio Nomellini, furono suoi allievi: Guglielmo Micheli (Livorno, 1866 - Livorno, 1926), Ferruccio Pagni (Livorno, 1866 - Torre del Lago Puccini, 1935) e Angiolo

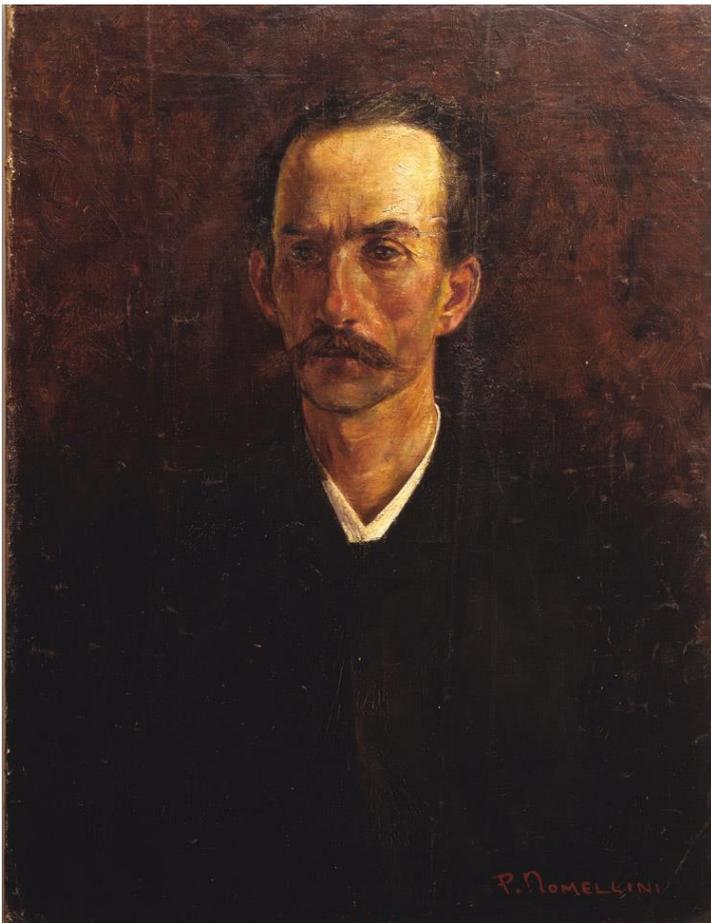


Fig. 29 Plinio Nomellini, *Ritratto del padre Coriolano*, 1885 circa, olio su tela 62 x 46,5, collezione privata.

Tommasi (Livorno, 1858 - Torre del Lago Puccini, 1923). La scuola ebbe un buon successo e grazie a una sovvenzione del Comune fu potenziata e rinominata “Scuola comunale di disegno”; e la sede fu trasferita da via del Pallone a palazzo Martolommei.

Mancano studi approfonditi sulla personalità del Betti e le poche sue opere di cui siamo a conoscenza sono *Il martirio di Sant’Andrea* presso l’omonima chiesa livornese, e il *Ricevimento del Re Vittorio Emanuele in Livorno* (1860) – un dipinto incompiuto commissionato dal municipio cittadino per celebrare lo sbarco del Re avvenuto quello stesso anno – e *La lavandaia*

¹²⁰ Cfr. *Allgemeines Künstlerlexikon*, Band 10, K.G Saur, München - Leipzig, 1995, p. 252.

(Fig. 4), della quale diremo dopo. Come Fattori, secondo la tradizione romantica, Natale Betti dipinse inizialmente scene religiose, di storia antica, poi di storia contemporanea, fino a dedicarsi, con il diffondersi della macchia, a scene di genere. Cattolico, liberale, non lontano dagli ideali di Fattori, Natale Betti volle fondare una scuola di disegno nella sua città natale, dove era sempre mancata la possibilità di ricevere una educazione di tipo artistico. A monte di questa scelta, una concezione dell'arte come sapere trasmissibile, probabile lascito dell'educazione ricevuta presso l'Accademia di San Luca da parte di Tommaso Minardi che prima di definire il suo stile in un netto purismo, aveva subito il fascino delle teorie dei nazareni. La scuola rimase sempre gratuita anche quando fu assorbita dall'amministrazione comunale.

Nomellini frequentò i corsi di disegno e ornato del Betti fino al 1884 e contemporaneamente, nel biennio 1883-1884, un corso di disegno organizzato dalle Scuole Tecniche¹²¹. Proprio durante questi corsi si distinse al punto da ottenere una borsa di studio, di 60 lire mensili, che gli avrebbe permesso di frequentare il Regio Istituto di Belle Arti di Firenze. A proposito della sua iniziazione al disegno e ai successivi sviluppi, ricorriamo nuovamente alle memorie dell'artista:

Il primo Lapis

Ricordo come triste fu il principio dai primordi nell'arte. Il primo giorno, era inverno e neve. Ritornando a casa, incontrai la mamma, che causa l'algida stagione, temeva avessi sofferto e per quel bacio che mi porse tanto ne fui lieto, e nel tempo ripensandoci, considerai fosse quale la cresima per l'avvio all'arte. Ma in casa giunto, mio padre mi rabbuffò, ché dalla cartella aperta, solo un mozzicone di lapis venne fuori. Era il resto di un lapis nuovo, ch'io, inesperto, non avevo appreso a temperare. Si comincia male, figuriamo il seguito come crescerà la spesa, e con questa misera paga d'impiegatuccio doganale! Rimasi mortificato, ma non mi avvili. Terminato il corso delle Tecniche; un po' avviato nel disegno, potei vincere una piccola borsa di studio, e venire a Firenze. Mio padre, malcontento mi lasciò andare pur ammonendo vedere buio; ché ai pittori di Livorno s'accompagnava la miseria¹²²

¹²¹ Tutte le biografie di Plinio Nomellini riportano che il pittore frequentò nell'1884-85 la Scuola di Arti e Mestieri di Livorno. Ciò è impossibile poiché questa scuola nacque solamente nel 1886. La Scuola di Arti e Mestieri di Livorno è oggi rinominata Istituto Tecnico Industriale Galileo Galilei. L'unica altra scuola di disegno esistente a Livorno all'epoca, oltre a quelle citate, fu quella michoniana, sorta nel 1833. Cfr. *Notizie intorno alle Scuole d'arte e di disegno italiane*, Tipografia ditta Ludovico Cecchini, Roma 1898.

¹²² M. BIANCALE, *op. cit.*, s.n.p.

Nomellini ottenne la borsa di studio elargita dal Comune di Livorno anche grazie all'interessamento del Betti, il primo ad aver riconosciuto le sue doti, il quale premeva affinché il suo allievo proseguisse gli studi sotto la direzione di Giovanni Fattori. Anche se non si conoscono dipinti realizzati da Nomellini nei suoi primissimi anni di formazione livornese, resta lecito domandarsi che tipo di insegnante fosse Betti, o quantomeno che tipo di pittore. Recentemente è riemersa sul mercato *La lavandaia*, un olio su tela, cm 67 x 47, di

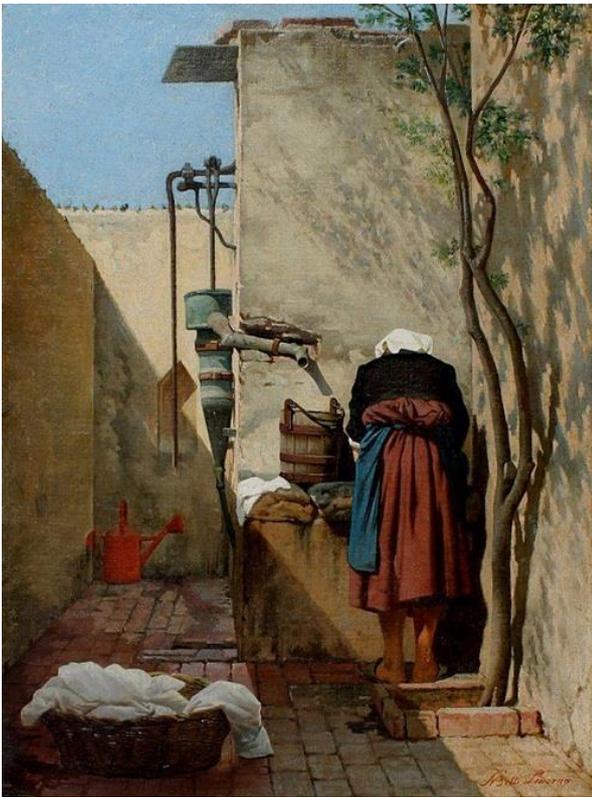


Fig. 30 Natale Betti, *La Lavandaia*, c.ca 1865, cm 67 x 47, collezione privata.

collezione privata (Fig. 30). L'interesse del soggetto consiste nel fatto che a essere rappresentata è un'attività lavorativa, sia pure a carattere domestico. Betti dimostra una grande attenzione allo studio e alla resa del vero nonché una raffinata precisione nel disegno. Il dipinto è infatti pensato e strutturato a partire dalla restituzione dello spazio architettonico - che sembra poter essere una corte interna - e dalla descrizione un po' schematizzata di luci ed ombre: aspetti che contribuiscono tuttavia a dare al dipinto una struttura un po' troppo studiata e in un certo senso bloccata. L'impaginazione è definita dall'illuminazione, di taglio, e dall'ombra di 45° che pone in leggera

oscurità un terzo della scena. Nonostante questa rigorosa costruzione prospettica, il dipinto riguadagna freschezza grazie a scelte cromatiche ben calibrate. Tale equilibrio ci pare essere retto dal rosso dell'innaffiatoio di zinco, posto sul punto più lontano della superficie calpestabile e dunque al termine del nostro spazio di osservazione. Sulla stessa verticale dell'annaffiatoio incontriamo all'interno di una cesta di vimini il bianco dei panni sporchi. Inoltre, Betti, si dimostra attento alla descrizione dell'ombra portata della pianta proiettata sul muro a calce; e la stessa cura nella raffigurazione del dato naturale si ripresenta in quella delle tubature che permettevano di accumulare e utilizzare l'acqua piovana. In particolare, della parte terminale del tubo, retto da un fermo di metallo e accomodato all'interno di un varco procurato spaccando alcuni mattoni della muratura. Di spalle, china sull'acquaio, la lavandaia è una figura robusta, piantata a terra dai piccoli zoccoli a punta e retta dai solidi polpacci. Molto bella l'invenzione di Betti di bagnare con un bagliore di luce il polpaccio destro della

lavandaia. L'ultimo aspetto da considerare risiede nella virtuosistica scelta cromatica del gioco di contrasti creato per un verso dal bianco del fazzoletto sulla testa della lavandaia e dal nero del suo scialle e dall'altra parte dall'opposizione rosso-blu tra la gonna e il cencio che la lavandaia tiene a mo' di grembiule. L'opera, firmata («N. Betti Livorno») ma non datata, può essere fatta risalire, sulla base di considerazioni stilistiche, intorno al 1870. Per la sapienza disegnativa e compositiva che la caratterizzano, nonché per la pregnanza dei contrasti di luci ed ombre, *La lavandaia* sembra apparentata più che al Fattori, alla purezza della realtà di Silvestro Lega (Modigliana, 1826 - Firenze, 1895) e a una matrice di studi puristi poi declinati nel naturalismo macchiaiolo.

Nomellini studiò disegno e ornato alla scuola del Betti per cinque anni. All'Accademia di Firenze si iscrisse a un corso speciale di pittura, quello tenuto da Fattori: è lecito quindi credere che a Livorno avesse già appreso i fondamenti del disegno e della pittura. Ma cosa potrebbe aver appreso durante sei anni di lezioni? Possiamo supporre che Nomellini sia giunto a Firenze con un'idea già strutturata circa la pittura toscana degli ultimi decenni? Riteniamo probabile che Betti gli avesse raccontato del faticoso processo di rinnovamento figurativo che aveva portato alla nascita della macchia ma anche di come nel 1848, lui, insieme ai suoi compagni, avesse posato il pennello e preso le armi contro gli Austriaci, combattendo le battaglie di Goito e Curtatone. Durante le sue lezioni, il Betti doveva aver raccontato di questo e di altro: del ritorno a Firenze, sconfitti gli Austriaci, delle discussioni al Caffè Michelangelo e del sorgere di un nuovo linguaggio pittorico: quindi, dell'importanza dei quadri storici dei maestri puristi, del richiamo alla tradizione tre e quattrocentesca, di una Barbizon immaginata nei racconti di Saverio d'Altamura (Foggia, 1822 - Napoli, 1897) e Serafino da Tivoli (Livorno, 1826 - Firenze, 1892), di una nuova luce, portata dalla Francia dal Fontanesi (Reggio Emilia, 1818 - Torino, 1882) arrivato in città nel 1867 e di altri forestieri, come Domenico Morelli (Napoli, 1826 - Napoli, 1901) e Nino Costa, giunti con nuove idee a Firenze rispettivamente nel 1856 e nel 1859; di due giovani francesi, Degas (Parigi, 1834 - Parigi, 1917) e Moreau (Parigi, 1826 - Parigi 1898), asserragliati agli Uffizi a copiare i maestri antichi; delle infinite discussioni su tocco, *ton gris*, chiaroscuro, specchio nero; delle gite a dipingere all'aria aperta a Montelupo, in Maremma e fino alla Liguria¹²³; e di come dopo dieci anni, questo slancio fosse esaurito e la macchia finì e insieme montasse la delusione per un'Unità che aveva peggiorato la situazione in Toscana e trasfigurato la vecchia Firenze - delusione che si traduceva in isolamento per Fattori, Lega e Signorini, mentre al di là delle Alpi, in Francia, nasceva l'Impressionismo, raccontato ai Toscani da Diego Martelli¹²⁴. Doveva anche aver messo in guardia i suoi allievi a proposito delle

¹²³ Si veda P. DINI, F. DINI, *Dal caffè Michelangiolo al caffè Nouvelle Athènes: i macchiaioli tra Firenze e Parigi*, Allemandi, Torino 1986 e P. DINI, *Lettere inedite dei macchiaioli*, Edizioni Il Torchio, Firenze, 1975.

¹²⁴ Cfr. P. DINI, F. DINI, *Diego Martelli, storia di un uomo e di un'epoca*, Allemandi, Torino 1996 e Cfr. A. BOSCHETTO, *Scritti d'arte di Diego Martelli*, Sansoni, Firenze 1952 e *Diego Martelli. Corrispondenza inedita* a cura di A. Marabottini, V. Quercioli, De Luca, Roma 1978.

nuove cose che si facevano a Firenze e che non incontravano il gusto di tutti i padri della macchia: dei Gioli e dei Tommasi e delle parole infuocate scagliate da Nino Costa contro di loro; della necessità di far sorgere un nuovo stile, a partire della macchia ma con un rinnovato rapporto con la natura, originale, individuale, onesto¹²⁵. Questo, crediamo, dev'essere stato il principale insegnamento trasmesso dal Betti a Nomellini, che permise a quest'ultimo di arrivare a Firenze con un bagaglio di conoscenze superiore a quello di molti dei suoi colleghi con la consapevolezza, magari ancora sbazzata, della necessità non solo di superare il linguaggio macchiaiolo ma anche quello naturalista.

Tornando ad osservare *La lavandia* del Betti sopra analizzata, tentiamo di comprendere cosa possa rivelarci in una prospettiva etica. *La lavandaia* è un'opera di spessore morale – probabilmente acuito dalla nostra prospettiva storica – che mostra l'uso comune, protrattosi fino al Novecento, di lavare i panni con acqua piovana e con il ranno, miscela di cenere e acqua calda. Si tratta di un lavoro, oscuro, faticoso, esclusivamente femminile, quello delle donne che Renato Fucini nel suo vernacolo pisano chiamava “bucataje”, rappresentato dal Betti con sguardo e prospettiva naturalista. Una consapevole celebrazione di un lavoro faticoso, rappresentato con contegno e empatia che necessiterebbe di un confronto con altre opere dell'artista, purtroppo irreperibili, essa ci consente almeno di ipotizzare alcuni tratti della personalità del primo maestro di Plinio Nomellini.

Questa breve riflessione sull'avvio alle arti di Nomellini non può prescindere da alcune considerazioni sulla città della prima formazione del pittore. Parliamo quindi della Livorno della seconda metà dell'Ottocento, un'anomalia prima toscana e poi italiana, città portuale e straniera, cercando di ipotizzare come si sia iniziato ad affermare il gusto di Plinio Nomellini, quali dipinti e quali musiche lo abbiano incuriosito e affascinato, quali siano state le opere che abbiano fomentato il suo desiderio creatore, sono domande alle quali è impossibile rispondere se non per via di ipotesi e suggestioni.

¹²⁵ In occasione dell'Esposizione Nazionale di Milano (1881), dietro spinta di Ferdinando Martini, Nino Costa inizia a scrivere su «Fanfulla della Domenica» le «Lettere agli artisti». N. COSTA, *L'arte all'esposizione di Milano*, «Fanfulla della Domenica», 24, 1881, pp. 2-3.

La storia di Livorno durante l'Ottocento disegna una parabola entusiasmante: nel giro di meno di sessant'anni nascono Giovanni Fattori, Vittorio Corcos (Livorno, 1859 - Firenze, 1933), Lorenzo Viani (Livorno, 1882 - Lido di Ostia, 1936) e Amedeo Modigliani (Livorno, 1884 - Parigi, 1920), oltre che Nomellini. Riteniamo quindi necessario soffermarci su alcuni aspetti storico sociali riguardanti la città labronica.

Nonostante alcune epidemie coleriche – 1835 e 1836 – e un conseguente e solo momentaneo calo della popolazione, l'Ottocento livornese è segnato positivamente dalla sapiente politica economica e sociale dei Lorena che tornò a far brillare il faro dell'antica potenza marittima labronica¹²⁶. Nel 1834 Leopoldo II, secondogenito di Ferdinando, incrementò notevolmente scambi

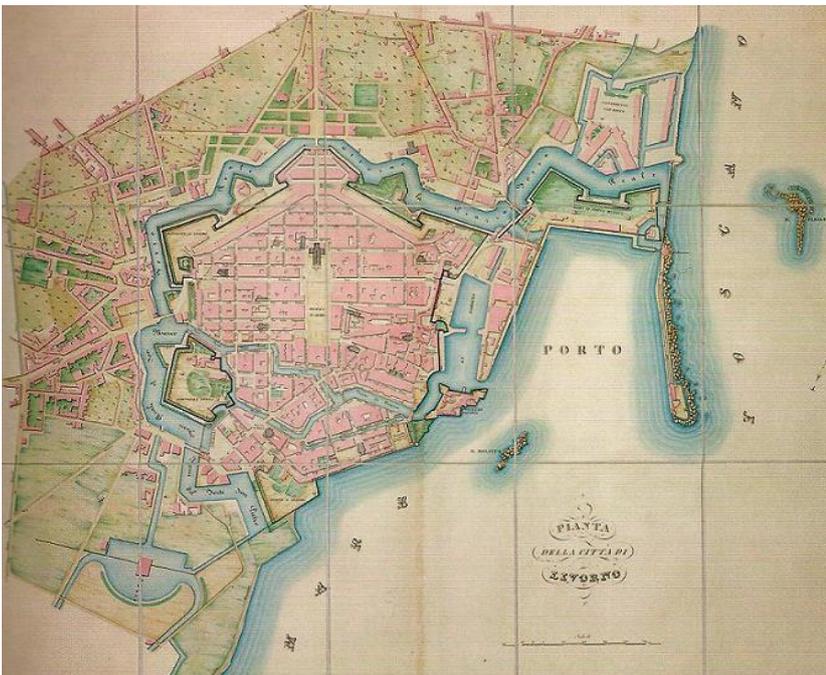


Fig. 31 Autore ignoto, Pianta di Livorno, primi decenni dell'Ottocento.

e traffici riducendo i dazi doganali e estendendo il porto franco, nato dalle cosiddette “Leggi livornesi” emanate nel 1591 e nel 1593 da Federico I dei Medici. Durante il governo di Leopoldo II (1824-1847) la città fiorì economicamente e grazie a una popolazione multietnica e multiculturale acquistò una vocazione internazionale. Inoltre, per far fronte alle nuove esigenze, venivano costruite infrastrutture ed opere pubbliche: nel 1844 fu

inaugurata la Leopolda, la ferrovia che collegava Livorno a Pisa, e tre anni dopo le due città vennero unite anche dalla prima linea telegrafica italiana¹²⁷. Lo sviluppo delle infrastrutture, con la conseguente diminuzione dei tempi di spostamento, pose le basi per la nascita dell’“industria del forestiero” portando Livorno, dopo secoli di emarginazione, sulle mappe dei viaggiatori del *Grand Tour*. Un viaggio codificato che per lungo tempo aveva escluso la Toscana – memorabili sono le tre ore trascorse da Goethe a Firenze – la cui riscoperta e il nuovo interesse venne sancito dai cambiamenti del gusto e dagli studi storico artistici. Si accompagnò in particolare alla rivalutazione estetica del medioevo e del Rinascimento da parte degli storici e degli storici dell’arte. Grande

¹²⁶ Cfr. L. BORTOLOTTI, *Livorno dal 1748 al 1970*, Olschki, Firenze 1970. Cfr. G. MORI, *La Toscana. Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi*, Einaudi, Torino 1986, pp. 143-147.

¹²⁷ Le informazioni riguardanti lo sviluppo economico di Livorno durante la Restaurazione provengono in parte da: G. PIOMBANTI, *Guida storica ed artistica della città e dei dintorni di Livorno*, Gio. Marini Editore, Livorno, 1873.

contributo nell'ambito di questa riscoperta della Toscana fu dato dagli studi di Jules Michelet (Parigi, 1798 – Hyères, 1874) che riconobbe la centralità del Rinascimento nella modernità europea e dalle teorie di Jacob Burckhardt (Basilea, 1818 – Basilea, 1897) che identificò lo Stato rinascimentale come opera d'arte e l'arte rinascimentale come reinterpretazione del Classico¹²⁸. Pertanto, nel secondo Ottocento il viaggio in Toscana entrava a far parte del *Voyage en Italie*, un percorso intellettuale e iniziatico in uno dei luoghi ideali della cultura occidentale. La riscoperta della cosiddetta “Toscana minore”, che comprendeva tra le altre tappe Livorno e i luoghi pierfrancescani, si deve invece alla fioritura di un genere letterario, quello odeporico, che incontrò fortuna durante la Restaurazione¹²⁹. Si trattava principalmente di resoconti di “viaggi di ricognizione” compiuti da naturalisti, agronomi, letterati, proprietari terrieri, che nel tempo hanno contribuito a creare l'immagine della Toscana. «Antologia» (1821-1833) e il «Giornale agrario toscano» (1827-1865) nacquero dietro l'istanza scientifica e civile di documentare il territorio toscano e le attività agricole che vi venivano svolte, contrastando quella che stava divenendo un'egemonia culturale delle guide di viaggio inglesi e francesi¹³⁰. Queste riviste hanno fornito un decisivo contributo alla riscoperta dei valori della tradizione toscana, pur riuscendo ad informare i lettori del Granducato delle novità culturali provenienti da tutta Europa.

Sotto la spinta degli interventi urbanistici voluti da Leopoldo II, la città di Livorno assunse nuova forma¹³¹. L'urbe rinascimentale disegnata dal Buontalenti per volontà della famiglia Medici venne rivoluzionata: sorsero la Stazione di Livorno San Marco, il teatro Rossini, il teatro Goldoni, la nuova cinta daziaria, la darsena e quello che è tutt'ora l'edificio più emblematicamente legato al periodo leopoldiano: il Cisternone (Fig. 32), realizzato tra il 1829 e il 1842 secondo i modelli dell'architettura rivoluzionaria di Ledoux e Boullée. La creazione di nuovi servizi ed infrastrutture incoraggiò gli investimenti di capitali stranieri, già peraltro favoriti dall'assenza di dazi doganali; e per meglio controllare i flussi economici, le

¹²⁸ L. MASCILLI MIGLIORINI, *La Toscana degli storici*, in *Viaggio di Toscana. Percorsi e motivi del secolo XIX*, a cura di M. Bossi e M. Seidel, Marsilio, Venezia 1998, pp. 89-99 e D. LEVI, *Ricognizioni d'arte in Toscana a metà Ottocento. La fortuna di mercato della scultura toscana del Medioevo e del Rinascimento*, op. cit., a cura di M. Bossi e M. Seidel, pp. 171-198. Si veda inoltre il volume *Jacob Burckhardt. Storia della cultura, storia dell'arte*, a cura di M. Ghelardi e M. Seidel, Marsilio, Venezia 2002.

¹²⁹ Cfr. M. BOSSI, *Viaggi nella natura e tra gli uomini. Percorsi di conoscenza in Toscana tra Sette e Ottocento*, op. cit., a cura di M. Bossi e M. Seidel, pp. 13-40.

¹³⁰ Riteniamo di particolare interesse gli scritti di Eugène Müntz (Soulz-sous-Forêts, 1845 – Parigi, 1902) storico dell'arte del Rinascimento e bibliotecario alla Scuola delle Belle Arti di Parigi, segnaliamo pertanto il volume E. MÜNTZ, *Florence et la Toscane, paysages et monuments, mœurs et souvenirs historiques*, Hachette, Paris 1896. Alcuni dei suoi scritti furono pubblicati anche in italiano su «La Nazione».

¹³¹ Cfr. G. BALDASSERONI, *G. Leopoldo II Granduca di Toscana e i suoi tempi. Memorie del cavaliere Giovanni Baldasseroni*, Firenze 1871 e G. PIOMBANTI, *Guida storica ed artistica della città e dei dintorni di Livorno*, Gio. Marini Editore, Livorno 1873, pp. 271-272.

principali potenze mercantili europee insediarono uffici consolari, contribuendo a dare alla città un respiro internazionale.

L'economia di Livorno subì un grave rallentamento dopo l'annessione del Granducato al Regno di Sardegna. La tendenza negativa non si invertì con l'Unità e peggiorò ulteriormente con l'abolizione delle franchigie doganali (1868), cui seguì un notevole calo degli investimenti e dei guadagni per le attività commerciali. Successivamente, la nascita del Cantiere Navale dei fratelli Orlando, sorto sull'area dell'antico lazzeretto San Rocco, segnò un accenno di ripresa dell'economia cittadina, stabilendo inoltre l'avvio del processo di industrializzazione della città, che ciononostante perse in maniera quasi definitiva la sua internazionale importanza strategica commerciale. La popolazione si impoverì e diminuì anche a causa di alcune ondate epidemiche¹³².

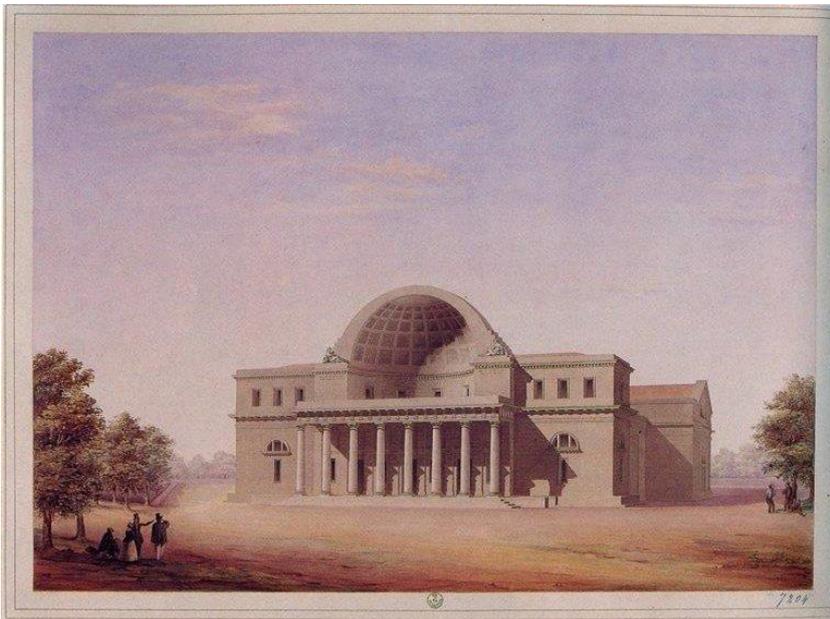


Fig. 32 Il Cisternone in una veduta ottocentesca non identificata.

A dispetto di una storia artistico culturale per secoli adombrata da quella fiorentina, durante l'Ottocento Livorno fu una città particolarmente vivace e i Livornesi si segnarono durante il periodo risorgimentale per il loro carattere fiero, distinguendosi finalmente anche nelle lettere e nelle arti¹³³. Per quanto riguarda le lettere, la

figura più rilevante fu lo scrittore e

polemista Francesco Domenico Guerrazzi, autore, durante la prima metà dell'Ottocento, di romanzi patriottici di successo nazionale. La fortuna di Guerrazzi che durante gli anni di formazione di Plinio Nomellini si era certamente affievolita, a Livorno continuava imperitura, nonostante il mutarsi della situazione storica e le stroncature dei critici. Infatti, anche dopo l'Unità, per Livorno e in generale per i Toscani, Guerrazzi restò un eroe. È ancora oggi celebre l'aneddoto secondo cui Giosuè Carducci avrebbe consigliato ai suoi alunni di defenestrare gli *Inni Sacri* di Manzoni e di leggere il Guerrazzi, e anche Giovanni Fattori preferiva "l'ira guerrazziana" al conservatorismo di Manzoni. Possiamo supporre che i romanzi di Guerrazzi abbiano influenzato in qualche modo anche il patriottismo del giovane Nomellini. Un altro libro che potrebbe aver giocato un ruolo nella formazione di Nomellini

¹³² G. PIOMBANTI, *op. cit.*, p. 149. Nel 1861 il censimento contò nella sola città di Livorno, senza considerare i dintorni, quindi i comuni limitrofi annessi ai tempi di Leopoldo II, 83.543, il censimento realizzato dieci anni dopo 80.948 persone.

¹³³ Cfr. G. GALLETI, *I letterati*, in *Livorno nell'Ottocento*, Tipografia Belforte, Livorno 1900, pp. 39-72.

è *Le veglie di Neri: paesi e figure della campagna toscana* (Fig. 33). Durante gli anni Ottanta fu pubblicata per la prima volta questa raccolta di racconti di Neri Tanfucio, pseudonimo di Renato Fucini, precedentemente pubblicati, tra 1876 e 1882, su «Rassegna settimanale» e in parte su «Antologia»¹³⁴. Si tratta di racconti ambientati in Maremma, caratterizzati da un appuntito realismo e da una visione pessimistica del mondo campagnolo: doppiato l'ottimismo positivista, è raccontata una realtà bucolica nella quale gli ideali unitari, le speranze di riscatto e di giustizia sociale sono tragicamente tramontate. Sarebbe interessante poter valutare la portata di questi racconti nella formazione di Nomellini, che di lì a poco avrebbe iniziato a confrontarsi con i contenuti sociali della tradizione artistica naturalista.

Nomellini fu un amante della poesia, tanto da cimentarsi egli stesso nella composizione di versi; ed è nota la sua amicizia, oltre che affinità esistenziale e artistica, con alcuni poeti e soprattutto con Giovanni Pascoli. Alla metà degli anni Ottanta anche Pascoli era ancora solo uno studente – la sua prima raccolta, *Myricae*, data 1891 – è quindi presumibile che Nomellini abbia letto nei suoi anni di formazione *Le Odi Barbare* del Carducci, maestro di Pascoli, e che nella memoria, per lungo tempo, gli sia rimasta la poesia *Scoglio di Quarto*¹³⁵.



Fig. 33 Niccolò Cannicci, *La pipa di Batone*, illustrazione per l'edizione del 1890 de *Le veglie di Neri* di Renato Fucini

È inoltre plausibile che Nomellini abbia letto i versi del precoce talento livornese Giovanni Marradi. «Poeta del verde e del sole», poeta risorgimentale, di stampo marcatamente carducciano. Marradi lasciò Livorno, dopo aver ricevuto un'educazione frammentaria, trovando

collocazione inizialmente nell'ambiente letterario fiorentino¹³⁶. A Firenze pubblicò dietro lo

¹³⁴ N. TANFUCIO, *Le veglie di Neri: paesi e figure della campagna toscana*, G. Barbera, Firenze 1882. È di particolare interesse l'edizione del 1890, pubblicata da Hoepli, in quanto illustrata da importanti artisti toscani. R. FUCINI, *Le veglie di Neri: paesi e figure della campagna Toscana*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1890. Cfr. G. CAGLIANONE, *Renato Fucini (Neri Tanfucio). Per una bibliografia fuciniana: opere raccolte in volume (1872 - 1997)*, Massa Marittima, 2002.

¹³⁵ Nel 1879 Giovanni Pascoli fu arrestato in seguito alla partecipazione ad una protesta contro le condanne per alcune anarchici. Fu difeso in tribunale dal suo maestro Giosuè Carducci. Una vicenda che ricorda il processo genovese a Plinio Nomellini e altri anarchici del 1894, durante il quale il pittore fu difeso da Telemaco Signorini. Cfr. S. BALLONI, *Il processo per anarchia a Plinio Nomellini*, in *Nomellini a Genova. Ricerca pittorica e passione politica: dagli ulivi e gli scogli di Albaro al carcere di Sant'Andrea*, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona 2014, pp. 31-54.

¹³⁶ Per un approfondimento sulla personalità di Marradi si veda G. MENASCI, *Giovanni Marradi*, «Nuova Antologia», 1 giugno 1902, pp. 513-528.

pseudonimo “Labronio” *Canzoni moderne* (1879) e *Fantasie marine* (1881), mostrando un profondo senso del paesaggio e una impostazione pedagogica nella narrazione delle vicende risorgimentali. Aspetti, questi, che potrebbero invitare a un suggestivo parallelo con alcuni dipinti di Nomellini. Concludendo questa breve e rapsodica rassegna delle ipotetiche letture “livornesi” di Nomellini, ci rimane da citare una figura complessa che richiederebbe di certo un’analisi più approfondita. Ci riferiamo a Pietro Coccoluto Ferrigni, altrimenti conosciuto come “Yorick figlio di Yorick”: livornese, avvocato, giornalista, e segretario particolare di Giuseppe Garibaldi, ma anche poeta e all’occorrenza critico teatrale e artistico.

È utile rilevare la vivacità di Livorno non solo nel campo delle lettere ma anche della musica e del teatro, grazie a spettacoli che avrebbero contribuito ad alimentare il fervore creativo del giovane Nomellini che nel tempo non mancò di legarsi in amicizia con compositori, musicisti e danzatrici di grande successo, da Giacomo Puccini a Isadora Duncan. Nella Livorno dell’Ottocento, il teatro rappresentava un luogo centrale della vita civile oltre che culturale¹³⁷. All’interno dei teatri si svolsero difatti le prime sommosse a favore dell’Indipendenza e durante il periodo della guerra contro gli Austriaci furono realizzati spettacoli per raccogliere fondi pro-patria. Dopo l’Unità fu inaugurato un nuovo teatro, il Politeama (1878), ma la carica emotiva della vicende risorgimentale e il fervore artistico a essa legata si erano affievoliti, e il movimento teatrale livornese stava ripiegando verso una lenta decadenza. Erano ormai lontani i tempi delle esecuzioni di Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi presso il vecchio Teatro degli Armeni. E tuttavia, proprio durante gli anni di formazione di Nomellini, un trio di giovani livornesi - il compositore Pietro Mascagni, il poeta e professore dell’Accademia Navale di Livorno Pietro Targioni-Tozzetti e Guido Menasci (Fig. 34) – si stava preparando a uno straordinario successo musicale. Con l’opera in atto unico *Cavalleria rusticana*, tratta da una novella di Giovanni Verga, vinsero il concorso bandito nel 1888 dall’editore milanese Edoardo Sonzogno, riportando il nome di Livorno sulle mappe della cultura artistica internazionale¹³⁸. Il rapporto tra Nomellini e Mascagni fu di certo particolare. Se da un lato, il compositore apprezzava la pittura di Nomellini, al punto d’acquistare una delle sue più importanti opere giovanili, *Piazza Caricamento*, quest’ultimo non condivise, almeno inizialmente, l’entusiasmo per la *Cavalleria rusticana*¹³⁹.

¹³⁷ Cfr. A. TADDEI, *Musica e musicisti*, in *Livorno nell’Ottocento*, Belforte, Livorno, 1900, pp. 179-211.

¹³⁸ Guido Menasci nacque a Livorno nel 1867, un anno dopo Nomellini. Fu critico d’arte, librettista e giornalista. Come Mascagni frequentò il locale liceo Classico, dopo si trasferì a Pisa dove si laureò in giurisprudenza. Tuttavia, l’attività forense fu per lui marginale. Fu collaboratore di testate italiane ed estere quali: «Lettere e arti», «Le Siècle», «Neue Freie Presse», «Neue Wiener Tagblatt» e «The English Illustrated Magazine». Insieme a Giovanni Targioni-Tozzetti fu autore non solo del libretto della *Cavalleria Rusticana*, ma anche di altre opere del Mascagni: *I Ranztan* e *Zanetto*. Morì a cinquantotto anni nella sua città natale.

¹³⁹ Nomellini dichiarò di non apprezzare il carattere declamatorio della *Cavalleria Rusticana*, tuttavia nel 1913 illustrò l’affiche dell’opera di Mascagni *Parisina*.

Nonostante gli esiti culturali descritti qui sopra, la vocazione economica della città labronica diede luogo ad un radicato complesso di inferiorità tra i Livornesi soprattutto in relazione alle arti figurative, nei confronti delle altre città toscane e in special modo di Firenze, come testimoniano le seguenti parole di Guido Menasci: «Accanto ai leggiadri miracoli fiorentini, da quelli della grazia ingenua dei Primitivi agli altri della lussureggiante Rinascenza, non poteva nei tempi più nuovi farsi altro tentativo che non rimanesse in quella cerchia luminosa: l'opera d'arte fioriva nella città gentilissima per virtù congenita dal suolo della patria così come a miriadi tra il verde degli steli sottili e acuti



Fig. 34, In una fotografia del 1890 da sinistra verso destra: Pietro Targioni-Tozzetti, Pietro Mascagni e Guido Menasci

come spade fioriscono su le belle prode gli ireos profumati di viola. Le città vicine, più nuove, dedite ai traffici, non avevano modo di spender le loro forze nella geniale operosità degli artefici. A noi, pertanto, mancano l'eredità, la tradizione; non abbiamo anche oggi, mentre vi parlo, l'ambiente artistico. Non mancarono però, nei cento anni che adesso compiono il loro corso, né fanno difetto oggi, singoli artisti che con l'attività loro congiungono la storia di Livorno alla evoluzione generale che l'arte ha subito nel secolo XIX.¹⁴⁰».

Nel suo *Giovanni Fattori, 1825-1908*, Raffaele Monti a proposito della Livorno del giovane Fattori, racconta di una città priva di musei o di collezioni facilmente visitabili dai giovani. Se si fa eccezione di alcune chiese e palazzi, che conservano importanti dipinti del Seicento fiorentino e di alcune opere del *genius loci* Enrico Pollastrini, Livorno non offriva molto all'occhio curioso dei giovani artisti¹⁴¹. Nondimeno, tenteremo per mezzo di suggestioni a immaginare quali tra le opere presenti in città abbiano potuto incuriosire il giovane Nomellini, magari su sollecitazione del Betti. Per riuscire nel nostro proposito, ci orienteremo con la guida storico artistica di Livorno scritta da Pietro Vigo per la collana *Italia artistica*, diretta da Corrado Ricci, in modo da poter tornare ad un'immagine di città e di monumenti antecedenti alle distruzioni causate dalla Seconda Guerra Mondiale¹⁴². Anche Vigo suona la stessa corda di Menasci: «Livorno, sebbene manchevole di quello che dicesi

¹⁴⁰ G. MENASCI, *Gli artisti, in Livorno nell'Ottocento. Prima serie di letture fatte al Circolo filologico*, Belforte, Livorno 1900, p. 76.

¹⁴¹ R. MONTI, *Giovanni Fattori, 1825-1908*, Sillabe, Firenze 2002, pp. 11-18.

¹⁴² P. VIGO, *Livorno*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1915.

ambiente artistico, dell'educazione direttamente artistica che in altre città toscane può aversi quasi percorrendo le strade e le piazze, abbia avuto figli capaci di nutrire e di svolgere il genio dell'arte.¹⁴³» L'opera che Vigo ritiene essere più rappresentativa della città appartiene al periodo mediceo ed è il gruppo scultoreo del *Monumento dei Quattro mori e Ferdinando I* realizzato da Giovanni Bandini e da Pietro Tacca tra 1595-1626. Per quanto riguarda la pittura, già dicevamo che Raffaele Monti ha scritto che le opere più interessanti si trovano o si trovavano nelle chiese e non nei musei; e Vigo fa un elenco delle più pregevoli: un *Cristo coronato di Spine* di Beato Angelico al Duomo, già presso la parrocchia di Santa Maria del Soccorso; un *Crocifisso* di Domenico da Passignano conservato presso la chiesa della Misericordia; l'altare maggiore realizzato dal carrarese Giovanni Baratta nella chiesa di San Ferdinando. Non è impossibile che il giovane Nomellini abbia visto queste opere dall'indubbio valore ma nonostante il comprovato interesse del Betti per Beato Angelico, possiamo solo ipotizzare che questi dipinti colpirono la sua sensibilità o li siano stati utili per i suoi studi¹⁴⁴. È invece più che probabile che il Betti abbia raccomandato al suo allievo di vedere i dipinti di Enrico Pollastrini, allievo come lui e Fattori del Bezzuoli.

Pollastrini fu pittore accademico, dapprima vicino ai modi del Romanticismo storico affini al suo maestro e successivamente al purismo mussiniano¹⁴⁵. Pietro Selvatico lo definì «libero seguace delle vecchie tradizioni e ingegnoso interprete del naturale»¹⁴⁶. Sempre Selvatico descrisse la svolta purista di Pollastrini con queste parole: «mutò registro, e si pose indefesso a meditare le pitture de' Fiorentini insigni del secolo XV, a fine d'imparare come avessero quei grandi interpretato il vero, e come raggiunto, senza affettata teatralità, l'espressione. Spirito calmo e riflessivo s'avvide che la natura conveniva sorprenderla nelle piazze e nelle strade, nella vita viva del popolo, non già copiarla a centelli sul pancone delle sale accademiche.»¹⁴⁷. Una attenzione alla natura che derivò, come già altri puristi, dalla pittura del Seicento fiorentino. La svolta purista *ingresque* della sua pittura si rivelò in un'opera del 1851, *Nello alla tomba di Pia de' Tolomei* (Fig. 35), conservata presso la Galleria d'arte Moderna di Firenze, nella quale pur definendo forme pure, Pollastrini mostrò una nuova attenzione a una resa verosimile dei personaggi, una umanizzazione per mezzo di una fisiognomica

¹⁴³ G. MENASCI, *op. cit.* p. 104.

¹⁴⁴ Presso l'archivio dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze, abbiamo rinvenuto una richiesta da parte di Betti di poter copiare due opere di Beato Angelico conservate nelle Gallerie dell'Accademia. Nota archivistica.

¹⁴⁵ Luigi Mussini (Berlino, 1813 – Siena, 1888) fu allievo del Bezzuoli all'Accademia di Belle Arti di Firenze, distinguendosi per un precoce interesse per l'arte dei primitivi toscani. Nel 1840 ottenne un pensionato di quattro anni a Roma durante i quali si avvicinò all'arte di Ingres, entrando in relazione con i suoi allievi, con Pietro Estense Selvatico e Lorenzo Bartolini. Terminati i quattro anni di pensionato tornò a Firenze ed insieme ad un allievo di Ingres, Adolfo Stürler, fondò una scuola d'arte. Ciò determinò la diffusione del purismo *ingresta* a Firenze. Dopo aver partecipato alle Guerre d'Indipendenza, nel 1849, partì per Parigi per fare però ritorno in Toscana nel 1851 quando venne nominato direttore dell'Istituto di Belle Arti di Siena. Qui furono suoi allievi, tra gli altri, Angelo Visconti e Amos Cassioli. Cfr. *Nel segno di Ingres. Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento*, a cura di C. Sisi, E. Spalletti, Silvana, Cinisello Balsamo 2007.

¹⁴⁶ P.E. SELVATICO, *Arte ed artisti. Studi e racconti*, Libreria Sacchetto, Padova 1865, p.27.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 26.

attenta al moto dei sentimenti. Rifacendosi a modelli cinquecenteschi ma soprattutto secenteschi, instaurò un nuovo rapporto con la natura, tale da esprimere un'atmosfera di umidità e bruma, che coinvolge nel dramma lo spettatore senza ricorrere all'ideologica partecipazione, propria della pittura romantica.

Pollastrini divenne professore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze nel 1846, in un momento di radicale trasformazione dell'insegnamento in questa istituzione. Infatti, durante gli anni Quaranta la necessità di verità si fece per gli artisti urgente e improrogabile.



Fig. 35, Enrico Pollastrini, *Nello alla tomba di Pia de' Tolomei*, 1851, olio su tela, 147,5 x 189 cm, Galleria d'Arte Moderna, Firenze

Dalla diffusione del dagherrotipo, al successo di Balzac, secondo cui solo lo sguardo e l'opera dell'artista danno significato alla realtà, si esplicitò in quegli anni un nuovo rapporto col presente. La riforma dell'Accademia del 1848 nacque da questa esigenza di verità e da una volontà di sperimentalismo da parte di alcuni studenti supportati da professori come Lorenzo Bartolini che li aveva ispirati con la famosa "lezione del gobbo", ma anche da Giuseppe Bezzuoli pittore romantico di storia e «insuperabile paesista». Le richieste degli studenti erano di poter studiare nudo, geometria e storia¹⁴⁸; il fine, di rinnovare i generi pittorici instaurando una rinnovata dialettica col vero. I metodi dell'Accademia prima di questa riforma sono descritti ancora da Selvatico, quando racconta dell'educazione ricevuta dallo stesso Pollastrini:

¹⁴⁸ Archivio Accademia di Belle Arti di Firenze, anno 1848, foglio 158.

s'impancò cioè, per un buon numero d'anni, in un'Accademia di belle arti, la fiorentina, ove era possibile avere gli insegnamenti alla solita maniera accademica, vale a dire, senza una base fissa, e col solo avviamento alla materiale imitazione, più o meno esatta, dell'esemplare. Quindi disegni sopra disegni dalle stampe, dai gessi, dal modello vivo, senza guide sicure a geometrizzare la forma, senza regole di chiaroscuro, di prospettiva, di colorito. Laonde la prima opera di lui lascia discernere tutti i miseri frutti dell'empirica educazione, a cui allora non poteva essere bastevole riparo la naturale dispostezza del bene assestato ingegno. È un Ferruccio che muore a Gavinana, e muore all' accademica, drammaticamente¹⁴⁹.

Prima che Nomellini si trasferisse a Firenze, erano presenti a Livorno cinque opere di Pollastrini, due delle quali sono andate distrutte durante la Seconda Guerra Mondiale¹⁵⁰. Una di queste, la più importante, era *Esuli senesi*, terminata nel 1856, con la quale Pollastrini partecipò all'Esposizione Nazionale del 1861. Il dipinto rese il suo autore celebre al pubblico, diventando per i Livornesi un'immagine identitaria, tale da essere acquistata attraverso una sottoscrizione popolare, donata al Comune e collocata presso il Palazzo Pubblico. Il dipinto rappresentava la fuga dei Senesi dopo la conquista della città da parte di Carlo V. Pollastrini arrivò alla definizione della scena da rappresentare e alla sua conclusione a seguito di una lunga elaborazione, durata quasi quindici anni. A testimonianza di questa meditata progettazione, cinque disegni e un bozzetto a olio sono conservati presso il Museo Civico Giovanni Fattori di Villa Mimbelli a Livorno. Il bozzetto, di cm 30 x 39, è stato realizzato all'incirca nel 1850 e rivela poche differenze rispetto alla versione definitiva, della quale resta oggi unicamente una fotografia¹⁵¹. Un'altra opera del Pollastrini che Nomellini poté aver visto è *L'Elemosina di san Lorenzo*, dipinto del 1862, presentato all'Esposizione Universale di Parigi del 1867, collocato presso la Chiesa di santa Maria del Soccorso, la maggiore delle chiese dei Livornesi, edificata come ex-voto a seguito dell'epidemia colerica del 1835¹⁵². Nella stessa chiesa si può tuttora ammirare il *Gesù Cristo resuscita la figlia della vedova di Naim*, opera giovanile datata 1839. Presso la chiesa dei santi Pietro e Paolo è invece conservata l'*Immacolata Concezione* (1854-1857). In ultimo, presso la chiesa di san Giuseppe, Nomellini avrebbe potuto vedere il *Transito di*

¹⁴⁹ *Ibidem*, pp. 26-27.

¹⁵⁰ Cfr. *Disegni italiani del XIX secolo*, a cura di C. Del Bravo, Firenze 1971, pp. 59-61.

¹⁵¹ *Disegni e incisioni della collezione civica livornese*, in *Il Museo civico Giovanni Fattori. Il Novecento. Opere su carta*, a cura di M. Patti, Pacini, Livorno, 2013, pp. 7-11.

¹⁵² «S. Lorenzo che, entro un cubicolo delle catacombe romane, dispensa ai fedeli ricordanze sacre dello, allora, proscritto cristiano, è lavorata con sì corretta e purgata larghezza di stile, con sì bene assimilate tradizioni del sentimento devoto, che i trecentisti sapevano infondere nelle scene religiose a cui poneano il pennello, da assicurare all' egregio artista un posto decorosissimo fra i migliori pennelli dell'epoca nostra.» Così descritto in P.E. SELVATICO, *op. cit.*, p. 29.

san Giuseppe (1862), possibilità a noi oggi preclusa a causa dei danni causati dai bombardamenti Alleati.

L'ipotesi che Pollastrini possa aver avuto rilevanza nella formazione visiva di Nomellini, scaturisce dalla relazione di separazione e debito che la macchia contrasse con il purismo¹⁵³. Pollastrini fu professore, tra gli altri, dei macchiaioli Odoardo Borrani, Francesco Gioli e Silvestro Lega, il più influenzato dallo stile del maestro. Come è stato giustamente rilevato, la letteratura critica sui macchiaioli, affidandosi in alcuni casi unicamente alle testimonianze di Diego Martelli e Telemaco Signorini, ha dato una importanza fuori misura alla pittura *barbizonnier*, ignorando e o dimenticando la dialettica instauratasi tra Accademia e poetiche realiste¹⁵⁴. Effettivamente, per i macchiaioli la scoperta della natura fu possibile anche attraverso il filtro della pittura purista, che a differenza dei precedenti romantici, diede una interpretazione della natura più realista, meno prevedibile ed armonica. Inoltre, i macchiaioli, attraverso un'opera di setaccio e di selezione della pittura accademica, trovarono nella pittura purista alcune forme interpretative del rapporto luce-colore che descrivevano sul piano dell'evocazione e dell'emozione la verosimiglianza. Attribuendo il giusto valore a questa linea interpretativa, si può chiarire che l'eredità accademica del primo Ottocento fu attiva nello sviluppo e nel rinnovamento scaturito dall'estetica positivista, contribuendo al definirsi di soluzioni, come la macchia, di importanza europea.

Pollastrini fu all'epoca un caso unico a Livorno: nonostante vivesse e insegnasse a Firenze, rimase molto legato alla sua città e fu particolarmente ammirato dai suoi concittadini, tanto da essere sepolto nel Famedio di Montenero, presso il santuario della Madonna delle Grazie¹⁵⁵. Per lo stesso Fattori, nonostante Pollastrini fosse più grande solo di qualche anno, la sua produzione rappresentava un fondamentale patrimonio visivo. È lecito supporre che Pollastrini possa essere stato inizialmente un riferimento per Nomellini, quantomeno nello studio del disegno. La tecnica del maestro purista, caratterizzata da una lenta e ragionata analisi come mezzo cognitivo, fu probabilmente per Nomellini un riferimento di concreta applicazione del disegno accademico. Infatti, nonostante lungo la sua carriera si sia realizzato come sfavillante colorista, Nomellini non abbandonò mai il disegno come pratica di

¹⁵³ Dobbiamo al metodo e agli scritti di Carlo Del Bravo, scevro dai pesanti pregiudizi forgiati dalle parole di Roberto Longhi e Adolfo Venturi, il merito di aver risarcito l'Ottocento toscano, valorizzando il percorso che portò al sorgere della Macchia. Ci riferiamo in particolar modo al saggio *La natura per gli artisti toscani del XIX secolo* contenuto in C. DEL BRAVO, *Disegni italiani del XIX secolo*, Olschki, Firenze, 1971.

¹⁵⁴ Cfr. C. SISI, *Questioni accademiche in margine a Piagentina*, in *Piagentina. Natura e forma nell'arte dei Macchiaioli*, Artificio, Firenze, 1991, pp.192-203.

¹⁵⁵ La vicenda artistica e biografica di Enrico Pollastrini, i suoi legami con Guerrazzi, Niccolò Puccini e il clima di «Antologia» è approfonditamente descritta in C. SISI, *Percorso di Enrico Pollastrini*, in *Museo Civico «G. Fattori»*. *L'Ottocento*, Pacini, Livorno, 1999, pp. 49-58.

conoscenza della realtà. Secondo l'insegnamento trasmesso da Fattori, radicato nello sperimentalismo positivista degli anni Quaranta. La pratica disegnativa che Fattori trasmise ai suoi allievi fu certamente più intensa e profonda di quella scaturita dalla riforma verista dell'Accademia. Trattandosi di un disegno che si relazionava per via analogica alla realtà e ai suoi contenuti, espressi in un linguaggio «aspro e faticoso ma concluso»¹⁵⁶.

Il purismo di Pollastrini rappresenta una delle fonti che hanno nutrito la nascita della macchia. A completamento del discorso, vogliamo invece aggiungere che la visione della natura purista fu tuttavia alquanto limitata, caratterizzata com'era da una visione gerarchicamente ordinata. Anche per questo la macchia dovette guardare ad altre fonti, tra cui appunto la pittura di Barbizon.

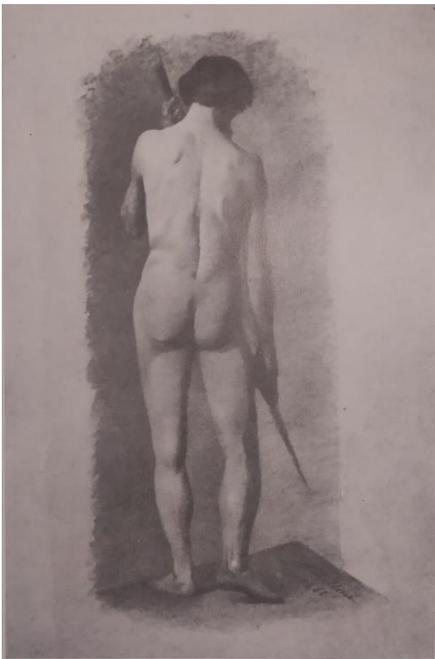


Fig. 36 Plinio Nomellini, *Studio di nudo*, 1881, carboncino su carta, collezione privata

La traduzione purista della realtà era infatti ordinata, convenzionale, mirando alla rappresentazione di figure e idee repute eterne¹⁵⁷. In definitiva, la nostra intenzione è quella di proporre Pollastrini come uno dei primi riferimenti visivi di Nomellini, che grazie al magistero del Betti avrebbe ricevuto una educazione figurativa ben più complessa e composita di quanto è stato ipotizzato finora. Ciò sembra emergere dal primo disegno noto di mano di Nomellini (Fig. 36). In quanto allievo e successore dei macchiaioli, difficilmente Plinio poté ignorare le istanze pittoriche che precedettero il suo esordio; e una precoce conoscenza, delle vicende storico-artistiche della generazione antecedente, mediata dalla figura di Natale Betti, gli permise, crediamo, di proiettarsi verso l'idea di un necessario superamento del linguaggio della pittura macchiaiola e verista. Di qui la ricerca di un rinnovamento di soluzioni espressive.

Fu per volere del padre che Fattori lasciò Livorno, prima per Roma e poi per Firenze. In una lettera al figlio scrisse: «bisogna che tu convenga che qualche sacrificio bisogna fare quando uno vuole giungere a tanto che più desidera. Era un passo che conveniva farlo...». Fattori non era interessato dalla grande città: meglio il mare, la Maremma, i suoi animali e le sue piante da guardare

¹⁵⁶ C. DEL BRAVO, *op. cit.*, pp. 7-30.

¹⁵⁷ In opposizione alla linea realista di Bezzuoli ma soprattutto di Ciseri e Dupré, che non ricercava quel bello "giusto" e si orientò verso la nascente cultura positivista, caldeggiata a Firenze dalle riviste «Giornale del Commercio» e «La Rivista», perseguendo un'ideale culturale secondo cui ogni manifestazione della realtà avrebbe la sua dignità. Da qui la definizione di "purismo reazionario" data da Carlo Del Bravo, anche per la sua inflessibilità alle strumentalizzazioni, un orientamento intransigente. Diversamente, sempre secondo il pensiero di Del Bravo, le ricerche della macchia sono interpretabili quali finzione formalistica, la realtà rappresentata è schematizzata, senza però prescindere da un legame intimo con la natura.

e disegnare. Immaginiamo invece che differente fosse lo stato d'animo di Nomellini quando, ottenuta la borsa di studio, poté trasferirsi a Firenze per frequentare all'Accademia proprio i corsi di Fattori. Era il 1885 quando Nomellini lasciò Livorno per non tornarci praticamente più. Fattori invece continuò a far spola tra Firenze e Livorno: quello con la città natale si rivelerà un legame inossidabile e ancora oggi è ricordato dai livornesi con il monumento collocato tra piazza della Repubblica e il Cisternino di città. I due non si incrociarono mai prima del trasferimento di Nomellini a Firenze; ma possiamo immaginare un'ultima passeggiata del giovane Nomellini prima di lasciare Livorno, verso sud, verso i paesi di pescatori, fino ad Antignano e alla torre di Calafuria, là dove il Maestro Fattori aveva ambientato un quadro, a lungo rielaborato, e chiuso proprio quell'anno, intitolato *La libeccciata*, di cui esistono due varianti (Fig. 37). Si tratta di un dipinto senza soggetto: in una giornata che annuncia la fine brusca dell'estate, le tamerici vengono maltrattate dal libeccio che spira dall'Africa. Fattori ferma col pennello una forma segreta della forza naturale, riuscendo nella costruzione d'un'immagine mediterranea, italiana, di una potenza virile sprezzante.



Fig. 37, Giovanni Fattori, *La libeccciata*, 1880-1885, olio su tavola, 28,5 x 68 cm, Galleria d'arte moderna, Firenze.

Capitolo secondo

Nomellini a Firenze: iconografie del lavoro

Dai registri delle iscrizioni dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze, conservati ancora presso il suo Archivio, si apprende che Plinio Nomellini vi fu ammesso il 19 febbraio 1885¹⁵⁸. Dai documenti emerge inoltre che Nomellini si iscrisse a un corso di perfezionamento («Speciale figura»), le cui lezioni di pittura erano affidate a Giovanni Fattori¹⁵⁹. Pur avendo conseguito la licenza il 22 ottobre del 1886, Nomellini continuò a frequentare gli ambienti dell'Accademia. In particolare, le lezioni di pittura di Giovanni Fattori – la cosiddetta «Scuola del Fattori» – per altri due anni¹⁶⁰. È lo stesso Fattori, in *Memorie autobiografiche scritte per Anna Franchi, 1901*, a ricordare le lezioni che impartiva (spesso gratuitamente) ai giovani che frequentavano il suo studio, compresi coloro, come Nomellini, che avevano già terminato il *cursus* accademico.

Nel principio di febbraio 1886 fui dal Ministro della Pubblica Istruzione nominato professore di perfezionamento di pittura con obbligo di tenere nel mio studio uno o due scolari dietro un compenso di L.240 l'anno e una catasta di legna, e studio gratuito nell'Istituto. [...] In questo periodo di anni a tutt'oggi ho sempre amorosamente insegnato pittura ai giovani che sortivano dall'Accademia e ad altri che si recavano da me per la sola direzione, fra cui molti livornesi, anche poveri – come patrioti [sic] preferisco – ma anche tanti altri, che oggi figurano tra i primi artisti, a tutti ho insegnato senza nessuno interesse mensile, i quali mi sono tuttora grati e riconoscenti e questa è l'unica ricchezza che mi resta nella mia lunga età.¹⁶¹

La mostra del 2009 *I luoghi di Giovanni Fattori nell'Accademia di Belle Arti di Firenze*, ha evidenziato lo stretto legame tra il pittore e questa istituzione¹⁶². La prima fase risale all'apprendistato degli anni 1847-1852, quando Fattori era allievo di Giuseppe Bezzuoli (Firenze, 1784 – Firenze, 1855); mentre il secondo periodo è ovviamente quello dell'insegnamento: nominato professore corrispondente nel 1869, Fattori ottenne la nomina a professore «Onorario dell'Insegnamento

¹⁵⁸ AABAFI, Alunni, Iscrizioni, Iscritti 1868-1890, numero 586, Plinio Nomellini.

¹⁵⁹ Come previsto dal programma del corso, Nomellini sostenne i seguenti esami: «1885 4 luglio Storia esame vinto», «1885 4 luglio Prospettiva acquerelli», «1886 3 luglio Storia esame vinto», «1886 3 luglio Osteologia esame vinto», «22 ottobre Miologia esame vinto».

¹⁶⁰ AABAFI, Filza 74 (Anno 1885), ins. 23 *Esami e Conferimento dei premi di Emulazione nel 1885*. Nomellini vinse una medaglia di bronzo all'esame di Prospettiva. A questa prova parteciparono i seguenti alunni: Arturo Ghezzani, Emilio Acerbi, Leopoldo Battistini, Marrani Augusto, Pederzoli Pietro, Federigo Petrelli, Salmoni Edmondo, Puccioni Mario, Cecchi Saulo, Cirri Alfredo, Pedulli Federigo

¹⁶¹ F. ERRICO, *Giovanni Fattori. Scritti autobiografici editi e inediti*, De Luca, Roma, 1980, pp. 23-26.

¹⁶² *I luoghi di Giovanni Fattori nell'Accademia di Belle Arti di Firenze*, a cura di A. Gallo Martucci, G. Videtta, Mauro Pagliai Editore, Firenze, 2009.

superiore di pittura» nel 1880. Disponendo gratuitamente di uno studio all'interno dell'Accademia, il pittore divenne una presenza costante all'interno dell'istituzione, tanto da morire nei suoi locali il 30 agosto del 1908¹⁶³.

Fattori fu un insegnante liberale e comprensivo, dai pochi essenziali principi, condensati in un brano delle sue memorie: «Ho sempre inculcato la massima di non mi imitare il maestro, ma studiare a seconda del proprio sentimento. Fare tutto ciò che amano fare e non mai ho imposto di fare quello che amerei io. Il maestro deve correggere e non imporre la sua volontà, il suo modo di vedere la natura.¹⁶⁴». Ai suoi alunni consigliava la pratica costante del disegno, raccomandando di tenere sempre, come lui stesso faceva, un taccuino e una matita in tasca, in modo di poter cogliere prontamente momenti e oggetti della vita quotidiana. Oltre a ciò, alla fine delle lezioni, incoraggiava gli alunni ad andare a vedere gli affreschi di Masaccio al Carmine.

Tra i compagni di Nomellini presso la scuola di Fattori figurano, tra gli altri, Lodovico Tommasi, Mario Puccini (Senigallia, 1887 – Roma, 1957) e Giuseppe Pellizza da Volpedo (Volpedo, 1868 – Volpedo, 1907)¹⁶⁵. Pellizza era giunto a Firenze dopo l'esperienza insoddisfacente dell'Accademia di Belle Arti di Roma. Come ha evidenziato Aurora Scotti, alla scuola del Fattori, Pellizza realizzò i suoi primi grandi studi di figura e nudo dal vero¹⁶⁶. In occasione della mostra dedicata a Plinio Nomellini, nel 2017, è stato ricomposto un ideale e suggestivo *pendant* composto da due ritratti di una ciociara realizzati da Plinio Nomellini e Pellizza da Volpedo nel 1888 nell'ambito delle lezioni della Scuola del Fattori¹⁶⁷. Il confronto tra i due ritratti, eseguiti entrambi di profilo, propone un affascinante campo-controcampo della ciociara.

Nomellini lavorò al dipinto dando le spalle alla luce, quindi la sua *Ciociarà* (Fig. 38) è illuminata a piena luce; mentre Pellizza lavorò controluce, e la sua ciociara – il dipinto è conosciuto con il titolo di *Attesa* (Fig. 39) – è lumeggiata solo nelle parti del corpo più frontalmente esposte. Come ha notato Aurora Scotti, il confronto tra i due dipinti lascia

¹⁶³ Cfr. G. VIDETTA, *Giovanni Fattori e l'Accademia di Belle Arti di Firenze*, in *Accademia di Belle Arti di Firenze. 1784-1915*, vol. II, a cura di S. Bellesi, Mandragora, Firenze, 2017, pp. 179-190.

¹⁶⁴ Brano tratto da *Opinioni sull'arte* (1904 c.ca) manoscritto conservato all'Archivio Ogetti presso la Galleria Nazionale d'Arte moderna di Roma e pubblicato in F. ERRICO, *Op. cit.*, pp. 67-70.

¹⁶⁵ Sull'incontro e il rapporto tra Nomellini e Pellizza si veda l'aggiornato contributo di A. SCOTTI, *Incontri d'arte: Plinio Nomellini e Giuseppe Pellizza*, in *Plinio Nomellini. Dal Divisionismo al Simbolismo verso la libertà del colore*, a cura di Nadia Marchioni, Maschietto Editore, Firenze, 2017, pp. 59-68. Aurora Scotti sostiene che Pellizza fu iscritto all'Accademia ma il suo nome non compare nei registri, riteniamo piuttosto che egli abbia seguito i corsi della Scuola del nudo e in maniera indipendente le lezioni di Fattori (copia dal vero, primi studi di nudo e di figura), in quella che lui stesso nei suoi scritti definisce la «Scuola del Fattori».

¹⁶⁶ A. SCOTTI, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Milano, 1986, scheda 359, p.149. Si veda inoltre G. PELLIZZA DA VOLPEDO, *Copialettere e minutari per il 1888*, f.3.

¹⁶⁷ Si conosce un ulteriore *pendant* di lavoro di Nomellini e Pellizza si tratta di uno ritratto a mezzobusto della stessa modella. Il dipinto di Pellizza è noto come *Studio di testa* (1888), mentre quello di Nomellini ha il titolo di *Ciociarà*. Quest'ultimo dipinto è visibile in una foto di Nomellini ritratto nel suo studio intorno al 1890.

emergere una comune sicurezza nel porre la figura nello spazio, cui vengono infuse «forza e dignità», secondo l'insegnamento di Fattori. Al contempo affiorano già le peculiarità dei due giovani pittori: da un lato, pur dimostrando una sensibilità cromatica molto raffinata, Pellizza si dimostra attento soprattutto alla costruzione plastica della figura, perseguita per il tramite di volumetrie rigide; d'altro lato Nomellini ha una pennellata più fluida e sciolta, mostra una spiccata capacità nella traduzione degli effetti di luce, mancando tuttavia nella correttezza del disegno, come mostra la resa sproporzionata della mano destra della modella.



Fig. 38, Giuseppe Pellizza da Volpedo, *L'attesa*, 1888, olio su tela, cm 110 x 57, collezione privata.



Fig. 39, Plinio Nomellini, *Ciociara*, 1888, olio su tela, cm 114 x 47, collezione privata

A proposito di queste prove, vogliamo segnalare un *Ritratto di contadina* (Fig. 40) di Nomellini tutt'oggi inedito. Il dipinto è coevo a quelli descritti sopra e la modella rappresentata sembra essere la stessa. La ciociara è però in questo caso ritratta in primo piano, di tre quarti; e nonostante il cattivo stato di conservazione, il dipinto mostra una buona qualità pittorica sia per l'uso calibrato di luci e ombre che per una intensa incisività psicologica. Inoltre, rileviamo una migliore individuazione fisiognomica rispetto a *Cicioara*.



Fig. 40 Plinio Nomellini, *Ritratto di contadina*, olio su tavola, cm 42 x 30, collezione privata

Nomellini ha ricordato le lezioni di Fattori in un articolo del 1935: «Il Fattori di tanto in tanto visitandoci non faceva che ripetere: cari miei io non so cosa insegnarvi, altro che dire di lavorare con amore. A volte veniva in compagnia di Diego Martelli, quasi perché Diego ci dicesse qualcosa di più di quello che lui ci potesse palesare»¹⁶⁸. Per Nomellini e per altri giovani della sua generazione, Fattori fu non solo un maestro, ma anche un modello da imitare e da cui emanciparsi (specie nel caso di Nomellini). Non vanno tuttavia dimenticati altri modelli particolarmente significativi per gli allievi di Fattori, come Telemaco Signorini e Silvestro Lega (di cui Pellizza riportava alcuni consigli in contrasto con gli insegnamenti di Fattori)¹⁶⁹. Come si evince dalle memorie di Nomellini, perfino Diego Martelli stabilì un rapporto fecondo con gli allievi di Fattori, nonostante la notevole differenza di età.

Uno scritto di Nomellini ricostruisce il suo rapporto con Telemaco Signorini, pittore con il quale condivise l'interesse per gli studi dedicati al colore e alla luce, oltre che l'attenzione e la curiosità per l'aggiornamento degli stili artistici. Nel novembre del 1926, nei giorni prossimi all'inaugurazione della mostra di Signorini presso le Gallerie dell'Accademia,

¹⁶⁸ P. NOMELLINI, *La tradizione e i macchiaioli*, «La Nazione», 13 luglio, 1935.

¹⁶⁹ A. SCOTTI, *op. cit.*, p. 61. Fattori consigliava Pellizza di studiare il vero *en plein air*, mentre Lega lo esortava a lavorare su composizioni più ampie. «Oggi ho fatto vedere al pittore Lega alcuni miei lavori – ha avuto lodi e consigli per me – Mi disse di non andare più a scuola e fare dei quadri.» Volpedo, Studio Pellizza, *Copialettere e minutari per il 1888*. Ff. 5/6.

Nomellini ricordava su «Il Marzocco» il suo incontro con il pittore macchiaiolo, evocando alcuni momenti di amicizia e condivisione artistica.

Lo conobbi nello studio del Fattori sotto i tetti dell'Accademia. [...] Dopo quell'incontro, non passò gran tempo, il Signorini mi volle amico. Di domenica, sovente, e sempre a piedi, l'accompagnavo in belle girate pe' colli di Firenze, o giù per l'Arno e pel Mugnone. [...] poteva cominciare a dipingere in qualunque luogo si trovasse, ch  la scelta del motivo era determinata non tanto dalla linea e dalla forma, quanto dalla luce che trasfigurava tutto ci  che gli stava davanti. [...] Passione d'imparare e rabbia di dover, per obbligo, star chiusi ore e ore, tra i gessi dell'Accademia. [...] Ore felici specialmente quando mi era dato poterne trascorrere qualcuna nello studio del Signorini in piazza Santa Croce. Aveva consuetudine mostrare agli amici od almeno ad alcuno che stimava, le sue tavolette, i quadri, i disegni, mettendoli in buona luce uno ad uno su di un cavalletto, e sfregando con una spugna bagnata il colore non ancora verniciato. E li volta a volta raccontava dove avesse dipinto il tale studio, chi fosse quella figura perch  apparisse cos  curiosa. Viaggi piacevolissimi nei quali ti guidava la vivezza del suo dire, e dalla Scozia a Lerici, da Parigi a Sottomarina, tu facevi un gran giro stando fermo in piazza Santa Croce. Gli ergastolani di Portoferraio, i mugnai dell'Amiata e le trecciaiole di Petriolo t'accompagnavano in questi divertenti viaggi.¹⁷⁰

A sera, concluse le lezioni all'Accademia, Nomellini e compagni si radunavano alla trattoria del Volturmo in via San Gallo, dove i giovani studenti si mischiavano ai vecchi macchiaioli. Non sono poche le testimonianze giunteci circa questi incontri presso la Trattoria del Volturmo, le cui mura erano state decorate «con sgargianti colori» da quei giovani entusiasti¹⁷¹. A tal proposito Signorini scrisse: «Tutti quei giovani che Silvestro Lega, questo decano dell'arte, aveva conosciuto e

¹⁷⁰ P. NOME LLINI, *Ricordi di Telemaco*, «Il Marzocco», n. 46, 14 novembre 1926, p.1.

¹⁷¹ Segnaliamo questo racconto, di gusto letterario, contenuto in P. NOME LLINI, *Ricordi di Telemaco*, «Il Marzocco», n. 46, 14 novembre 1926, p.1. «Di sera, a cenare al Volturmo, osteria in Via San Gallo. Che cosa fosse questo Volturmo, altravolta dissi: una pozza, nella quale per noi giovani livornesi che l'avevamo inventata, quelli che ci venivano ci piaceva veder cangiati in pesci. Noi anguillotti, guizzavamo accanto al grasso luccio che ci guardava affezionato, con l'occhio vispo di Diego Martelli. Fattori, fuor dall'acqua, s'asciugava i baffi spioventi di maturo carpio boccheggianti e taciturno, ma le zampe e gli spunzoni di vecchio favollo qual era Silvestro Lega, davan noia a questo e quello tanto che ci si metteva da parte per non comprometersi. Ghiozzi abbondavano: e qualche ranocchione fissava il nulla con l'occhio di sole. S , l'appetito di quei tempi, era pur motivo di fa venire voglia di trasformare quei grandi e buoni vecchi in roba da cuocere. Al Volturmo sempre fagiuoli e stufatini, e se Diego Martelli, ogni tanto, non dava un fischio, il fiasco del vino non veniva in tavola: ed era acqua di pozzo per l'eternit . Cominciavano dopo il vino gli urli. - Facciamo una discussione gridava smoccolando Lega. - Muori, Vestro se vuoi la celebrit  e i quadri venduti bene - rispondeva cavernosamente il Signorini, voltandosi contro il muro perch  la voce tornasse in dietro: e Vestro tremendo scoteva i tavolini come l'orso bruno squassa le traverse del gabbione. A volte, le guardie travestite si mettevano da una parte, giocando il tressette e ci sbriciavano. [...] Sulle pareti di quella caverna ogni pittore che vi fosse capitato insieme a qualche bulletta pel trattore, lasciava quasi sempre un pezzo della sua pittura. Ricordo che pure il Signorini ci dipinse il limpido mare delle Cinque terre, intraveduto fra il ricamo d'argento degli ulivi. Serena visione che sembrava dare una pausa nell'orgiastica colorazione delle pareti. Ognuno lavorava col suo comodaccio; senza pensare - tutt'altro anzi - a dar noia con sgargianti colori, a chi gli fosse vicino. Pur, dall'insieme di quelle pareti, e da quello stesso disordine non dispiaceva la turbinosa visione di giovinezza che ne risultava.»

infiammati ai nuovi ideali e alle nuove ricerche del tecnicismo artistico [...] tutti convennero in via San Gallo alla trattoria del Volturmo, in un grande stanzone terreno accanto a casa Fenzi [...]. Primo vi dipinse il Lega e i tre Tommasi e vi disegnarono o dipinsero ritratti o animali o paesi d'ogni genere il Nomellini, il Kienerk, il Torchi, il Panerai, il Fanelli, il Bois e tanti altri che non rammento più»¹⁷². A quel tempo Pellizza annotava sul suo diario: «Stasera alla trattoria si è parlato d'arte – c'era il pittore Lega che condivide meco le sue idee circa la pittura – è ragionatore pacato; ma giusto.¹⁷³». A proposito delle serate trascorse alla Trattoria del Volturmo, Nomellini scrisse il seguente ricordo.

Nella via di San Gallo era un tempo un'osteria al nome fatidico del Volturmo; i più bei tipi degli scapestrati dell'arte e della vita vi si adunavo seralmente. Ed era il luogo dove noi, studentacci, si mangiava. Compagna era quella di gente sovversiva ed iconoclasta e tale che la vicina questura ci mandava i suoi militi a giocare la briscola per ascoltare e riferire. E certo quegli amabili referendari dovevan pensare essere là un covo rivoluzionario. Udendo parlar della macchia dubitavan fosse quella del Tiburzi¹⁷⁴; e prestando orecchio alle discussioni sul divisionismo potevan credere volessimo stabilire un piano per dividere la proprietà privata. C'erano tipi, oltretutto, aventi l'aspetto del ribelle classico; il buono e lacrimato Pellizza nero vestito, barba incolta, lunghi capelli pareva Ciprani giovane¹⁷⁵. Una squadra di livornesi bastevole con i suoi moccoli a vincere la luce fioca del gas, era la scelta avanzata per le più arrischiate proposte che potevan sorgere da un momento all'altro. La masnada era al completo con le modelle capitanate da una bellissima bruna moglie ora esemplare di chiarissimo scultore. In mezzo a codesto bell'impeto giovanile amava mescolarsi Diego Martelli simpatizzante per la Comune ed entusiasta degli impressionisti francesi; Silvestro Lega a cui tal pandemonio doveva ricordare le sue cospirazioni romagnole, Telemaco Signorini ansioso del nuovo e dell'imprevisto.¹⁷⁶

L'Accademia, la Trattoria del Volturmo e la campagna toscana fu questo l'orizzonte degli incontri e dei luoghi frequentati da Plinio durante i suoi anni di formazione. In questo torno di tempo, entrando in contatto con rinnovate idee dei vecchi macchiaioli e confrontandosi con i suoi compagni di studi, il pittore ragionò sulla messa a punto di uno stile espressivo originale. Se la lezione di Fattori soprattutto per ciò che concerne il disegno e il

¹⁷² T. SIGNORINI, *Silvestro Lega*, in *Per Silvestro Lega. Un ricordo*, Firenze, 1896.

¹⁷³ A. SCOTTI, *Catalogo dei manoscritti di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, 1974, p. 16.

¹⁷⁴ Domenico Tiburzi (Cellere, 1836 – Capalbio, 1896) è stato un brigante attivo nella provincia di Grosseto.

¹⁷⁵ Amilcare Cipriani (Anzio, 1844 – Parigi, 1918) è stato un patriota e anarchico italiano.

¹⁷⁶ P. NOMELELLINI, *Appunti autobiografici*, Archivio Nomellini, Firenze, s.n.p.

sensu compositivo rimase per Nomellini un lascito al quale attingere lungo tutta la sua carriera, la lezione fattoriana fu assimilata senza rinunciare all'esplorazione di ulteriori possibilità espressive. Lungo questo percorso autonomo e a partire dalla lezione di Fattori, le iconografie del lavoro nei campi assunsero per Nomellini un'importanza primaria. Per giunta, intorno al 1888, la pittura di Nomellini sembra accogliere istanze di carattere prettamente politico-ideologico, secondo una prospettiva soltanto apparentemente riconducibile all'umanitarismo sociale di Fattori, e radicata piuttosto nell'esperienza dell'anarco socialismo.

2. I. *La prima partecipazione all'Esposizione della Società Promotrice di Firenze (1885-1886)*

Le prime opere conosciute di Nomellini dedicate a iconografie del lavoro sono disegni di piccolo formato, realizzati su quei taccuini che Giovanni Fattori consigliava ai propri allievi di tenere in tasca. Questa prassi trasmessa da Fattori ai suoi studenti documenta una volta di più il valore che Fattori attribuiva all'osservazione e all'imitazione del vero attraverso la pratica del disegno. In una delle sue memorie si legge: «È la forma che si deve conoscere, e ne' miei piccoli album si troveranno nasi di cavallo, zoccoli, gambe, interni ecc., fatti per strada nascosto negli usci, e dove potevo nascondermi.».

Nel volume del 1978 dedicato ai disegni di Plinio Nomellini, Cristina Nuzzi fa risalire tre disegni al 1885, il primo anno fiorentino di Nomellini¹⁷⁷. Il primo è uno *Studio di nudo*, un disegno accademico realizzato a sanguigna nel quale constatiamo una forte insistenza sulla linea di contorno e alcune imprecisioni nella restituzione dei valori anatomici¹⁷⁸. Gli altri due sono due piccoli disegni molto probabilmente realizzati dal vero: *Contadino a guardia dei maiali* e *I vangatori*, entrambi legati a un'iconografia del lavoro di derivazione macchiaiola e realista. *Contadino a guardia dei maiali* (Tav. 1) è un piccolo disegno da taccuino – 9,4 x 14,5 cm – dal segno spesso e insistente, quasi insicuro¹⁷⁹. Sulla destra è rappresentato a figura intera il contadino, vicino al quale ci sono dei maiali che grufolano. Dietro l'uomo e gli animali è presente un pagliaio; e più lontano, sullo sfondo, degli edifici. La piccola composizione risulta di non agevole lettura, soprattutto in ragione del fatto che i maiali non sono adeguatamente scalati prospetticamente né resi correttamente nelle anatomiche.

¹⁷⁷ C. NUZZI, *Plinio Nomellini*, Edizioni Tipografia Artigiana fiorentina, Firenze, 1979.

¹⁷⁸ *Ivi*, p.11.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 12.

In *I vangatori* (Tav. 2), probabilmente agevolato da un supporto più grande (32 x 23 cm), Nomellini riuscì a restituire con segno rapido e senza ripensamenti una istantanea dei lavoratori all'opera¹⁸⁰. Il gruppo è composto da tre vangatori: uno è in primo piano, rappresentato a ridosso di un cumulo nell'atto di conficcare la pala nella terra; il secondo è colto di spalle; mentre il terzo, diversamente dai suoi colleghi si riposa fumando una sigaretta.

Quello relativo ai disegni di Nomellini è un tema ampio e complesso che meriterebbe un approfondimento analitico non ancora realizzato. Il breve volume della Nuzzi (1979) rappresenta ancora oggi l'unico studio dedicato a questo argomento¹⁸¹. In attesa della prossima pubblicazione del Catalogo Ragionato di Nomellini, a cura di Eleonora Barbara Nomellini, che comprenderà anche le opere su carta, nel corso della nostra ricerca passeremo in rassegna altri disegni autonomi (come questi appena descritti) o composti come studio preliminare in vista della realizzazione di dipinti. *Contadino a guardia dei maiali* e *I vangatori* possono essere considerati le prime entrate di questo ideale catalogo sulle iconografie del lavoro che cercheremo di ricostruire.

Per comprendere la rilevanza del tema del lavoro nell'opera di Nomellini basta considerare il dipinto con cui il pittore esordì pubblicamente in occasione dell'Esposizione Promotrice di Firenze del 1886, *L'uliveta* o *Le fascinaie* (Tav. 3) Già da questo momento, Nomellini emerse come personalità artistica originale e coraggiosa¹⁸². Recensendo questa mostra, Signorini scrisse che Nomellini «scalda, vivifica e rende fertile la terra». L'aderenza agli insegnamenti fattoriani è scossa da disinvolture che rivelano, non senza lacune, una precoce predilezione per una pittura di luce. Su uno sfondo di fronde di ulivi, due contadine, accompagnate da una bambina, avanzano in un campo di stoppie trasportando delle fascine. Una luce autunnale, vibratile, proviene da sinistra sorprendendo le figure alle spalle: solo la contadina a destra viene illuminata, mentre le altre due rimangono in ombra¹⁸³. Si tratta di una luce dorata, un poco uniforme, che livella i valori cromatici, soprattutto delle fronde degli ulivi. Timidi tocchi di verde e rosso puro, in prossimità del gruppo di figure, rendono meno uniformi le cromie. La struttura e la definizione delle ombre mostra comunque alcuni impacci: ci limiteremo a segnalare l'incongruenza riguardante la presenza di luce sulla figura con la

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 19.

¹⁸¹ Oltre allo studio della Nuzzi, segnaliamo il volume sui disegni di Nomellini conservati presso il Museo Civico di Livorno. *Plinio Nomellini. Disegni inediti*, a cura di Vera Durbé, Firenze, Centro Di, 1979.

¹⁸² *Catalogo delle opere ammesse all'esposizione Solenne della Società d'Incoraggiamento delle Belle Arti in Firenze dell'anno 1886*, Tipografia Fratelli Bencini, Firenze, 1886, n. 170. In questa occasione Nomellini presentava anche un *Ritratto*. Quest'ultimo non è mai stato ritrovato. *L'Uliveta* fu esposta nella mostra curata da Gianfranco Bruno nel 1985. Si veda: *Plinio Nomellini*, a cura di Gianfranco Bruno, Stringa editore, Genova, 1985, pp. 3-5. Si veda anche E.B. NOMELLINI, *Nomellini i colori del sogno*, Allemandi, Torino, 1998, p.2. *Archivi del Divisionismo*, a cura di F. Bellonzi-T. Fiori, vol. II, Officina Edizioni, Roma, 1968, n. IV-43, p.78, tav 1052, p.211.

¹⁸³ T. SIGNORINI, *Esposizione promotrice di belle arti*, in «La Domenica fiorentina», 12 febbraio 1887.

bandana rossa e la parallela scelta di porre completamente in ombra le altre due che le sono a fianco, oltre che l'assenza di luce nella parte più alta del tronco del pino marittimo vicino alle figure.

In generale, l'intera composizione, scandita nell'area di sinistra dagli alberi e dalle figure, appare a destra poco risolta. Il percorso dello sguardo che porta verso la casa, appena accennata in lontananza, è affaticato da impasti di colori che non degradano con una sfumatura progressiva, e reso confuso dai riflessi gialli sui rami degli ulivi più lontani. I personaggi mancano della solidità disegnativa propria di Fattori: sono invece sinuose *silhouette* che mostrano una fluidità tale da rimuovere ogni impressione di sforzo fisico¹⁸⁴. Anche le fattezze degli ulivi mostrano una scioltezza di disegno lontana dal segno di Fattori, e ci sembrano invece più vicine alla pittura di Signorini. All'insegnamento di Giovanni Fattori si possono tuttavia ricondurre due elementi: il primo è la resa del disegno nell'intrico di solidissimi tronchi di pini marittimi a destra delle contadine, elemento tipico di alcuni dipinti di Fattori; l'altro è la gestualità della pennellata nella definizione degli strami bruciati del campo, un elemento d'effetto che sarà sempre più enfatizzato da Nomellini nel procedere di questi anni iniziali, fino a diventare un tratto peculiare della sua pittura. Si tratta di pennellate sottili, allungate, dipinte a secco, a pennello parzialmente scarico, al di sopra di colore sottostante: per questo motivo appaiono "granulose", con un effetto di pastello a cera. Queste pennellate sono più definite nel primo piano e nella parte inferiore del dipinto, sfumando invece nel degradare del campo, dove si disperdendone negli altri impasti di colore.

Ci sembra che in *Uliveta* il lavoro delle contadine non sia un elemento accentuato e che Nomellini concentri piuttosto le proprie attenzioni sulla resa del paesaggio. La densità dell'ambiente naturale è pretesto per lo sfogo di effetti di luce e di colore, che emergono in questi anni come le migliori capacità del giovane pittore. Al contrario di Fattori, fin dai suoi esordi, Nomellini non diede predominanza a composizioni impostate sulla ricerca di equilibri stereometrici complessi, ricercando invece effetti di uno squisito otticismo: ciò che assieme a un forte senso del colore lo accomunava piuttosto a Lega e Signorini.

Al fine di sottolineare l'autonomia di Nomellini rispetto agli insegnamenti ricevuti dal maestro, riteniamo utile segnalare un dipinto di Giovanni Fattori esposto in occasione della medesima mostra fiorentina.

¹⁸⁴ R. MONTI - G. MATTEUCCI, *I postmacchiaioli*, De Luca, Roma, 1991. .



Fig. 41, Giovanni Fattori, *Grandi manovre*, 1885 circa, olio su tavola, cm 30 x 46,5, collezione privata.

Si tratta di *Grandi manovre*, un dipinto di recente ritrovamento rappresentante una delle scene militari preferite da Fattori (Fig. 41)¹⁸⁵. L'opera è caratterizzata da un realismo pungente, da una struttura scandita dal susseguirsi dei piani e dal ricorso ad alcune pennellate più sciolte che restituiscono il senso di movimento o l'effetto di lontananza. Di fatto, le pennellate precisissime con le quali è descritto il lanciere in primo piano si fanno più larghe e mosse con il degradare dei piani verso l'orizzonte. Da questo confronto oppositivo emerge l'autonomia della pittura di Nomellini, resa possibile soltanto attraverso un insegnamento spontaneo e non limitativo da parte di Fattori.

È altrettanto interessante un confronto con le opere presentate alla stessa esposizione da Silvestro Lega, opere in cui si esprimono pienamente i risultati del soggiorno del pittore, in compagnia di Angiolo Tommasi e Angelo Torchi, sulle colline dell'entroterra del Gabbro, nell'estate del 1886. Il periodo trascorso presso Villa Bandini fu infatti un momento di grande fecondità per il pittore di Modigliana, di cui il catalogo della Promotrice del 1886 registra due opere attualmente note: *Contadina con canestri d'uva*, *La nonna*, e *Gabbrigiana* o *La bella*

¹⁸⁵ *Catalogo delle opere ammesse all'esposizione Solenne della Società d'Incoraggiamento delle Belle Arti in Firenze dell'anno 1886*, Tipografia Fratelli Bencini, Firenze, 1886. n. 158. Il dipinto fu successivamente presentato all'Esposizione Artistica dell'Anno Sociale XXVIII-IX, Società Promotrice, Verona, 1888 ma da quel momento se ne persero le tracce. Il dipinto è tornato alla luce in occasione della mostra *Il Bel Paese. L'Italia dal Risorgimento alla Grande Guerra dai Macchiaioli ai Futuristi*, Museo d'Arte della Città di Ravenna, Ravenna, 2015. Il dipinto è anche pubblicato in *Dai Macchiaioli ai Divisionisti. Grandi Protagonisti nella Pittura Italiana dell'800*, a cura di A. Enrico, Galleria Enrico, Milano, 2015

del Gabbro (Fig. 42)¹⁸⁶. Quest'ultimo dipinto, uno dei quattro dedicato ai ritratti di Gabbrigiane, mostra la scioltezza del tocco di Silvestro Lega durante gli anni Ottanta, probabilmente influenzato dall'opera *Le linghe* di Manet. La tecnica pittorica di Lega alterna a pennellate strusciate, altre più minute, stese a pennello parzialmente scarico: una successione che definisce una stesura piena, dettagliata da una pennellata che non appesantisce la resa complessiva del dipinto. Questa interpretazione molto libera della pennellata potrebbe aver influenzato gli sviluppi tecnici della pittura di Nomellini.



Fig. 42, Silvestro Lega, *Gabbriana. La bella del Gabbro*, 1886 ca., cm 38 x 29, olio su tavola, collezione privata

Durante l'estate di quell'anno, il 7 luglio del 1886 fu inaugurata la prima Esposizione Belle Arti di Livorno. Questa mostra segnò l'affacciarsi sulla scena della pittura toscana di una nuova generazione di artisti desiderosi di novità e per la maggior parte provenienti da Livorno. I più giovani erano i diciassetenni Alfredo Müller (Livorno, 1869 – Parigi, 1939), Giorgio Kienerk (Firenze, 1869 – Fauglia, 1948) e Guglielmo Amedeo Lori (Pisa, 1869 – Viareggio, 1913). Poco più vecchi erano Ludovico Tommasi (Livorno, 1866 – Firenze, 1941), Angiolo Tommasi (Livorno, 1858 – Torre del Lago Puccini, 1923) e Ulvi Liegi – all'anagrafe Moisè Luigi Levi – (Livorno, 1858 – Livorno, 1939). Alcuni studiosi si sono interrogati sulla mancata partecipazione di Plinio Nomellini all'esposizione, senza trovare una risposta davvero soddisfacente. Di fatto la sua assenza continua a suscitare

¹⁸⁶ *Catalogo delle opere ammesse all'esposizione Solenne della Società d'Incoraggiamento delle Belle Arti in Firenze dell'anno 1886*, Tipografia Fratelli Bencini, Firenze, 1886, n. 302. *Gabbriana o La bella del Gabbro* (n. 91), e *La nonna* (n. 511). *La contadina* riemerse sul mercato in occasione della seguente vendita presso *Christie's: Arte Del XIX Secolo*, Roma, giugno 2006, n. 239. *La nonna* è invece pubblicata in G. MATTEUCCI, *Lega. L'opera completa*, voll. II, Giunti Editore, Firenze, p. 390.

interrogativi, specie se si considera che tra gli organizzatori della mostra figurano personaggi di assoluto rilievo per la formazione del pittore, compreso il suo primo maestro Natale Betti. Oltre a Telemaco Signorini e Silvestro Lega, all'organizzazione dell'esposizione lavorarono anche i livornesi Vittorio Matteo Corcos (Livorno, 1859 – Firenze, 1933), appena ritornato da Parigi per prestare servizio di leva, e Adolfo Belimbau (Il Cairo, 1845 - Firenze, 1938).

Nonostante il gusto naturalista continuasse a essere apprezzato e celebrato, quella livornese è stata definita «l'esposizione dei giovani»: un evento in cui trovò finalmente espressione la nuova generazione post-macchiaiola¹⁸⁷. I capofila della tendenza naturalista erano Francesco Gioli, che espose *Le spigolatrici*, *Grano maturo*, *Prime foglie*, *Fontana della piazza del Duomo (Pisa)*; Eugenio Cecconi, che espose i dipinti a tema venatorio *Pointers*, *Sulla traccia*, *Partenza per la caccia grossa* e *Ali*; e infine Niccolò Cannicci che in questa occasione vendette la sua opera *Capra Nutrice* per 2.500 Lire al politico livornese Adriano Novi-Lena. Si trattò comunque dell'ultimo sussulto di affermazione del naturalismo riformato sul gusto umanitario dei *Salon* francesi: un'estetica ormai esaurita nelle sue motivazioni storiche.

All'esposizione livornese non parteciparono solo giovani ma anche pittori accademici: il professore Stefano Ussi e Andrea Markò; e gli ex macchiaioli, ormai sessantenni Odoardo Borrani, Serafino da Tivoli e Giovanni Fattori che ripropose il *Mercato di san Godenzo* insieme a piccole tele militari nello spirito di *Grandi manovre*). Silvestro Lega espose *La casa di don Giovanni Verità*, *Colline di Pratolino* e *La madre* (Fig. 44). Quest'ultima fu acquistata per 1.800 Lire dall'avvocato Semama Giuseppe¹⁸⁸. In un suo scritto in memoria dell'amico, Signorini



Fig. 44, Silvestro Lega, *La madre*, 1884 ca., olio su tela, cm 192 x 124, Fondazione Cassa di Risparmio di Forlì

¹⁸⁷ R. MONTI, *Le mutazioni della macchia*, De Luca edizioni, Roma 1989, p.67

¹⁸⁸ L'opera era già stata presentata alla Mostra della Reale Accademia di Milano nel 1884 e alla mostra della Società d'Incoraggiamento di Firenze, nello stesso 1884. Il 29 ottobre 1884 Martelli propose l'acquisto del dipinto per la nascente Galleria d'Arte Moderna di Roma a Ferdinando Martini. Il dipinto di Lega fu però ignorato, come del resto, in generale, la pittura di macchia. In seguito, a proposito di questo dipinto Signorini scrisse: «Silvestro Lega espone un quadro importante per molte qualità: una figura di donna grande al vero con un suo bambino. Egli la intitola *La madre*. Se vi è Artista che dipinga per quello che nello stretto senso significa questa parola, cioè non disegnare col pennello diversi contorni, ma modellare con pasta di colore ottenendo colori e rilievi, profondità di sfuggite e giustezza di rapporti, larghezza di piani e distinte sobrietà di colorito, è per me Silvestro Lega. Ciò che lo fa essere un artista dei più personali, è che nei suoi quadri, così esclusivamente suoi sono le sue qualità artistiche inabborribili al volgo degli amatori, i difetti suoi evidenti per tutti. Io trovo un'analogia grande tra questo artista e il Fattori, diversi nei meriti e nei difetti loro; hanno somiglianza in questo, che la critica non capisce le loro qualità, ma vede i loro difetti, e se in Lega li

raccontò che Lega festeggiò la vendita in compagnia dei giovani Nomellini, Kienerk, Torchi, Fanelli e Bois¹⁸⁹. A completare il panorama della pittura toscana, nel catalogo della mostra figurano i cosiddetti naturalisti «corretti dallo studio dal vero»: i Tommasi. Lodovico esponeva *La Bellariva sull'Arno a Firenze*; Angiolino *La Benedizione in Campagna* e *Uno studio dal vero*.

Di particolare interesse risulta la partecipazione di Alfredo Müller. Il giovane livornese partecipò all'esposizione con opere che purtroppo sono andate perse. I loro titoli (*L'aspettativa*, *Moschettiere*, *Testa di vecchio*, *Michelangelo bambino*, *Pressi di Pistoia*, *Moro*) fanno pensare comunque a soggetti di ispirazione storico-letteraria. Due anni dopo questa esposizione, a seguito del fallimento della società del padre, Alfredo Müller si trasferì con la famiglia a Parigi dove conobbe l'Impressionismo. Nel 1890 tornò a Livorno portando in Toscana i frutti del suo contatto con la pittura francese. Resta il fatto che all'epoca dell'esposizione livornese il pittore più interessato alla pittura francese e agli esiti più moderni dell'impressionismo era Ulvi Liegi (che per la sua eccentricità è sembrato a Raffaele Monti in parte assimilabile alla figura di Plinio Nomellini) di cui purtroppo non si conoscono le opere esposte. Una lettera di Federico Zandomenighi a Diego Martelli testimonia che Ulvi Liegi aveva assistito nello stesso anno all'ultima mostra degli Impressionisti, cui parteciparono Georges Seurat, Pissarro padre e figlio, e Paul Signac;

La nostra esposizione ebbe luogo dal 15 maggio al 15 giugno. [...] Degas si presentò con alcuni pastelli di prima forza. Guillaumin e Pissarro fecero pure una bellissima esposizione. Poi due nuovi giovani, Signac e Seurat ebbero un gran successo d'impressionismo. Renoir e Monet non vollero esporre. Ma se volessi raccontarti anche in succinto tutti gli avvenimenti che precedettero e seguirono questa benedetta esposizione non la finirei più. Sarebbe però una pagina interessante per la storia dell'arte nella nostra epoca. Conobbi in quei giorni un signor Levi dagli orecchi bianchi amico di Signorini, che venne a trovarmi e che non rividdi più. Mi parlò un poco di voi tutti, e mi disse che si stava allora organizzando una esposizione a Livorno. Infatti, lessi in un giornale italiano che l'esposizione è stata aperta di recente e che vi si ammirano opere dell'Ussi, di Cecconi, Michetti e altri.¹⁹⁰

combatte e in Fattori li tace è perché il primo è un eterno viatore, il secondo è un giurato in posto accademico, col titolo di professore.» L'opera rimase però invenduta fino all'Esposizione livornese. Si veda T. SIGNORINI, *Arte e artisti. Alla Promotrice*, in "Fieramosca", 26 dicembre, 1884.

¹⁸⁹ T. SIGNORINI, *Silvestro Lega*, in *Per Silvestro Lega. Un ricordo*, Firenze, 1896.

¹⁹⁰ Diego Martelli. *Corrispondenza inedita*, a cura di A. Marabottini, V. Quercioli, De Luca, Roma, 1978, pp. 185-187.

Nel corso dei suoi successivi viaggi a Parigi Ulvi Liegi entrò in contatto, tra gli altri, con Claude Monet (Parigi, 1840 – Giverny, 1926), Edgar Degas e Alfred Sisley (Parigi, 1839 – Moret-sur-Loing, 1899), e divenne amico di Maurice Utrillo (Parigi, 1883 – Dax, 1955), con il quale condivideva la predilezione per i paesaggi urbani. Queste frequentazioni finirono per influenzare significativamente la sua pittura. Alla fine degli anni Ottanta la tavolozza di Liegi incominciò a perdere le tonalità grigie e brune derivate dalla sua personale «disponibilità alla lezione e alle convenzioni tardo macchiaiole», aprendosi invece alle cromie di derivazione francese. La sua pennellata si fece più larga ed evidente, mettendo in mostra in taluni casi una grafia di carattere anti-naturalista. È il



Fig. 45 Ulvi Liegi, *Tramonto sul Mugnone*, 1884, olio su tela, 85 x 63,5. collezione privata.

caso ad esempio di *Tramonto sul Mugnone* (1884) (Fig. 45). Secondo Raffaele Monti, Ulvi Liegi condivise un'eccentricità che, nonostante le diversità, lo accomuna a Plinio Nomellini.

L'esposizione livornese è considerata in generale dalla storiografia sui post-macchiaioli come uno snodo fondamentale per l'evoluzione della pittura toscana durante l'ultimo scorcio dell'Ottocento. Una traccia dell'importanza di questa mostra emerge anche dalle cronache dell'epoca: «Pareva che l'idea di fare all'improvviso e di questi tempi una esposizione artistica a Livorno dovesse essere un successo modesto e invece la cosa può dirsi ormai riuscita e riuscita splendidamente. L'esposizione si fa in un elegantissimo e grazioso padiglione costruito appositamente sulla Piazza Mazzini.»¹⁹¹. Livorno si dimostrava ancora una volta più aperta alle novità rispetto a Firenze. Infatti, già sei anni prima, nel 1880, era stato proprio a Livorno (al Circolo Filologico) che Diego Martelli aveva tenuto la sua celebre conferenza sull'Impressionismo. Nel 1886, sospinta dal talento di diversi giovani pittori, Livorno si confermava dal punto di vista artistico come polo dialettico rispetto a Firenze,

¹⁹¹ *L'esposizione di Belle Arti*, «Arte e Storia» 12 luglio 1886, n. 23, pp. 176.

fornendo a quest'ultima nuova linfa, grazie anche ad una popolazione internazionale e caratterizzata dalla presenza di una rilevante comunità ebraica.

2.II. Nella Maremma: un percorso verso Il Fienaiolo (1887)

Nel maggio del 1887 Giovanni Fattori partecipò all'Esposizione Nazionale di Venezia presentando oltre a cinque acqueforti, le seguenti opere: *Mercanti di pecore*, *La marcatura dei cavalli in Maremma*, *Il carro rosso (Il riposo)*, *Squadroni di cavalleria in partenza*¹⁹². *Il carro rosso* (conservato presso la Pinacoteca di Brera) e *La marcatura* sono due opere fondamentali del percorso di ricerca di Giovanni Fattori e rappresentano il punto più alto toccato dal pittore durante la sua maturità¹⁹³. Estraneo agli sviluppi naturalisti della pittura toscana dopo la macchia e fedele alla descrizione del vero, Fattori rifiutò di aderire al sentimentalismo cortese della pittura dei campi. È proprio all'autonomia e all'individualità della sua ricerca artistica che si deve la manifestazione di contenuti problematici di critica sociale dapprima nelle sue iconografie militari e poi anche in quelle contadine. Il *Mercato di San Godenzo* oltre ad essere il primo potente esempio del rinnovamento stilistico operato da Fattori durante gli anni Ottanta, introduce a questo nuovo sguardo verso il mondo agricolo toscano. L'impostazione di fondo sembra quella di un umanitarismo più sentimentale che politico, di empatica adesione a un mondo oppresso dall'affermazione delle logiche capitaliste. Il rilievo dato ai caratteri di primordiale violenza della società contadina non basta a proteggere il pittore da una forma di idealizzazione di questo mondo: i butteri maremmani sono nobilitati da una fierezza e da una vitalità negata invece ai soldati delle battaglie risorgimentali. Le ragioni di tale atteggiamento sono state riassunte con chiarezza da Mario De Micheli:

Quasi a tirarsi fuori dai crucci e dalle meschinità, egli incomincia ad affrontare il tema dei butteri, della loro fatica rude, della loro vita libera, aperta, non contaminata dal consorzio civile. A modo suo Fattori intuisce dunque, unico artista in Italia, gli elementi di crisi non solo della società italiana ma della società europea di quella crisi che darà luogo, nelle coscienze più sensibili degli artisti europei, alla rivolta da cui nasceranno i motivi ispiratori dell'arte contemporanea. La ragione che spinge Fattori a trovare rifugio nella forza primitiva dei butteri, nel loro diretto confronto con la natura, nel loro contatto con la selvaggia forza delle mandrie, non è molto diversa dalle ragioni che spingevano Gauguin, intorno agli stessi anni a rifugiarsi tra i contadini di Bretagna o a imbarcarsi per Tahiti. Dal suo angolo provinciale, senza che nulla lo

¹⁹² *Esposizione Nazionale Artistica. Catalogo Ufficiale, Venezia 1887*, Stabilimento dell'Emporio, Venezia, 1887.

¹⁹³ Cfr. *Giovanni Fattori. Dipinti*, a cura di R. Monti, E. Spalletti, Firenze, 1987, n. 115. M. DE MICHELI, *op cit*, p.76.

confortasse o gli fosse di aiuto a capire un fenomeno così complesso, Fattori, con la coscienza intuitiva di un artista che sa andare bene dentro alle cose, coglieva il senso profondo di una frattura storica, quello che non riuscivano a cogliere, dall'osservatorio di Parigi, Zandomeneghi, De Nittis o Boldini, che non riuscivano neppure a cogliere gli impressionisti o i neo-impressionisti sempre più inebriati dietro l'avventura della luce.¹⁹⁴

Fattori non reagì a questa frattura storica trasgredendo il principio fondante della propria espressività, ovvero l'osservazione della realtà. La sua fu una costante evoluzione interna alla descrizione del reale che negli anni Ottanta lo condusse a «spezzare le regole della composizione illustrativa ottocentesca, la composizione melodrammatica, per giungere ad una composizione realista, dove fosse possibile raccogliere la contemporaneità dell'azione molteplice¹⁹⁵». A partire dal 1887, Fattori iniziò a dipingere quadri caratterizzati da un diverso senso della natura e meno interessati alla ricerca sull'immagine, orientati piuttosto ad un personale e più intimo colloquio con la realtà. La sua opposizione alla poetica sensoriale e a suo dire ap problematica dell'Impressionismo (di qui il dissidio con Nomellini e i "mullerini" in occasione della Promotrice del 1890-91) non fu retrograda, ma determinata dai limiti della sua espressività e dalla sua capacità di intendere la pittura.

Nel resto d'Europa il 1887 fu un anno cruciale per la diffusione delle nuove poetiche riguardanti la rappresentazione della luce. Camille Pissarro e Georges Seurat furono invitati a esporre a Bruxelles al Salon organizzato dal *Groupe des Vingt*, gruppo d'avanguardia fondato nel 1884 nella capitale belga da Octave Maus (Bruxelles, 1856 - Bruxelles, 1919). Le opere di Seurat, specie *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, suscitarono l'interesse di alcuni pittori del gruppo come Théo van Rysselberghe (Gand, 1862 – Le Lavandou, 1926) e Henry van de Velde (Anversa, 1863 – Oberägeri, 1957), che iniziarono a dipingere secondo i modi neoimpressionisti. Il genio del pittore francese fu prontamente riconosciuto in Belgio, dove si definì un secondo polo di diffusione della pittura divisa. Uno dei promotori di questa diffusione fu il critico francese Félix Fénéon che sulle pagine della rivista belga «L'Art moderne» dedicò studi approfonditi a questa forma di rinnovamento dell'impressionismo che egli stesso definì *Néo-Impressionisme*¹⁹⁶. In Italia la definizione di Fénéon comparve per la

¹⁹⁴ M. DE MICHELI, *op. cit.*, p. 56.

¹⁹⁵ *Ibid.* p. 60.

¹⁹⁶ In occasione della VI mostra degli Impressionisti, Fénéon pubblicò il seguente articolo: F. FÉNEON, *Correspondence particulière de l'Art moderne. L'impressionisme aux Tuileries*, «L'Art Moderne», 19 settembre 1886, pp. 300-303. Dal quale trasse in seguito il volume F. FÉNEON, *Les Impressionnistes en 1886*, Éditions de La Vogue, Paris, 1886. Si vedano inoltre i suoi scritti su «L'Art moderne»: F. FÉNEON, *La Grande Jatte*, «L'Art Moderne», 6 febbraio 1887, pp. 43-44. e F. FÉNEON, *Le Néo-Impressionisme*, «L'Art Moderne», 1 maggio 1887, pp. 138-140.

prima volta già nel 1887 in un articolo di Vittore Grubicy su «La Riforma», intitolato *I colori nell'arte*¹⁹⁷.

Presso l'archivio Nomellini è conservata una fotografia dell'opera *Bambine povere* (Tav. 4) (1887) sulla quale il pittore scrisse «Tempo iniziale fattoriano»¹⁹⁸. Sebbene il soggetto di questo dipinto sia stato interpretato da Gianfranco Bruno come legato agli interessi sociali di Nomellini, non sembra ancora verificarsi una piena adesione del pittore a contenuti di carattere socio-umanitario, riconoscibile invece con certezza in altre opere¹⁹⁹. A dispetto di quanto potrebbe suggerire il titolo, il dipinto infatti non lascia spazio a una rappresentazione problematica dei contenuti sociali: le bambine sono ben vestite, portano buone calzature e la loro pelle è pulita. Non hanno nulla in comune con la trasandatezza dei bambini del contemporaneo dipinto di Emilio Longoni (Barlassina, 1859- Milano, 1932) *Chiusi fuori di scuola* (1887 circa, conservato presso la Pinacoteca Ambrosiana). Su questo tipo di soggetto legato all'infanzia, Nomellini non tornerà più a ragionare. Una possibile fonte di ispirazione per quest'opera è la pittura di Telemaco Signorini, per il quale il tema dell'infanzia è invece di assoluto rilievo. La stessa struttura compositiva del dipinto presenta del resto un'impostazione geometrica ascrivibile ai modi di Signorini. Si noti ad esempio la pavimentazione, che definisce una costruzione prospettica, o la scelta di collocare il blocco di marmo su cui sono sedute le bambine sulla stessa verticale dello stipite della porta: ne emerge un senso di ortogonalità della composizione abbastanza atipica nella pittura nomelliniana.

Dalle opere e dagli scritti di Nomellini emerge che durante gli anni di formazione il giovane artista era solito viaggiare tra Firenze e Livorno visitando le campagne circostanti. Alcune opere del 1887 ci mostrano il pittore nella campagna livornese.

Cavallo sul mare (Tav. 5) è un piccolo dipinto a olio su tela realizzato da Nomellini nel 1887, nel quale la lezione fattoriana risulta evidente²⁰⁰. Il cavallo e l'uomo di spalle rimandano a molti personaggi della pittura di Fattori; e la stessa scena rappresentata, il momento di riposo dal lavoro, sembra tenere in considerazione la poetica del maestro di Nomellini. A dispetto dell'autonomia espressa ne *L'uliveta*, qui il giovane pittore mostra di aderire senza riserve alla poetica del maestro:

¹⁹⁷ V. GRUBICY, *I colori nell'arte*, «La Riforma», 26 agosto, 1887

¹⁹⁸ La notizia è riportata anche in *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Stringa Editore, Genova, 1985, pp. 193-194. Secondo Bruno: «In realtà l'influenza del Fattori, determinante in N., e ancora rintracciabile non solo nei dipinti del successivo periodo genovese, ma anche in opere del primo decennio del Novecento, come *Gli insorti*, appare disciolta nella morbidezza tonale della luce, di ascendenza signoriniana e nel modo intimo, raccolto di avvicinare il soggetto, in un ambiente che rammemora gli interni del Lega. Il soggetto, visto con simpatia umana da N., annuncia il sorgere di quegli interessi sociali che lo porteranno tra breve ad una pittura di più risentito impegno.»

¹⁹⁹ L'opera fu esposta in occasione della mostra su Nomellini del 1985. Vedi *op. cit.*, tav. 7, p. 193. Inoltre, è citata da Bruno nel suo saggio nel catalogo della mostra sul Divisionismo del 1990. G. BRUNO, *Plinio Nomellini*, in *Divisionismo italiano*, a cura di G. Belli, F. Rella, Electa Edizioni, Milano 1990, p. 21.

²⁰⁰ L'opera è stata esposta alla recente mostra su Nomellini a Serravezza nel 2017. *op. cit.* tav. 9, p.178.

marche evidenti di questa dipendenza sono la linea di terra che scorre verso destra, la plasticità del disegno, la linea di contorno che definisce le anatomie dell'uomo e del cavallo. Possiamo ipotizzare che il dipinto sia stato realizzato dal vero e velocemente: la pittura è tanto magra che nelle aree di colore più chiare la grana della tela emerge con evidenza. Inoltre Nomellini non ci sembra prestare particolare attenzione alla giustezza del disegno, come si vede dalla resa approssimativa delle anatomie (specie degli arti del cavallo). Ciò che sembra attirare l'interesse del pittore è piuttosto la descrizione del rapporto tra uomo-lavoratore e natura. L'uomo sembra osservare il mare da un alto rilievo, sotto il quale si nota un lembo di spiaggia con dei cespugli. Il nostro punto di osservazione sembra sprofondare in un orizzonte interamente marino: manca infatti ogni separazione cromatica che possa far intendere la divisione tra acqua e cielo all'orizzonte, suggerita soltanto dalla presenza di *nuances* biancorosate.

Un piccolo disegno (Tav. 6) a inchiostro nero su carta bianca reca l'iscrizione «Castagneto 16 Sett. 87»²⁰¹. Castagneto è un paese della Maremma che si affaccia sul Mar Ligure. Nomellini rappresentò una giovane popolana su uno sfondo marino, con una linea d'orizzonte molto bassa. Diversamente dai disegni descritti in precedenza, qui Nomellini mostra un segno più sicuro e pulito. La figura della ragazza è plastica e ben definita nello spazio e ricorda le gabbrigiane di Silvestro Lega dipinte a figura intera. Un altro disegno risalente al 1887, un *Autoritratto* a penna (Tav. 7), mostra invece il giovane artista sperimentare l'utilizzo della linea²⁰². Crediamo che questo disegno mostri con evidenza la comune enfasi di autorappresentazione propria di ogni giovane artista. Forse proprio in ragione del carattere intimo di questo quadro, emerge un gusto alquanto personale e un utilizzo affatto libero della linea, che alterna soluzioni mosse e spezzate a una resa più sinuosa e ondeggiante. Questo autoritratto rivela la predilezione di Nomellini per un gesto pittorico molto più enfatico rispetto a quello trasmessogli dal maestro. La vitalità espressa nell'autorappresentazione di Nomellini ci sembra inoltre suggerire un'interpretazione del ruolo dell'artista parzialmente differente rispetto a quella soggiacente all'*Autoritratto* (1884) di Fattori, conservato presso la Galleria degli Autoritratti degli Uffizi, improntato a una serena pacatezza. L'espressione e il vitalismo impresso da Nomellini alla propria rappresentazione delinea una differente interpretazione del ruolo dell'artista rispetto alla serena pacatezza

²⁰¹ Cfr. C. NUZZI, *op. cit.*, p. 14.

²⁰² *Ibidem*, p. 15. L'opera è riprodotta anche in *Nomellini a Genova. Ricerca pittorica e passione politica: dagli ulivi e gli scogli di Albaro al carcere di Sant'Andrea*, a cura di A. Scotti, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona, p. 31.

espressa da Giovanni Fattori nell'*Autoritratto* (1884), oggi conservato presso la Galleria degli Autoritratti degli Uffizi.

Il piccolo dipinto intitolato *Messi d'oro* (Tav. 8), realizzato molto probabilmente *en plein air*, alla maniera dei macchiaioli su una tavoletta di legno di piccolo formato, è stato fatto risalire al 1887 da Gianfranco Bruno²⁰³. Un alto orizzonte di colline contrae il breve svolgersi di un cielo rannuvolato. Potrebbe trattarsi di un giorno primaverile, perché in primo piano vediamo un campo da mietere, punteggiato di rossi papaveri, con delle coltivazioni all'orizzonte ai lati della composizione. Al centro c'è una contadina isolata che, senza un volto definito, guarda verso l'osservatore. La luce è offuscata in parte dalle nuvole, i papaveri magenta splendono fin dal primissimo piano, rompendo la monotonia dell'armonico sfumarsi dei toni appartenenti alle gamme dei verdi, gialli e delle terre. Ritroviamo le stesse lunghe pennellate lineari già notate ne *L'uliveta*, ora impiegate per rappresentare sia i gambi dei fiori, che per le sterpi rosso dorate. Queste pennellate sfilacciate di andamento obliquo che restituiscono l'ondeggiante scuotersi al vento del campo. In un primo tempo l'opera era stata datata al 1885, ci sembra però corretta la proposta di Gianfranco Bruno di avanzare la datazione al 1887. In merito a quest'opera Bruno affermava che «la solida plastica del Fattori appare ingentilita da una diffusa luce ambientale che strettamente la imparenta al Fienaiolo, appare proponibile la datazione 1887»²⁰⁴. In merito all'utilizzo della luce in questo dipinto già Monti e Nudi, in occasione della storica mostra su Nomellini ordinata da Ragghianti nel 1966, scrissero che il pittore Nomellini rivelava «una volontà di sintesi ottica, di effetto luminoso che già modifica i definiti impianti spaziali» del maestro. A differenza di Bruno, non crediamo però che quest'opera mostri dal punto di vista luministico una precisa affinità col *Fienaiolo*: piuttosto, la luce dorata sembra più vicina all'illuminazione de *L'uliveta*. Ciò che ricollega questo dipinto al *Fienaiolo* ci sembra essere invece la riflessione sulla rappresentazione di contadini come isolate figure nei campi.

Il dipinto inedito *Barcaiolo alla Carraia* (Tav. 9) documenta la presenza di Nomellini a Firenze, dove nel dicembre 1887 presentò all'Esposizione Promotrice due opere. Questo piccolo dipinto, firmato e datato al 1887, reca la dedica «all'amico P.Biagi». La composizione è alquanto lineare, il ponte e l'argine dividono orizzontalmente il dipinto in due. Nell'area inferiore, in particolare sul ponte che è in ombra, dominano toni scuri molto pronunciati. L'argine e gli edifici sulla destra sono invece bagnati da una luce dorata, elemento frequente della prima produzione di

²⁰³ Il dipinto è stato pubblicato negli *Archivi del Divisionismo* è stato esposto alla mostra di Nomellini del 1966 e a quello del 1985. Si veda: *Archivi del Divisionismo*, a cura di F. Bellonzi, T. Fiori, vol. II, Officina Edizioni, Roma, 1968, n. IV. 4 p.76, tav. 1022 p.205. *Plinio Nomellini*, a cura di G. Nudi, R. Monti, Mori, Firenze, 1966. n.3. *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Stringa Edizioni, Genova, 1985, tav.4, p. 35.

²⁰⁴ G. BRUNO, *op. cit.* p. 193.

Nomellini. L'acqua dell'Arno ha un tono perlaceo, con riflessi bruni, verdi e grigi. Tuttavia, la pennellata non sembra riuscire ad assecondare il moto dell'acqua, nonostante l'intento del pittore di spezzare la monotonia dei toni bruciati ricorrendo all'espedito di impiegare tocchi minuti, quasi impercettibili, di colori puri (il blu e il rosso, concentrati in particolare sotto la prima arcata di destra). Il barchino è rappresentato di tre quarti, in modo da permetterci di vederlo in tutta la sua lunghezza, e la pertica usata per vogare disegna una retta trasversale. L'uomo è probabilmente colto nell'atto di ordinare gli strumenti di lavoro al termine della giornata mentre riporta allo scalo la propria imbarcazione. Sopra il ponte, a ridosso degli edifici lontani, dominano i bianchi, che scorrendo verso la parte superiore del dipinto lasciano spazio al bleu del cielo. In alto il cielo è mosso da toni scuri che sembrano preannunciare un temporale.

Il titolo del dipinto quale riportato dalle carte dell'Archivio Nomellini sembra in contraddizione con il soggetto: i tre edifici rappresentati in lontananza, che si possono identificare con la torre campanaria della chiesa di San Jacopo Soprano, una torretta di palazzo Frescobaldi e la cupola della chiesa di San Frediano in Cestello, fanno infatti pensare che il ponte in questione non sia quello della Carraia, ma piuttosto il ponte Alle Grazie.

Un ulteriore tema che ci è sembrato importante approfondire e problematizzare, dato il carattere di inedito di questo dipinto, riguarda la barca e l'uomo, indicato genericamente dal titolo come "barcaiolo". Dal tipo di imbarcazione, rappresentato, un barchetto, e dalla presenza della pertica come strumento di navigazione, sembra che quello dipinto sia più precisamente un un renaiolo, ovvero un raccoglitore di rena dell'Arno. La sabbia del fiume era infatti utilizzata come materiale da costruzione sia per le murature che per gli intonaci. I renaioli, quasi tutti di estrazione sociale bassa, svolgevano un lavoro duro, e le loro fatiche avevano già interessato lo sguardo dei pittori macchiaioli. La scena dipinta da Nomellini, al tramonto al termine del lavoro, non partecipa però in alcun modo dello spirito di condanna della brutalità del lavoro che caratterizza *I renaioli sull'Arno* (1868) di Telemaco Signorini, il quale resta comunque un punto di riferimento imprescindibile per Nomellini anche in relazione a temi di carattere sociale (è documentato che Signorini sia stato un lettore e sostenitore delle teorie del socialismo utopico del filosofo francese Pierre-Joseph Proudhon (Besançon, 1809 – Passy, 1865) autore, fra l'altro, del *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (1865)²⁰⁵.

²⁰⁵ P.-J. PROUDHON, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Garnier Frères, Paris, 1865. Come segnalato da Francesca Dini (1999) Diego Martelli e Telemaco Signorini furono possessori della prima edizione di questo volume. Il libro di Martelli è conservato presso la Biblioteca Marucelliana, nel fondo librario appartenuto al critico. Mentre quello di Signorini è comparso sul mercato con una firma autografa di Signorini. Cfr. *Da Courbet a Fattori. I principi del vero*, a cura di F. Dini, Skira, Milano, 2005, p.102.

Nel 1887, in occasione della sua seconda partecipazione all'Esposizione Promotrice, Plinio Nomellini espose *Incontro, Nella maremma Pisana e Piano di Tombolo*²⁰⁶. Queste tre opere non sono mai state studiate e finora figuravano solo in cataloghi di vendita. Dell'*Incontro* (Tav. 10), conosciuto anche come *Piccolo Idillio*, è conservata presso l'Archivio Nomellini una fotografia datata 1919 recante l'iscrizione autografa dell'artista «Tempo d'inizio fattoriano» (iscrizione molto simile a quella della fotografia di *Bambine povere*)²⁰⁷. In questo dipinto l'influenza di Fattori spicca con evidenza, anche se parzialmente dissimulata dalla scelta di un soggetto (l'incontro amoroso tra due contadini nei campi) riconducibile piuttosto al gusto naturalista cortese toscano. Lo sconfinamento del pittore nel genere dell'idillio e della scena di genere è testimoniato da un'altra opera del 1887, *Incontro al Mercato* che tende alla rappresentazione bozzettistica: una pausa dalla fatica del lavoro è narrata come furtivo momento di corteggiamento. Se queste due opere mostrano la presenza di un continuo confronto con il gusto prevalente del proprio tempo, l'indipendenza di Nomellini è d'altra parte documentata dalle due altre opere in mostra, *Piano di Tombolo* e *Nella maremma Pisana* ispirate da istanze più spiccatamente personali²⁰⁸.

A proposito de *L'incontro*, anche se quest'opera in fondo non si ricollega alla tematica da noi trattata, riteniamo utile approfondire quanto abbiamo anticipato in merito alla presenza di elementi fattoriani²⁰⁹. Si pensi in primo luogo allo sfondo di filari di alberi, che con il loro andamento progressivo rendono il senso dello spazio all'interno della composizione. E un ulteriore elemento riconducibile ai modi di Fattori è rilevabile poi nella resa dei tronchi in primo piano, così come quella del fogliame. Pur mostrando una forte vicinanza ai modi del maestro rispetto a *L'uliveta*, Nomellini si dimostra anche qui agile nella rielaborazione dell'esempio ispiratore. I personaggi sono infatti caratterizzati da un modellato più gentile rispetto a quelli di Fattori. Inoltre, Nomellini conferma il suo interesse peculiare per gli effetti di luce, che comunque ad un'analisi approfondita risultano non essere calibrati scientificamente. In ultimo, troviamo ancora un carattere considerabile come stigma del giovane Nomellini, la pennellata allungata, sfilata, dipinta a secco.

²⁰⁶ *Esposizione annuale della Società di Belle Arti, Firenze, 1887*, nr.112 *Nella maremma pisana*, nr.139 *L'incontro*, nr. 140 *Piano di Tombolo*.

²⁰⁷ Nel 1919 in un momento di successo artistico, Nomellini lasciò la Versilia e tornò a vivere a Firenze, acquistando una casa nei pressi del Poggio Imperiale. Quell'anno si tenne presso la Galleria Mario Galli di Firenze un'importante mostra retrospettiva incentrata in particolare sulla sua produzione giovanile, all'epoca scarsamente conosciuta. Sia *Bambine povere* che *Piccolo Idillio* figurano nel catalogo di questa esposizione e molto probabilmente le fotografie servirono alla progettazione dell'esposizione: *Esposizione privata di 80 opere di Plinio Nomellini*, Spinelli e C., Firenze, 1919. In occasione di questa esposizione ci fu un grande acquisto di opere da parte del Conte Giustiniani. Parte di queste fu dieci anni dopo rivenduta presso la Galleria Scopinich di Milano: *Collezione Giustiniani, catalogo della vendita della Galleria Scopinich*, Milano 1929.

²⁰⁸ Il legame tra Nomellini e il Naturalismo è stata approfondita da Vincenzo Farinella. Si veda. V. FARINELLA, *Sull'avvio Naturalista di Plinio Nomellini*, in *Plinio Nomellini. Dal Divisionismo al Simbolismo verso la libertà del colore*, a cura di Nadia Marchioni, Maschietto Editore, Firenze, 2017, pp. 31-41.

²⁰⁹ *Esposizione privata di 80 opere di Plinio Nomellini*, Spinelli e C., Firenze, 1919.

Una simile vicinanza ai modi del maestro si nota anche in *Guardiano di maiali* (Tav. 11), un dipinto inedito firmato e conservato in collezione privata; ma che ci è noto solo tramite una riproduzione in bianco e nero conservata presso l'Archivio Nomellini²¹⁰. Nei documenti dell'archivio l'opera è fatta risalire al 1889, anche se non escludiamo l'ipotesi di una datazione, tra il 1887 e il 1888, dato che nel 1889 Nomellini dimostrava di aver acquisito la capacità di rielaborare il disegno fattoriano in maniera più personale (si pensi a *I mattonai* o a *Contadina che zappa*). Sdraiato sul prato, un contadino appoggiato col gomito su un tronco osserva grufolare i maiali. Se il disegno robusto dei tronchi in primo piano è vicino ai modi di Fattori, l'originalità stilistica di Nomellini si dispiega nell'interpretazione del prato e degli alberi in lontananza.

Ritornando alle opere esposte da Nomellini alla Promotrice del 1887, oltre a *L'incontro* figura nel catalogo *Piano di Tombolo* (Tav. 12)²¹¹. L'opera, che dopo il 1887 non è più stata esposta, è riapparsa sul mercato nel 2011 in un'asta della casa d'aste Farsetti. Presso l'archivio Nomellini è conservata una fotografia d'epoca firmata e datata 1887²¹². La terza e ultima opera esposta da Nomellini alla Promotrice del 1887 è *Nella Maremma pisana* o *Ragazzo con fastello di fieno* (Tav. 13), nota unicamente per essere stata parte della vendita della collezione Paolo Amadeo nel 1926²¹³. Entrambe le opere sono firmate e datate 1887 e permettono oggi di ricomporre momenti fondamentali che hanno portato Nomellini alla definizione del *Fienaiolo* che pur essendo il dipinto più importante della giovinezza del pittore, non sembrava permettere un confronto con altre opere in vista della definizione dell'evoluzione del suo stile. *Piano di Tombolo* e *Nella Maremma pisana* rappresentano in questo senso due dipinti particolarmente significativi, anche perché sembrano ridimensionare il debito del *Fienaiolo* nei confronti dei modelli francesi. La critica ha lungamente insistito sull'importanza di un aggiornamento parigino da parte di Nomellini, anche se l'effettiva realizzazione di un viaggio del pittore a Parigi non è mai stata documentata e la stessa famiglia ha manifestato diversi dubbi a questo proposito²¹⁴. In una lettera inviata da Nomellini al Conte Giustiniani, il pittore si racconta e afferma di non essere mai stato Oltralpe. L'ipotesi del viaggio francese di Nomellini ha ostacolato l'apprezzamento dell'originalità del pittore,

²¹⁰ Il dipinto fu comprato da Giustiniani in occasione della vendita del 1919 presso Mario Galli: *Esposizione privata di 80 opere di Plinio Nomellini*, Spinelli e C., Firenze, 1919, n. 52, p. 29. In seguito, è stato venduto in asta presso Finarte. *Catalogo d'asta Finarte* 5.11.1981, n. 209.

²¹¹ È l'opera alla quale fa riferimento Telemaco Signorini nell'articolo: LABIENO, *La Promotrice fiorentina*, «La domenica fiorentina», 12 febbraio 1888.

²¹² *Farsetti arte, Asta n. 157, II, Dipinti e sculture del XIX e XX Secolo*, 29 ottobre 2011, lotto. 758. L'opera ha realizzato un prezzo di 30.000 euro, a fronte di una stima di 35.000 / 40.000 euro.

²¹³ *Collezione Paolo Amadeo di Porto Maurizio*, Galleria d'arte Piazza di Spagna, Roma, 1926, nr. 86.

²¹⁴ Lettera di P. Nomellini a V. Giustiniani, Firenze, 1 gennaio 1920. In *Postmacchiaioli*, a cura di R. Monti, G. Matteucci, De Luca, Roma, 1993, p. 28 nota 15.

valendo spesso come sbrigativo *passe-partout*. Riteniamo che i risultati di Plinio e il suo sforzo di rinnovamento della pittura dei campi vadano inquadrati interamente entro la costellazione della pittura toscana, in un assiduo confronto con gli insegnamenti di Fattori, di Signorini e di Lega, con le prove dei compagni, con la pittura naturalista. E a ben vedere la stessa conoscenza della pittura impressionista potrebbe da ultimo essere ricondotta alla ricezione toscana di questa per il tramite di Diego Martelli.

Piano di Tombolo è una tela di 36 x 85 cm di soggetto campestre. Una pastorella dalla pelle abbronzata rivolge lo sguardo increspato dalla luce del sole verso l'osservatore. Veste una camicia bianca e un gonnellone bleu che le arriva alle caviglie. Tra le mani regge una canna, impiegata probabilmente per governare il bestiame. Alle sue spalle, appena abbozzati, sopraggiungono due o tre uomini. Il paesaggio è caratterizzato dalla presenza di un corso d'acqua che riflette il grigio viola perlaceo del cielo rannuvolato. Lungo il fiume le sterpi sono state bruciate dai riflessi del sole sullo specchio d'acqua, mentre tutto intorno l'erba è alta e più verde. Melme salmastre galleggiano a filo d'acqua. Lungo le sponde opposte del canale si intuiscono infine due declivi, due tomboli, sui quali i cespugli sono mossi dal vento.

In questo dipinto il giovane Nomellini mostra agilità nell'impaginare una composizione che assicura una preminenza di osservazione sia nei confronti all'elemento naturale che del personaggio in primo piano. Come nei migliori dipinti naturalisti, Nomellini sembra integrare felicemente la presenza umana e l'ambiente naturale. Il corso d'acqua comincia nella parte inferiore sinistra del quadro e disegna una curva che termina al centro della composizione, mentre lo spazio opposto liberato è destinato alla descrizione del primo piano visivo. Qui Nomellini libera la sua pennellata descrittiva ed esuberante per rappresentare le canne cresciute lungo il fiume. La contadina occupa solidamente quest'area di erba alta. La sua figura, con il bastone tenuto orizzontalmente in mano, disegna una struttura piramidale che impegna lo spazio bilanciando i vuoti, mentre lo spazio libero dell'area centrale in primo piano è colmato da alte sterpi. La testa della contadina supera di poco l'orizzonte di destra, che declina verso il centro della composizione lasciando maggiore spazio al cielo e incrociandosi infine con la curva disegnata in lontananza dal fiume. A sinistra invece la linea d'orizzonte risale e cespugli verde scuro riempiono l'area bilanciandone i pesi²¹⁵.

L'orchestrazione delle luci e delle ombre è quella prediletta da Nomellini: la luce proviene da sinistra, fuori dal dipinto. Ne risulta che il collo della ragazza, nella sua parte destra, sia parzialmente oscurato dall'ombra del mento, e che la stessa figura femminile proietti a sua volta un'ombra (seppure

²¹⁵ Il confronto con la foto mette in evidenza alcune ridipinture nella zona a sinistra del cielo.

tenue) sulla destra. Nomellini sembra interessato dagli effetti di luce e soprattutto da come la superficie delle cose assorba uniformemente la luce variando gli equilibri cromatici.

Il disegno utilizzato da Nomellini per la rappresentazione della contadina conferma la sua scarsa propensione circa una resa anatomica accurata, che infatti risulta sempre viziata da qualche difetto di proporzione, in questo caso ravvisabile innanzitutto nella eccessiva lunghezza delle braccia, se raffrontata a quella delle gambe coperte dall'alto gonnellone e in parte nascoste dalle sterpi: la lettura della descrizione anatomica della contadina risulta di fatto alterata. In questo caso il disegno presenta un modellato morbido che prende le distanze dalla rigidità delle struttura disegnative di Fattori caratterizzate da contorni marcati e incisi. La struttura del dipinto non è disegnativa ma è data dall'orchestrazione delle pennellate ed è inoltre armonizzata da un equilibrato bilanciamento dei volumi e da una buona organizzazione dell'impianto cromatico. Pur senza allargare in maniera decisa la propria tavolozza, Nomellini spinge ad un picco espressivo e armonico la propria giovanile gamma cromatica; ed è ancora la pennellata frustata a secco a rendere d'effetto il risultato. Osserviamo a esempio la riva sinistra del canale nella zona delle sterpi lacustri colorate di giallo bruno: la realizzazione delle sterpi ha comportato dapprima la realizzazione di masse di colore bruno-gialle, e in un secondo momento, a secco, il ricorso a una pennellata lunga per definire le canne dorate che infatti brillano sopra i bruni e sembrano quasi schiarirsi quando intercettano il verde. E se particolarmente riuscito risulta inoltre il verde della melma, un altro pregevole brano di verde, in questo caso scurissimo, si trova nei pressi della ragazza: si tratta di sterpi basse che rendono possibile il deciso scarto cromatico tra la gonna e il prato. Per la resa della gonna Nomellini ricorre a blu violetti, punteggiando di lilla la zona circostante. Quindi con un viola raffredda i verdi a destra della ragazza (all'altezza delle spalle) e con la stessa tonalità rende livido il cielo, infine fa cadere con arguzia lo stesso colore nell'acqua, proprio al centro della composizione.

La scena si svolge nella Piana di Tombolo, Nomellini ha rappresentato una scena di particolare interesse, i pastori che portavano il bestiame a pascolare in quelle zone acquitrinose e malariche²¹⁶. Quella che oggi è conosciuta come Tenuta di Tombolo era anticamente uno scalo del fiume Arno impiegato da Pisa come proprio porto. La sedimentazione dei detriti portò però progressivamente l'Arno a deviare corso, trasformando così lo scalo in una zona paludosa. Ancora nel corso dell'Ottocento il territorio era caratterizzato dalla presenza di *tomboli*, vale a dire zone più asciutte e rialzate. A lungo amministrati dalla Mensa Arcivescovile di Pisa, dopo l'Unità d'Italia i terreni sono passati allo Stato, che li ha messi a

²¹⁶ L. ROMBAI, *Le pinete costiere toscane un profilo geostorico*, «Quaderni Georgofili», 2019, p. 16.

frutto con bonifiche, impiantazione di pini e formazioni di canali navigabili, i cosiddetti navicelli. Se non una denuncia, il dipinto di Nomellini sembra manifestare una volontà di testimoniare le condizioni di vita dei pastori di questa zona secondo una prospettiva ideale non lontana da quella di Giovanni Fattori, tesa cioè a mostrare il rapporto tra uomo lavoratore e natura. L'interesse del giovane pittore nei confronti dei contadini e dei pastori di quelle zone è testimoniato inoltre dal fatto che il medesimo sfondo si trova tanto nel *Ragazzo con fastello di fieno* quanto nel *Fienaiolo*.

È recentemente ricomparso sul mercato antiquario un dipinto inedito di Nomellini che ci sembra convalidare la nostra ipotesi di un'attenzione precisa rivolta dal pittore a questo particolare paesaggio. Si tratta di *In Maremma*, una piccola tavoletta di 15 x 16 cm che sembra descriva lo stesso paesaggio naturale del *Piano di Tombolo*²¹⁷. Lo scorcio è registrato dalla sponda di destra del canale sul quale naviga una barca con due persone a bordo. Rileviamo in questo appunto, che sembra essere stato preso dal vero, una composizione giocata sull'enfasi delle verticali, secondo una soluzione che non fu riproposta in *Piano di Tombolo*. È comunque ipotizzabile che questa tavoletta possa essere uno degli studi preparatori del dipinto. L'orizzonte è infatti molto simile nelle due opere, e inoltre la loro logica di fondo della composizione risulta essere la medesima: il fiume prende avvio nella zona in basso a sinistra sia dell'una dell'altra.

Ragazzo con fastello di fieno è un olio su tela di 63 x 38 cm, conservato attualmente in collezione privata. Quest'opera ci sembra confermare la teoria di Vincenzo Farinella a proposito dell'interessamento di Nomellini per i modelli del Naturalismo francese, recepiti attraverso il filtro di artisti come Filadelfo Simi²¹⁸. L'affidamento a modelli noti rende del resto quest'opera inevitabilmente meno originale e personale rispetto a *Piano di Tombolo*. Il ragazzo occupa verticalmente il primo piano del dipinto, all'interno di una impaginazione che per rigidità, impostazione e scarto dimensionale, sembra mutuata da una fotografia. Il ragazzo, quasi un fratello maggiore del *Fienaiolo*, ci osserva con malinconia e mansuetudine. Recensendo la mostra Signorini scrisse:

«ci sembra luminosamente robusta una figura di un ragazzo con un fastello di sterpi in testa che un nuovo allievo del Fattori, il Nomellini, ha studiato nella Maremma pisana. Quanto sul sole di questo

²¹⁷ Venduto da Tesori d'Arte, Tortona.

²¹⁸ Farinella nota: «Ci sembra che l'impaginazione del dipinto sia in assonanza con modelli di Jules Bastien Lepage e Jules Breton». Farinella informa inoltre che tra gli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento Lepage fosse noto in Italia, citando come paradigma di questa attenzione da parte degli artisti italiani *Proximus tuus* (1880) di Achille D'Orsi (Napoli, 1845 – Napoli, 1929) che evidentemente deriva da *Les foins* (1877) di Bastien Lepage. Anche Pellizza rimase molto colpito da Lepage durante il suo viaggio parigino (1889), nel caso di Nomellini, possono aver agito anche le conoscenze dei dipinti di Ferroni, che si rifaceva a Lepage ma anche dipinti Fattori o Lega che a modo loro rispondevano al dilagare di quel Naturalismo.

giovane artista livornese, scalda, vivifica e rende fertile la terra, tanto la inondava di caffè e latte il sole di Livorno, dal Pollastrini al Bartolena, dal Bellimbau al Betti»²¹⁹.

In questo dipinto per la prima volta Nomellini cede ad una certa enfasi nella rappresentazione del lavoro, nei sentimenti, nella gestualità ma, di fatto, pur rifacendosi a modelli naturalisti, non rinunciò al proprio linguaggio luminoso. La luce proviene ancora una volta di taglio da sinistra anche se la fascia che il ragazzo porta sopra la testa genera delle ombre che gli scuriscono il viso e l'interno delle braccia. Si conferma ancora il ricorso alle pennellate frustate, che ci sembrano essere state caricate dal pittore, di una luce più intesa rispetto ai precedenti utilizzi, assimilabile tutt'al più a quella del *Fienaiolo*. Il disegno del ragazzo evidenzia l'uso della linea di contorno, enfatizzata in particolare nel braccio a destra. L'impaginazione in primissimo piano costringe Nomellini a lavorare più attentamente alla giustezza del disegno, che si dimostra infatti solido, robusto, e ben si accorda con modelli fattoriani pur rivelando maggiore sinuosità e gentilezza di tratto rispetto a questi.

2.III. Nina Van Zandt: da Chicago a Firenze (1888)

Il 1888 fu per Nomellini l'anno del *Fienaiolo*, l'opera di maggiore impegno del suo periodo fiorentino, apprezzata in particolare per il riferimento fattoriano e per l'intelligente e aggiornata rielaborazione svolta dal giovane artista. L'ipotesi di un viaggio parigino (che sia precedente o antecedente al *Fienaiolo* non importa) è stata spesso usata come una sorta di comoda scorciatoia esplicativa, un *passe-partout*, impedendo di fatto un pieno riconoscimento dell'originalità di Nomellini. Le opere realizzate tra il 1887 e il 1888 ridisegnano una complessa fisionomia di riferimenti e di linee di ricerca compresenti nella formazione del giovane pittore: gli insegnamenti del maestro sono ora problematizzati sulla base di una linea di ricerca incentrata sulla luce e sul colore. Ciononostante, risalgono al 1888 alcuni dipinti nei quali il modello fattoriano risulta ancora evidente.

Il primo dipinto che desideriamo prendere in esame è l'olio su tela *Testa di ciociaro* (Tav. 14) o *Uomo di Montecassino*, opera datata 1888, venduta nel 2017 dalla casa d'aste

²¹⁹ T. SIGNORINI, *Notizie d'arte*, «Domenica Fiorentina», 12 febbraio 1888.

fiorentina Pandolfini²²⁰. *Testa di ciociaro* è un ritratto d'uomo di profilo, forse un esercizio svolto durante le lezioni di Fattori e non perché l'uomo sembri cavato dai dipinti di butteri ma perché in questo dipinto Nomellini sembra infatti muoversi interamente entro i parametri definiti dal maestro, senza cedimenti verso un'estetica di carattere più personale. Rispetto al *Ritratto di Coriolano* e ai ritratti delle maremmane, il fondo si schiarisce; la pittura di Nomellini appare magra, gli accordi cromatici risultano un poco sordi: in particolare, l'incarnato dell'uomo non risalta rispetto allo sfondo anche se ciò può essere plausibilmente imputabile alle cattive condizioni di conservazione del dipinto. Il colore sembra infatti piatto e l'accordatura tra i rossi, i blu della giacca e la sfumatura opalescente del foulard, da una parte, e l'insieme delle terre, dall'altra, non sembra funzionare (persino i verdi dell'incarnato appaiono troppo pronunciati). L'aspetto che più ci interessa rilevare in questo ritratto è però il disegno. La linea di contorno appare marcata, e il modellato che descrive i tratti somatici dell'uomo è spigoloso: caratteristica anomala, questa, rispetto alle tipiche fisionomie nomelliniane, più aggraziate e rotonde. Nomellini riesce comunque ad imprimere al suo dipinto una tensione psicologica piuttosto viva anche se non particolarmente raffinata.

Crediamo che questo dipinto possa apparentarsi, per lo stile e l'aderenza alla lezione fattoriana, a un altro dipinto di Nomellini, intitolato *Contadino* (Tav. 15). L'opera è conosciuta per il solo tramite di una riproduzione in bianco e nero contenuta nella monografia su Nomellini pubblicata da Michele Biancale nel 1946²²¹. Va subito detto che questo studio, benché composto nel 1944 (a un solo anno dalla morte di Nomellini), risulta poco affidabile nella datazione delle opere del pittore. Biancale assegna il dipinto al 1885 ma la sua prossimità stilistica con *Ritratto di Ciociaro* sembra suggerire che l'opera sia stata realizzata intorno al 1888.

Al centro del dipinto è rappresentato un anziano contadino con una berretta in testa, vestito con un gilè, camicia e calzoni. Il contadino tiene tra le mani un bastone che punta di fronte a sé. Il quadro ha una impaginazione semplice che risulta immediatamente funzionante. L'uomo ne è il perno; il suo profilo di sinistra disegna una retta inclinata verso destra che insieme alla diagonale del bastone genera una struttura triangolare. La linea d'orizzonte è posta a metà del dipinto. Sullo sfondo si notano una casa e degli alberi. Anche in questo caso, come nel *Ciociaro*, il disegno di Nomellini presenta una saldezza inconsueta, di matrice apertamente fattoriana. Un primo segnale di autonomia artistica è forse riconoscibile nella pennellata più larga e libera rispetto a quella del maestro, ma resta il fatto che l'impianto disegnativo resta solidissimo. Inoltre, non c'è ancora traccia della pennellata

²²⁰ L'opera fece parte della Collezione Giustiniani, ma nel 1929 fu messa in vendita presso la Galleria Scopinich: nel cui catalogo è indicata erroneamente come olio su cartone. L'anno successivo fu oggetto di una ulteriore vendita: Il dipinto appare in una foto dello studio dell'artista. Cfr. *Collezione Giustiniani. Galleria Scopinich*, Milano 1929, n. 88, tav CXXIII. *Centotrenta opere di pittura moderna, quindici bronzi e bianco e nero. In vendita all'asta nei locali della Saletta Gonnelli*, Tip. Barbera, Firenze, 1930, nr. 37, tav. XIII.

²²¹ Cfr. M. BIANCALE, *Plinio Nomellini*, F.lli. Palombi editore, Roma, 1946, tav III.

“frustata” che in questo giro di anni rappresenta un tratto distintivo della pittura di Nomellini. Va comunque detto che ogni giudizio critico relativo a quest’opera è viziato in partenza perché fondato unicamente su una vecchia riproduzione fotografica.

Un’ulteriore linea di ricerca che consentì a Nomellini di giungere ai risultati stilistici del *Fienaiolo* è rintracciabile attraverso l’analisi di alcuni dipinti che sono stati a lungo tempo irreperibili. Si tratta perlopiù di dipinti realizzati sul motivo, nei quali il giovane pittore sperimenta soluzioni tecniche e pittoriche divergenti rispetto agli insegnamenti di Fattori. La nostra descrizione intende svolgersi secondo un percorso che inizia ripercorrendo alcune opere di maggiore impegno per poi passare ad alcune veloci “impressioni” sul motivo.

Alcuni documenti dell’Archivio Nomellini fanno risalire *Il falciatore* (Tav. 16) al 1888. Si tratta di un olio su tavola che mostra un falciatore mentre fa ritorno a casa trasportando sulle spalle gli attrezzi del proprio lavoro. L’impostazione del dipinto coniuga la lezione fattoriana, evidente soprattutto nell’impaginazione e nella composizione, e il personale percorso di ricerca di Nomellini sulla figura isolata del contadino nel campo, sull’uso del colore e sul senso della luce. Il falciatore occupa il centro della composizione. All’orizzonte appaiono cespugli e covoni e il sole, ormai del tutto calato, è reso per mezzo del deposito di bianco puro. Nomellini rende la figura del lavoratore posto in ombra con una tonalità rosso bruna. La pennellata è libera, a piccoli tocchi. Il campo è arricchito da gialli verdi, blu e rossi; nel cielo le nuvole sono sfumate e caratterizzate da un’illuminazione dal basso verso l’alto, proveniente dal sole ormai tramontato. La tecnica per rendere il cielo ci sembra essere vicina a quella utilizzata nel cielo del *Fienaiolo* anche se qui è resa con colori più pronunciati e con una varietà e una nettezza di sfumature più ampia. Il cielo è infatti descritto tramite stesure di colore magre e consecutive. Alla prima, più chiara, aranciata – lo si nota dalla sfumatura attorno alla figura del falciatore –, se ne sovrappongono infatti diverse altre. È probabile che l’opera sia stata realizzata dal vero, si ravvisa in proposito una maggiore sperimentazione di varietà cromatiche nella tavolozza del pittore.

Un altro dipinto caratterizzato da una forte sperimentazione cromatica è *Le ortolane* (Tav. 17), un olio su tela di cm 16,5 x 40, firmato e realizzato da Nomellini intorno al 1888²²². Riteniamo questo dipinto di particolare interesse, perché offre un’ulteriore esplorazione sperimentale dei colori da parte di Nomellini, e in particolare dei colori complementari, il cui

²²² Cfr. *Selezione di dipinti di Plinio Nomellini*, a cura di R. Monti, Edizioni Il Torchio, Firenze, 1991, tav. IX; V. QUERCIOLO, *Leonardo Ghiglia. Una raccolta di pittura toscana in Lombardia. Macchiaioli e Postmacchiaioli*, Grafiche Gelli, Firenze, 2014, pp. 124-125. *Il sessione, Dipinti e Sculture del XIX secolo*, Asta Farsetti, Asta n. 181, 28 ottobre 2017, nr. 384.

impiego rappresenta già uno degli aspetti più interessanti e sottovalutati del *Fienaiolo*. Ne *le ortolane* Nomellini mostra un uso del colore talmente libero e carico di dissonanze e contrasti che la lettura dell'opera può risultare difficoltosa. In un campo coltivato una donna china su sé stessa – il rilievo geometrico della figura sembra evocare la *Contadina che zappa* – raccoglie della verdura, mentre in secondo piano una bambina indugia osservando un oggetto che tiene tra le mani. I vari piani del dipinto sono studiati obliqui tra loro, contribuendo così, insieme a una generale dissonanza cromatica, a scompensare l'osservazione del dipinto.

I colori con i quali sono rese le due figure femminili giocano sulla contrapposizione tra blu e rossi e anche le ombre portate delle donne sul prato sono blu, mentre nella resa del prato si notano tocchi di rosso. Invece alle spalle delle donne, nella fascia di terra vangata e restituita con ocre e bianchi, Nomellini sperimenta la contrapposizione tra i complementari arancio e blu, mentre più lontano, vicino alla linea d'orizzonte, il pittore accosta ai gialli i viola, e ancora il rosso al verde. Va detto infine che, sulla destra, il cespuglio verde è punteggiato da tocchi di arancione.

Opera in definitiva poco conosciuta e appartenente al percorso di formazione di Nomellini, il dipinto *Le ortolane* risulta prezioso se non altro perché permette di monitorare gli stadi di sperimentazione e le acquisizioni culturali di Nomellini. Quest'opera documenta la conoscenza di Nomellini dei principi della pittura impressionista, qui estenuati secondo una prospettiva che si potrebbe già considerare come post-impressionista.

Come ulteriore testimonianza delle sperimentazioni tentate da Nomellini nel 1888 indichiamo *Nei campi* (Tav. 18). Un olio su tavola inedito presumibilmente realizzato sul motivo²²³. Crediamo che anche questo piccolo dipinto sia stato utile alla verifica di alcune soluzioni presenti nel *Fienaiolo*. Nonostante il ricorso a una tavoletta e a una prassi che aveva radici nella pittura macchiaiola, il giovane pittore interpretò il paesaggio in modo autonomo.

Ritorna anche in questo piccolo dipinto la figura isolata del contadino nei campi, reso attraverso tocchi di colori primari. Il contadino è posto al centro del dipinto e la sua testa (forse si tratta di un cappello) lambisce la linea d'orizzonte tracciata più alta della metà della tavoletta. Un aspetto interessante di questa composizione riguarda l'area mediana a sinistra. Se seguiamo questo orizzonte da destra verso sinistra, ci accorgiamo che in prossimità della figura umana l'orizzonte si inclina per poi salire progressivamente. E appunto nell'area di sinistra, Nomellini ricopre il verde con del celeste e lo riverbera nel prato con tocchi a pennello scarico. L'area di blu tracciata dal pittore potrebbe essere un lago ma questa idea non ci persuade a pieno. Una simile soluzione è infatti presente anche nel *Fienaiolo*, volta però alla rappresentazione del cielo: sullo sfondo, a sinistra, Nomellini

²²³ *Opere pittoriche dell'800 nella raccolta E. P.*, Galleria Guglielmi Milano, nr. 137. *Dipinti inediti e rari della pittura italiana dell'Ottocento*, Galleria Pananti, Firenze.

costruì un declivio verde scuro, ritoccandolo in un secondo momento con alcune veloci pennellate di blu che lambiscono il prato. E anche il cielo di *Nei campi* sembra essere stato realizzato analogamente a quello del Fienaiolo, seguendo la stessa tecnica di stratificazione: il primo strato è un beige su cui il pittore ha realizzato, a sinistra, delle pennellate bianche veloci ma coprenti; verso destra queste pennellate si fanno a mano a mano più distanti una dall'altra, lasciando emergere il beige sottostante e sfumandosi di grigio. Trattandosi di un dipinto realizzato *en plein air* le modalità realizzative furono evidentemente differenti rispetto a quelle del *Fienaiolo*, anche se l'effetto ricercato da Nomellini era lo stesso.

Anche *Contadini al lavoro* (Tav. 19) risale al 1888²²⁴. Si tratta di un olio su tela di cm 28 x 46, firmato e datato. L'opera, inedita, risulta attualmente dispersa: si può disporre unicamente di una riproduzione in bianco e nero, grazie alla quale ci è nota. Attraverso questa immagine è perlomeno possibile cogliere la tecnica di tocco sperimentata da Nomellini. Il dipinto rappresenta in un vasto orizzonte un campo coltivato dove due contadini lavorano con la vanga. La linea d'orizzonte è di poco più alta della metà verticale del dipinto e interseca i corpi dei contadini, resi con poche schematiche pennellate. Nomellini ricorre all'espedito di porre in primissimo piano una pianta di cavoli per restituire il senso della misura e delle distanze tra il primo piano e gli uomini. Il cielo sembra essere nuvoloso: anche in questo caso il pittore sembra aver impiegato una tecnica di stesure sovrapposte per rendere la superficie e le sfumature delle nuvole. La terra già lavorata dai contadini disegna una diagonale più scura nella zona inferiore del dipinto. È però nelle aree più chiare ad apparire più evidente il tocco di derivazione impressionista qui usato dal pittore. Purtroppo, avendo a disposizione solo una fotografia l'analisi diretta di questo tipo di soluzione non può spingersi oltre. E tuttavia alcuni paesaggi realizzati da Nomellini durante lo stesso anno mostrano una tecnica di rappresentazione analoga, permettendoci quindi di approfondire questo aspetto tecnico per via indiretta e di confrontarlo con valori luministici e cromatici scelti dal pittore.

Un primo campione utile in questo senso può essere il dipinto conosciuto come *L'Arno alle Cascine* (Tav. 20)²²⁵. Il titolo proviene da un'etichetta attaccata sul retro del supporto. Su questo rovescio, Nomellini aveva realizzato un bozzetto con un soggetto differente, che è stato recentemente staccato e venduto all'asta presso Farsetti con lo stesso titolo improprio di

²²⁴ Il dipinto faceva parte della collezione di Enrico Checcucci e nel 1929 fu venduto presso la Galleria Pesaro. *Pittori italiani dell'Ottocento nella raccolta di Enrico Checcucci di Firenze. Galleria Pesaro, Milano-Roma, Bestetti, Tumminelli, 1929, vol II, n 161, tav CLIII.*

²²⁵ M. BIANCALE, *Plinio Nomellini*, F.lli Palombi, Roma, 1946, p. 9, tav 2. *Plinio Nomellini*, a cura di G. Nudi, R. Monti, Mori, Firenze, 1966, n 4. *Archivi del Divisionismo*, a cura di F. Bellonzi, T. Fiori, vol. II, Officina Edizioni, Roma, 1968, vol II, n. II, n. IV.5, p. 76, tav 1015, p. 204.

*L'Arno alle Cascine*²²⁶. *L'Arno alle Cascine* è invece un dipinto noto: appare nella monografia di Biancale nel 1946, e poi negli *Archivi del Divisionismo* (1966), però sempre pubblicato in bianco e nero. Per questo motivo le caratteristiche del dipinto non sono mai state approfondite o messe in relazione con gli sviluppi impressionisti della pittura di Nomellini. Si tratta di un dipinto che possiamo definire sperimentale, una verifica indirizzata verso l'approfondimento delle soluzioni possibili attraverso la pennellata di tocco e l'uso dei colori complementari. I tocchi impressionisti a punta di pennello in primo piano obbediscono in definitiva alla stessa logica compositiva delle cosiddette pennellate frustate, dal momento che servono a rendere il primo piano a fuoco e a permettere lo svolgimento prospettico del dipinto. Nomellini ricorre a una luce piena che non genera ombre. Le aree del prato, della siepe degli alberi più vicini al nostro punto di osservazione risultano più definite, rese con tocchi veloci e vibranti che però si sfumano e sfaldano progressivamente nei piani successivi. Il chiarore del cielo azzurro è smorzato da nuvole rosa. Sulla sponda opposta dell'Arno, sulla cui superficie si muovono riflessi azzurri e arancioni-verdi, si notano dei cipressi resi per mezzo di sfumature di arancioni e blu.

Crediamo che queste opere del 1888 servano a chiarire che la conoscenza da parte di Nomellini di soluzioni derivate dall'impressionismo non sia riconducibile al ritorno di Alfredo Muller da Parigi che infatti avvenne solo due anni dopo nel 1890²²⁷. Nelle sue memorie Nomellini affermava di aver cominciato da «un andamento impressionista e da una tecnica divisionista». Dovendo escludere tanto l'ipotesi di un viaggio parigino di Nomellini quanto quella dell'influenza di Alfredo Muller, i può ritenere che una possibile fonte per le conoscenze impressioniste di Plinio Nomellini possa essere rappresentata dalla mediazione esercitata da Diego Martelli. Questi diede prova nei suoi scritti di essere non solo un intelligente critico ma anche un valido teorico della pittura, assistendo tra l'altro nel 1870 – è opportuno ricordarlo – alle lezioni di chimica di Michel Eugène Chevreul. Le sue conoscenze potrebbero aver influenzato il giovane pittore, come sembra documentare anche uno scritto di Nomellini dedicato proprio alla memoria di Martelli: «Ancora ho vivo il ricordo di certe mattine trascorse in una primavera che fu sempre bianca, nella sua villa, vicino a Firenze, tra gli oliveti scendenti verso il nastro argentino dell'Arno. [...] In una parete entro strane cornici rosse, il Pissarro aveva con ignoto magistero fermate le vibrazioni colorate vaganti nell'infocata atmosfera

²²⁶ Il bozzetto che rappresenta due personaggi maschili insieme ad un cane procedere lungo un fiume sotto un cielo temporalesco è stato venduto Farsetti: *Asta di dipinti e sculture del XIX e XX secolo*, Prato Sabato 13 aprile 2013, lotto nr. 705. Il cartiglio originale è stato apposto sul retro del bozzetto. Il bozzetto è stato infatti venduto con il titolo *L'Arno alle cascine*. Presso l'Archivio Nomellini è presente un'immagine del retro originario dell'*Arno alle cascine*, ovvero il bozzetto, sul quale era incollato il cartiglio.

²²⁷ Una concezione nata, a nostro avviso, da una sovra interpretazione delle considerazioni espresse da Giovanni Fattori nelle lettere che fecero seguito all'Esposizione Promotrice del 1891.

dei giorni di piena calura. Fu l'inaspettata annunziatura di quello che da tempo sognavamo e dal quale avevamo una confusa divinazione, e che doveva animare l'opera nostra e per la quale sfidammo la feroce ira della folla ignobile usa a inebriarsi di liquore sozzo.²²⁸».

Nonostante il fatto che l'ultimo viaggio di Diego Martelli risalisse al 1878, le sue conoscenze parigine rappresentavano un canale di costante aggiornamento sugli sviluppi della pittura francese. Abbiamo già citato, trattando la figura di Ulvi Liegi, una lettera del 1886 nella quale Federico Zandomenighi descriveva a Martelli l'ultima esposizione degli impressionisti. Si trattava dell'esposizione che con le opere di Georges Seurat (Parigi, 1859 – Gravelines, 1891), Camille Pissaro, il figlio di questi, Lucien (Paris, 1863 – Hewwood, 1944) e Paul Signac (Parigi, 1863 – Parigi, 1935), sancì la nascita del Neoimpressionismo. In una lettera del 1888 Zandomenighi tentava di spiegare a Martelli la tecnica neoimpressionista in modo analitico, tanto da indurci a pensare, anche per le ragioni elencate sopra, che il critico fiorentino fu la più probabile fonte dell'aggiornamento sull'impressionismo di Plinio Nomellini.

Oggi ho visitato l'esposizione Des Indépendants di questi bravi signori che ci hanno rubato l'etichetta senza parlare del resto. Procurerò in poche parole di darti un'idea della teoria su cui si basa il neo-impressionismo. Noi tutti conosciamo fin dalla scuola elementare le teorie sui colori del vecchio Chevreau [sic]: allora il giovane Seurat ha creduto di inventare la pittura applicandole. Immagina dunque un paesaggio composto di un albero verde che stacca sul fondo di una collina colore arancio, un cielo coperto un terreno giallo e l'ombra dell'albero bleu. Ecco cosa succede: il colore arancio della collina richiamando naturalmente il bleu come complemento, l'albero su 80 grammi di verde ne prenderà 15 di bleu per mettersi d'accordo colla collina e il cielo farà lo stesso, in proporzione, sulle parti che avvicinano la sullodata; la stessa cosa farà il giallo del terreno, ma all'avvicinarsi del bleu dell'ombra dell'albero diventerà un poco arancio e l'ombra dal canto suo diventerà violetta. Il cielo se si trova immediatamente al contatto dell'albero verde, ossia sottoposto, si tingerà leggermente di rosso verso i suoi contorni - e così di seguito. La ricerca come tutte le buone ricerche senza essere nuova può dare degli ottimi risultati se l'artista si sente tanto libero da sottoporla all'essenziale, l'arte. Ma siccome invece questi inventori de' miei coglioni non possono decomporre le loro tinte che tempestando di puntini uniformi i loro quadri, questi finiscono per prendere l'aspetto di un brutto ricamo faticato e noioso. Perché il suddetto albero non potendo essere interamente verde, se è composto di 100 g di questa tinta ne conterrà 20 puntini di rossi. Così dicasi delle tinte del cielo del monte del terreno e dell'ombra colle loro tinte di complemento. Il complemento delle tinte continua poi per cert'uni fin sulle cornici dei quadri che devono completare i colori di essi. E tutto questo bel lavoro lo fanno finora colla sola preoccupazione del puntino e del complemento e t'assicuro che i loro prodotti non sono per nulla

²²⁸ P. NOMELLINI, *Diego Martelli*, «Lo Svegliairino», supplemento del giovedì al n.14, 3 dicembre 1896.

migliori a quelli di Paolo Veronese che dipingeva come si dipingono le carte da gioco. Se hai capito qualche cosa perdonerai la cacofonia di questa bella descrizione; se poi sono riuscito a non farti capir nulla essa ti servirà di distrazione durante le ultime ore noiose che sei costretto a passare.²²⁹

Nomellini partecipò all'Esposizione Promotrice di Firenze del 1888 con due dipinti *Il fieno* o *Fienaiolo* e un ritratto andato perduto, intitolato *Nina Van Zandt*. Dal momento che *Il fieno* è probabilmente il dipinto di Nomellini più conosciuto e studiato, preferiamo dare avvio alla nostra analisi interpretativa con alcune considerazioni relative al ritratto disperso. Il titolo si riferisce appunto Nina Van Zandt (Chicago, 1862 – Chicago, 1936) un'attivista statunitense che nel febbraio del 1887 sposò il condannato a morte August Spies (Laneckenerg, 1855 – Chicago 1887)²³⁰. Questi fu ritenuto colpevole insieme ad altri sette anarchici della cosiddetta Rivolta di Haymarket a Chicago (Fig. 46), verificatasi il primo maggio del 1886, e fu giustiziato assieme ad altri quattro degli imputati il giorno 11 novembre 1887²³¹. Nel 1893 la sentenza fu ribaltata e il Governatore dell'Illinois ammise che gli anarchici condannati a seguito dei fatti di Piazza Haymarket furono vittime di un errore giudiziario²³². La vicenda aveva avuto una eco internazionale molto forte. Negli Stati Uniti ci furono

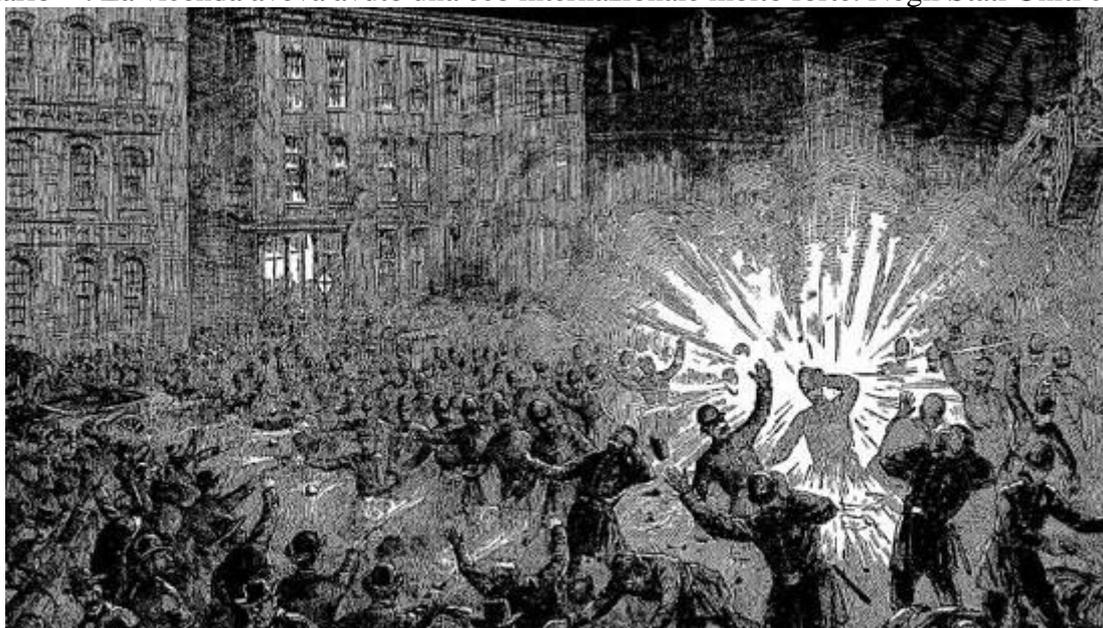


Fig. 46, William McCullough, *La rivolta di Haymarket Square*, incisione tratta dal volume Michael Shaake, *Anarchy and anarchists*, FJ. Schulte & co., Chicago, 1889.

²²⁹ *Ivi*, pp. 193-194.

²³⁰ Un disegno intitolato *Vangatore*, conservato presso la collezione della Cassa di Risparmio di Volterra, reca in basso a destra l'iscrizione «Nina Van Zandt»

²³¹ Cfr. P. AVRICH, *The Haymarket Tragedy*, Princeton University Press, Princeton, 1986.

²³² A Chicago, nel febbraio del 1886, gli operai della fabbrica di macchine agricole Mc Cormick indissero uno sciopero, e il primo maggio del 1886, il *May Day*, più di quarantamila persone manifestarono davanti alla fabbrica in sostegno degli operai. La protesta fu guidata dalla redazione della rivista «Arbeiter-Zeitung». La maggior parte dei lavoratori erano immigrati tedeschi e boemi che lavoravano ogni giorno dalle dodici alle sedici ore per un dollaro e cinquanta al giorno. Il direttore della rivista era Alfred Spies. I proprietari reagirono chiudendo i cancelli della fabbrica, e assumendo nuovo

manifestazioni per chiedere la grazia ai condannati a morte e anche in Europa intellettuali e artisti come Oscar Wilde, George Bernard Shaw, William Morris e Friedrich Engels firmarono una petizione in favore della liberazione dei condannati. A questa vicenda si riferisce un'incisione di Walter Crane: *The Anarchists of Chicago* (1894) (Fig. 47). Immagine che fu per la prima volta pubblicata nel novembre 1894 sul giornale anarchico «Liberty» e che ebbe una diffusione internazionale. Nei mesi precedenti l'esecuzione capitale la stampa internazionale diede risalto al presunto rapporto tra August Spies e Nina Van Zandt, all'epoca ventiquattrenne. Convinta dell'innocenza degli anarchici condannati, la donna tentò di sostenerli e di divulgare la loro versione dei fatti. A questo scopo iniziò a incontrare Spies periodicamente, e solo quando il diretto del carcere stabilì di restringere le visite ai soli

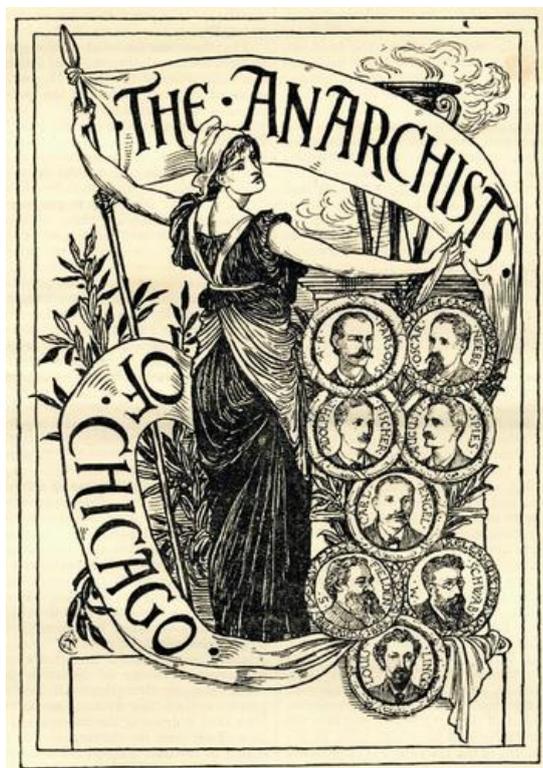


Fig. 47, Walter Crane, *The Anarchists of Chicago*, in «Liberty», novembre 1894.

famigliari la Van Zandt decise di sposare per procura Spies per continuare a vederlo. Il libro delle memorie di Spies fu pubblicato nel 1887 a spese di Nina Van Zandt²³³. La stampa americana si concentrò principalmente sulla relazione tra Spies e la Van Zandt costruendo una narrazione romantica che a margine della vicenda diede adito a scandalo e polemiche. Per la stampa conservatrice la Van Zandt incarnava la figura della giovane borghese peccaminosa traviata dagli anarchici; mentre per la stampa anarchica divenne una specie di eroina romantica²³⁴.

In Italia, la vicenda della Rivolta di Haymarket e il relativo processo fu seguita con particolare attenzione da quotidiani nazionali e da riviste anarchiche e socialiste. La notizia fece

personale. Alla fine del turno i manifestanti aggredirono i lavoratori della fabbrica, alla rissa seguì una sparatoria che causò due morti. Il comizio pacifico di piazza Haymarket fu organizzato dai vertici del movimento sindacale per evidenziare la volontà di non ricorrere alla violenza durante le proteste. Verso la fine del comizio persone non identificate lanciarono un ordigno esplosivo verso il cordone della polizia. Ne seguì una sparatoria che fece sia vittime tra i civili che tra i militari. Otto anarchici furono condannati per cospirazione, associazione a delinquere e induzione al lancio della bomba. Furono impiccati: August Spies, Albert Parsons, Adolph Fischer, George Engel; Louis Lingg si suicidò in carcere, mentre Michael Schwab, Samuel Fielden e Oscar Neebe nel 1893 ricevettero la grazia.

²³³ *August Spies' Autobiography. His Speech in Court and general notes*, a cura di N. Van Zandt, Chicago, 1887.

²³⁴ La notizia del matrimonio venne data dal *New York Times*. Si veda: *Chicago*, «New York Times», 2 febbraio 1887, p. 1.



Fig. 48. Plinio Nomellini, *Pietro Gori*, 1895-96 ca., olio su tela, cm 65 x 50, Pinacoteca Foresiana, Portoferraio.

clamore soprattutto in Toscana²³⁵. Anche se su «La Nazione» non apparvero che brevi trafiletti, fu a Livorno che dopo la notizia dell'impiccagione degli anarchici provocò i maggiori disordini²³⁶. Portuali e anarchici presero d'assalto le navi battenti bandiera americana e fecero irruzione all'interno della Questura cittadina dove aveva trovato rifugio il console statunitense. Il giovane intellettuale anarchico Pietro Gori (Messina, 1865 – Portoferraio, 1911) fu arrestato per aver fomentato la rappresaglia avendo composto un'epigrafe in memoria dei martiri di Chicago. Gori, una delle figure più rilevanti dell'anarchismo italiano, fu legato a Nomellini da un rapporto di amicizia. Oltre al fatto che fu proprio Gori uno degli avvocati difensori di Nomellini al processo di Genova al

1894, documenta questo rapporto un ritratto di Gori realizzato da Nomellini (Fig. 48) e conservato presso la Galleria Foresiana di Portoferraio²³⁷. E proprio l'interesse di Nomellini per la vicenda di

²³⁵ Cfr. *Poutpourri americano*, «Corriere della Sera», 6 settembre 1886, p.3. *Il prossimo estremo supplizio dei Sette Anarchici di Chicago*, «Corriere della Sera», 8 ottobre 1887, p.2. *L'impiccagione dei quattro anarchici a Chicago*, «Corriere della Sera», 12 novembre 1887, p.3. *Nuovi particolari sul supplizio degli anarchici di Chicago*, «Corriere della Sera», 14 novembre 1887, p.2.

²³⁶ «Chicago. La pena di morte a due anarchici venne commutata nella prigione perpetua; gli altri quattro saranno impiccati domani.» «La Nazione», 12 novembre 1886. Il 13 novembre fu data notizia delle manifestazioni a New York e Cincinnati a sostegno degli anarchici. Il 14 novembre «La Nazione» dava notizia dell'esecuzione: «Gli anarchici morirono impavidi. Due di essi gridarono: *Viva l'anarchia!* Temevano nella serata dei tentativi di disordini.»

²³⁷ Pietro Gori è una delle figure più rappresentative dell'anarchismo italiano. Fu una personalità complessa: giornalista, avvocato, poeta, scrittore e compositore. Fin dalla giovinezza di idee libertarie, nel 1887 pubblicò *Pensieri ribelli* per il quale fu processato. Nel 1890 fu condannato a un anno di carcere per aver istigato lo sciopero del primo maggio a Livorno. Il verdetto fu annullato quando ormai Gori aveva scontato la pena. Lasciò la Toscana per trasferirsi a Milano dove iniziò a collaborare con Francesco Turati. Nel 1891 tradusse e curò la prima edizione integrale del *Manifesto del partito comunista* di K. Marx e F. Engels. Al Congresso Operaio di Milano del 1891 in difesa degli ideali anarchici entrò in contrasto con Turati. Dopo la nascita del Partito Socialista dei lavoratori nel 1892, amareggiato per sconfitta dell'anarchismo si dedicò alla scrittura di *pamphlet*: *Alla conquista dell'avvenire*, *Prigioni e battaglie* e drammi teatrali quali *Senza patria* e *Proximus tuus*. A Milano si affermò come penalista dalla grande oratoria divenendo protagonista dei processi politici contro gli anarchici. Difese al tribunale di Milano Sante Caserio prima che questi, il 24 maggio del 1894, uccise il presidente francese François Carnot. Gori fu ritenuto uno degli istigatori dell'attentato, per questo fuggì in Svizzera. In seguito, fu arrestato ed espulso. Questa vicenda ispirò *Addio Lugano*, canzone che è diventata uno degli inni anarchici. Viaggiò in Germania, Belgio, e si stabilì a Londra, ospite di Errico Malatesta, dove partecipò alle lotte operaie. A Londra entrò in contatto con Pëtr Kropotkin ma in difficoltà economica fu costretto a partire per gli Stati Uniti come marinaio. Negli Stati Uniti tenne conferenze e a Paterson, New Jersey, fondò la rivista «Questione sociale» e fece rappresentare lo spettacolo teatrale *Primo Maggio*. Dopo la partecipazione al Congresso Operaio Internazionale come rappresentante delle *Trade Union* nordamericane le sue condizioni di salute peggiorarono. A seguito di un esaurimento nervoso fu ricoverato. Tornò in Italia per curarsi, ottenne il domicilio coatto all'Isola d'Elba. Nel 1897 ritornò a Milano dove riaprì lo studio legale. In occasione dell'inaugurazione del monumento alle Cinque Giornate, Gori tenne un comizio non autorizzato. A seguito dei moti anarchici di quell'anno fu condannato a dodici anni di carcere. Riuscì però a fuggire a Marsiglia e poi in Sud America. A Buenos-Aires fu professore di sociologia criminale e su incarico della *Sociedad científica argentina* fece una spedizione in Patagonia accompagnato da Angelo Tommasi. Grazie ad un'amnistia riuscì a tornare in Italia nel 1903. Continuò a viaggiare, soprattutto in Egitto e Medio Oriente, tenendo conferenze ma fu vittima di una malattia e morì nel 1911. La difesa di Nomellini da parte di Gori fu pubblicata

Chicago potrebbe suggerire che i rapporti del pittore con Gori, a oggi fatti risalire soltanto al periodo genovese, abbiano avuto inizio già nel 1887. Nato a Messina (ma da genitori toscani) un anno prima di Nomellini, Gori frequentò il liceo classico di Livorno, prima di trasferirsi a Pisa per studiare giurisprudenza e laurearsi in sociologia criminale (frequentando tra l'altro i corsi di Giuseppe Toniolo). Pubblicò articoli sulle riviste *Riforma*», «*Tribuna*» e «*Telegrafo*». La sua militanza politica sovversiva (inaspritasi nel 1887 con la compilazione di opuscoli e pamphlet) attirò l'attenzione della polizia, che incominciò a sorvegliarlo: nel 1890 l'attivista fu condannato per aver fomentato, a Livorno, il primo grande sciopero del Primo Maggio.

Ritornando al ritratto esposto da Nomellini, *Nina Van Zandt*, è dunque probabile che Nomellini sia venuto a conoscenza della Rivolta di Haymarket attraverso la stampa: è infatti accertato che la voce del presunto legame amoroso tra August Spies e Nina Van Zandt sia approdata in Italia. Un articolo del «*Corriere della Sera*» del 14 novembre 1887 riporta le seguenti parole: «[...] prima di muovere per il patibolo, Spies ha ricevuto la visita di Nina Van Zandt, da lui sposata per procura. Credesi che questa giovane, la quale amava sinceramente Spies, pensi ad uccidersi.²³⁸». Uno spoglio delle riviste anarchiche e socialiste dell'epoca potrebbe rivelare maggiori particolari, e magari documentare la diffusione di un'incisione del ritratto della giovane statunitense. Infatti, riteniamo molto probabile che Nomellini fosse a conoscenza del ritratto di Nina Van Zandt e che abbia basato la realizzazione del ritratto esposto alla Promotrice del 1888 su questa incisione. Il ritratto a incisione della Van Zandt (Fig. 49) appare nelle prime pagine della già citata biografia di August Spies, ma va considerato che un'altra incisione deriva da questa prima e fu pubblicata per la prima volta dal giornale illustrato «*Frank Leslie's Illustrated Newspaper*» nell'ottobre del 1887. L'autobiografia di Spies ebbe diffusione anche in Italia ma è probabile che il primo canale di diffusione dell'incisione siano state alcune riviste anarchiche e socialiste italiane. Molto probabilmente Nomellini ha realizzato il ritratto avendo presente l'incisione, avvalendosi inoltre di una modella come riferimento.

in P. GORI, *Le difese pronunciate innanzi ai Tribunali Penali e alle Corti di Assise*, La Sociale, La Spezia, 1911. Le opere complete di Pietro Gori sono pubblicate: P. GORI, *Opere complete*, La Sociale, La Spezia 1911-12.

²³⁸ *Nuovi particolari sul supplizio degli anarchici di Chicago*, «*Corriere della Sera*», 14 novembre 1887, p.2.



Fig. 49, *Nina Van Zandt Spies*, incisione tratta dal volume *August Spies' Autobiography. His Speech in Court and general notes*, a cura di N. Van Zandt

Il *Ritratto di Nina Van Zandt* esposto alla Promotrice fiorentina del 1888 potrebbe corrispondere con il dipinto noto agli studi con il titolo di *Maremmana*, datato 1888 (Tav. 21). Si tratta di un olio su tela di 58,5 x 45 cm, conservato attualmente in una collezione privata. Crediamo verosimile che Nomellini tenendo presente l'incisione che ritraeva Nina Van Zandt, abbia sovrapposto sui tratti somatici di una modella quelli più caratterizzanti dell'anarchica americana: la rotondità del viso, le labbra spesse, il naso tondo. Corrisponderebbero all'incisione anche la pettinatura e la linea delle spalle.

La ragazza occupa solidamente lo spazio, ha una fisionomia robusta, spalle larghe e braccia forti. Porta orecchini a grandi cerchi dorati e una semplice (e un poco stretta) camicia bianca sulla quale sono appuntate delle primule. La semplicità

del vestiario della ragazza potrebbe conciliarsi con la volontà di Nomellini di non caratterizzarla come popolana. A questa solidità volumetrica, Nomellini aggiunge un disegno morbido – anche se nella resa delle mani si ravvisano le usuali difficoltà nella proporzione del disegno – e impasti cromatici densi, in alcuni casi materici. L'orchestrazione delle luci e delle ombre sul viso della ragazza risulta molto elegante e studiato: l'incarnato è cromaticamente ben lavorato, vivificato dalla luce; in particolare i brani migliori sono i rossi sulle gote, le terre nel contorno degli occhi e le labbra color cremisi. Anche la luminosissima camicia è uno dei migliori pezzi del giovane Nomellini, affine al senso del colore, denso e pastoso, di Silvestro Lega. La camicia è costruita con pennellate larghe, piene e mosse dalla vibrazione dei riflessi azzurri, gialli e viola.

Al di là della nostra ipotesi attributiva, l'interesse di Nomellini per i fatti di Haymarket sembra richiedere una revisione della lettura critica dello stesso *Fienaiolo*, tenendo presente non solo un'ideale adesione umana del pittore al mondo spirituale e valoriale del lavoratore dei campi, ma anche una denuncia ideologicamente caratterizza delle condizioni del lavoro contadino. L'attenzione per le apparentemente immutabili tradizioni del mondo agricolo maremmano deriva probabilmente dai dipinti dei vecchi maestri della macchia, reinterpretati però secondo lo spirito libertario e anarchico che caratterizza la Toscana di quel periodo. Eppure, il *Fienaiolo*, lungi dal presentare una

lampante denuncia della condizione para-servile dei lavoratori agricoli, sembra piuttosto certificare la presa di coscienza della realtà di tale condizione. Traspare comunque nel dipinto una carica vitale che sembra suggerire la possibilità di un cambiamento della realtà sociale. In generale non si è mai prestata troppa attenzione al dato della giovane età del «ragazzo del pian di Pisa, che carico di paglia muove incontro a chi guarda²³⁹», così come di carattere marginale sono state le considerazioni sulle condizioni effettive dei braccianti dell'epoca. La comprensione del dipinto non può però prescindere da queste considerazioni.

I risultati dell'inchiesta compiuta da Gino Capponi sull'agricoltura in Toscana dimostrano che più di tre quarti della popolazione attiva era occupata nell'agricoltura, e questo calcolo teneva in considerazione anche il lavoro infantile svolto anche da minori di nove anni²⁴⁰. La struttura che inquadrava questa società elementare, contraddistinta da un bassissimo grado di istruzione, era la mezzadria. Il patto di mezzadria, che perdurava in Toscana dall'epoca dei Comuni, consisteva in un contratto agricolo tra il proprietario e il capo di una famiglia colonica sulla base della conduzione e della suddivisione degli utili di un fondo²⁴¹. Si trattava di una produzione per sussistenza che non mirava ad un miglioramento tecnologico o all'introduzione di nuove colture e che non teneva presente i rinnovati traffici su scala nazionale, ma che perdurò nel tempo perché basata su un circolo vizioso in base al quale il colono era costretto a produrre ciò che gli era necessario per sopravvivere e per pagare il proprietario del terreno²⁴². Era tuttavia sufficiente una annata cattiva per far indebitare il contadino; e una volta contratto, il debito era quasi impossibile da saldare. L'impoverimento dei contadini fu poi acuito dal fiscalismo del nuovo Stato, che introdusse espropri nel caso di mancati pagamenti.

Secondo Emilio Sereni il «vizio d'origine» del sistema economico agricolo italiano consisteva nella mancata realizzazione di una rivoluzione agraria, ciò che consentì la sopravvivenza di sistemi semifeudali come la mezzadria e di conseguenza di un ritardo sempre più importante sul piano della tecnica agricola. Basti pensare che fino all'avvento del Fascismo e oltre, in alcune zone della Toscana, si faceva ricorso unicamente alla vanga e alla forza animale.²⁴³ Ad eccezione di alcune zone, come la Maremma, la trasformazione

²³⁹ T. SIGNORINI, *L'arte che Firenze ha inviato a Parigi*, in «Lettere e Arti», a. I, n. 15, 4 maggio 1889, pp. 6-8.

²⁴⁰ E. SERENI, *op. cit.*, 215.

²⁴¹ Il mezzadro e la sua famiglia abitavano il podere, coltivavano la terra e producevano beni, in completa dipendenza dal padrone, al quale era destinata la metà dei ricavi e che aveva inoltre diritto a prestazioni quali omaggi, onoranze e *corvées*.

²⁴² E. SERENI, *op. cit.*, p. 215.

²⁴³ Tra il 1875 al 1879 furono utilizzate le prime macchine: trebbiatrici e aratri. Anche se la loro diffusione fu molto bassa. Altro ritrovato dell'Ottocento, i concimi chimici non furono utilizzati. Le uniche novità furono l'introduzione della coltura del tabacco e il vivaismo.

capitalista delle grandi aziende condotte a mezzadria non portò alla formazione di un proletariato agricolo di massa. I giovani lasciarono i poderi per la città e divennero proletari industriali, accogliendo il socialismo come nuova coordinata politica e sociale²⁴⁴. La mezzadria fu abolita solo nel 1963.

Ritornando agli aspetti stilistici del dipinto, sulla base della nostra analisi riteniamo che *Il fienaiolo* non dipenda direttamente da modelli francesi. Lo scarto che fino ad oggi era difficile da comprendere tra *Il fienaiolo* e la precedente produzione di Nomellini viene di fatto colmato da opere come *Piano di Tombolo* e *Nella Maremma*, che rendono descrivibile, oltre che plausibile, un'evoluzione artistica svoltasi interamente entro una prospettiva stilistica e ideologica di rinnovamento della pittura toscana. I dipinti descritti in precedenza mostrano del resto soluzioni cromatiche sperimentali che permettono di ripercorrere le fasi che accompagnarono Nomellini al ricorso di soluzioni innovative al panorama toscano.

Un disegno preparatorio (Tav. 22) e un bozzetto (Tav. 23) del *Fienaiolo* (Tav. 24) permettono di ragionare intorno all'elaborazione del dipinto. Purtroppo, il disegno è in pessime condizioni di conservazione a causa di gore di umido che lo rendono quasi illeggibile, anche se si può ipotizzare che esso sia stato realizzato dal vero. Nomellini pone la figura al centro dello spazio. I vestiti del fienaiolo sono diversi rispetto a quelli del dipinto: i pantaloni sono più larghi, la camicia ha le maniche a sbuffo, il cappello non copre la fronte del ragazzo e il carico di fieno appare meno pittoricamente interpretato; eppure i movimenti del corpo sono gli stessi, sia pure con minime variazioni, e anche le ombre (in particolare quella sul ginocchio destro) restano sostanzialmente invariate. L'orizzonte è molto alto: in lontananza si vedono alcune colline approssimativamente della medesima altezza (mentre nel bozzetto a olio su cartone Nomellini rappresentò sulla destra un rilievo montuoso). Come in *Piano di Tombolo*, anche qui Nomellini compose la scena del disegno ponendo il canale in basso a sinistra, mentre nel bozzetto il canale è posto più in alto, a metà della composizione, e disegna un arco trasversale. Sulla destra del foglio Nomellini realizzò due studi delle mani del ragazzo. In quella destra, scorre tra il pollice e l'indice la corda legata al collo, il quale sostiene il peso della fascina e del falchetto (si noti tra l'altro il dettaglio della falange mancante al dito indice); in quella sinistra risalta il dettaglio delle dita che reggono la corda all'altezza del petto, alleggerendo così il peso del carico.

Il bozzetto permise a Nomellini di ripensare la composizione e in particolare di studiare l'impianto delle luci, delle ombre e dei valori cromatici. Ad attirare l'attenzione di Nomellini sembra soprattutto il problema della definizione della parte destra dello sfondo. Il confronto con il disegno

²⁴⁴ Sulla formazione di un proletariato agricolo di massa si veda E. SERENI, *op. cit.*, p. 365

mostra che nel bozzetto il pittore alza una collina, e abbozza dei segni destinati ad assumere nel dipinto la forma di due buoi. A motivare questi interventi sta probabilmente il fatto che, nel primo disegno, l'andamento del terreno declinante verso destra sbilanciava eccessivamente la composizione su quel lato. Il bozzetto permette inoltre di comprendere la genesi della tessitura cromatica soggiacente alla pennellata "frustata" tipica del *Fienaiolo*. L'impaginazione di questo bozzetto, così come quella del disegno, si rifà al *Ragazzo con fastello di fieno*. Ma la soluzione compositiva scelta per il dipinto *Il fienaiolo* sembra tenere presente anche l'ambiente più aperto del *Piano di Tombolo*, dove il personaggio si trova a dialogare con il paesaggio.

La composizione del *Fienaiolo* non può non essere compresa a pieno prendendo solamente in considerazione il disegno e il bozzetto preparatorio: altrettanto importante sembra il confronto con *Piano di Tombolo* e *Ragazzo con fastello di fieno*. Quella de *Il fienaiolo* è una composizione complessa. Nomellini colloca il ragazzo in uno spazio aperto simile a quello di *Piano di Tombolo* con declivi collinari e un canale. Come nel *Piano di Tombolo* inoltre anche qui il personaggio è rappresentato sulla sponda di destra del corso d'acqua, che tuttavia questa volta non scorre più dall'angolo di sinistra, procedendo invece in diagonale verso destra e disegnando così quell'arco che Nomellini aveva già ipotizzato nel bozzetto. Sulla base di un complesso bilanciamento di pesi, il ragazzo trova posto sul lato sinistro di una linea immaginaria, che divide verticalmente il dipinto. Questa scelta compositiva sembra sacrificare il bilanciamento complessivo del dipinto, che sulla parte destra presenta una lettura abbastanza faticosa. È proprio per compensare questo squilibrio che Nomellini decise di aggiungere sulla parte destra, dove il peso formale dei buoi risultava di fatto insufficiente, un ulteriore nucleo formale, assente al momento dell'ideazione del dipinto (come rivelano il disegno e il bozzetto): scalato prospetticamente un ragazzino tenta di domare un cavallo imbizzarrito. Oltre questa scena, in lontananza, il canale termina il suo corso toccando l'orizzonte del campo e del rilievo collinare. Proprio la diagonale dell'orizzonte ha suggerito alla critica la presenza di un riferimento a Fattori (e in particolare a *L'Aratura*), che ha sfruttato largamente il vantaggio in termini di impaginazione derivato dal dialogo tra la linea del canale e quella dell'orizzonte.

Nella prima opera di grande formato il disegno di Nomellini appare convincente; e anche il brano probabilmente più complesso, quello del cavallo con il ragazzo in movimento, funziona sia nelle anatomie che nell'integrazione rispetto all'intera composizione²⁴⁵. Rispetto

²⁴⁵ Secondo la Quinsac *Il fienaiolo* è caratterizzato da un grave errore di disegno e prospettiva. Cfr. A.-P., QUINSAC, *La peinture divisionniste italienne. Origines et premiers développements: 1880-1895*, Klincksieck, Paris, 1972. A nostro

all'iniziale disegno preparatorio, i tratti fisiognomici del fienaiolo risultano maggiormente interpretati, e tuttavia la figura rimane sostanzialmente la stessa. Anche l'attenzione all'incedere del fienaiolo è già documentata nel disegno, anche se nel dipinto risulta enfatizzata dall'ampiezza dello spazio circostante²⁴⁶. Piuttosto che dal disegno, la rigidità del fienaiolo sembra derivare in ultima istanza da un'orchestrazione chiaroscurale molto contrastata: nei giochi di ombre e luci, Nomellini si rivela decisamente più attento alle illuminazioni che non alle ombreggiature. Derivano invece dal disegno preparatorio le mani del fienaiolo. Nelle precedenti pagine abbiamo spesso sottolineato le incertezze nel disegno anatomico da parte di Nomellini, ma in questo caso la deformazione delle mani, oltre che studiata, sembra assumere un preciso valore estetico. La mano destra è tozza, nodosa, e sovradimensionata: caratteristiche, queste, messe in risalto dalla luce che va a scaldare proprio le dita e il polso.

La fonte di luce è in alto a destra. Il ragazzo è illuminato da un complesso controluce di taglio. Come in un pomeriggio inoltrato, la luce è digradante ma le illuminazioni di Nomellini confermano di essere più enfatiche che scientifiche. Non si spiegherebbe altrimenti la già notata evidenza luminosa dei contorni del polso destro e delle nocche della stessa mano, così come l'illuminazione frontale del taglio della lama del falchetto, illuminazione che in effetti non corrisponde alla provenienza della sorgente di luce. Il sole illumina la scena proiettando ombre che risultano ortogonali al corso d'acqua, assumendo in tal mondo rilievo anche dal punto di vista dell'equilibratura dei pesi. In tutto il campo non ci sono altre ombre che quelle dei due giovani e dell'animale.

Oltre che per lo spiccato senso del vero, l'opera fu ammirata per il nuovo senso della luce impresso dal pittore. La portata innovativa di questo dipinto diventa evidente qualora si proceda all'analisi del colore e della pennellata. Ma non meno importante ai fini dell'interpretazione dell'illuminazione del *Fienaiolo* è il confronto con il bozzetto preparatorio, dov'è assente proprio l'elemento più significativo del dipinto: il fieno, reso nel dipinto con una pennellata frustata. Nel bozzetto, il terreno dei campi è un verde freddo scaldato però dall'alternanza di bruni e gialli. Crediamo che questa sia la medesima stesura che Nomellini realizzò anche nel *Fienaiolo*, su cui realizzò in un secondo momento la fitta tessitura che rende il fieno.

Un ulteriore aspetto fondamentale relativo alla luce del *Fienaiolo* riguarda l'uso dei colori complementari, cui Nomellini ricorse non per generare soluzioni dissonanti ma per ottenere al contrario un'armonia complessiva, di equilibramento. È l'arancione-blu il contrasto equilibratore dell'orchestrazione cromatica del dipinto. Uno dei brani coloristicamente più importanti e pregevoli

avviso, non c'è alcun errore ed è un chiaroscuro forse troppo marcato sul cavallo a impedire la corretta rotazione e lettura dell'anatomia dell'animale.

²⁴⁶ È noto l'apprezzamento da parte di Pellizza del *Fienaiolo*. Sul catalogo della mostra dell'Esposizione Universale parigina del 1889, in corrispondenza dell'opera di Nomellini, Pellizza scrisse: «Mio amico fatto progressi».

del dipinto è l'inizio del corso d'acqua sulla sinistra (Tav. 25): il ruscello è celeste, con note di bianco e di blu puro, mentre il riflesso delle piante nell'acqua è arancione e verde. Vicino a questo brano appare una macchia arancione molto luminosa che dialoga con due diverse tonalità di verde, una più acida e l'altra più fredda (impiegata per rappresentare le sterpi). Il tutto è complicato dal convergere in quella zona della fascina, la parte più in ombra di questa, i cui toni bruno dorati si accostano al verde dell'acqua. Un'altra area significativa per l'uso dei colori complementari è quella intorno al cavallo e al ragazzo (Tav. 26). Nell'area dove si trovano i buoi l'arancio collide con i blu. I vestiti del ragazzo sono blu e il suo corpo è dipinto di arancione, così come la sua ombra che in tal modo non disturba il disegno del cavallo. E si può notare ancora l'uso del blu nella definizione del profilo scuro delle colline all'orizzonte. In questo caso torna ancora una volta utile il confronto con il bozzetto, dove la collina è colorata di verde freddo molto scuro; nel *Fienaiolo* questo verde è più chiaro ma vivificato dal blu. Per quanto riguarda l'orizzonte a destra, nel bozzetto abbiamo una visione più nitida del rilievo montuoso, che nel dipinto sfuma nel bianco del cielo, come se fosse immerso nella nebbia. Nel bozzetto il cielo è più pittorico, quasi plastico, mentre nel dipinto luminosissimo: il blu si concentra esclusivamente nell'area di destra, con pennellate separate (secondo la stessa tecnica impiegata per la rappresentazione degli strami), e le nuvole sfumano impercettibilmente. E creano una opacità che appare quasi un'abrasione. Questa opacità delle nuvole sembra derivare dalla sovrapposizione di più strati di pennellate, con una stesura finale molto libera.

Il dipinto fu esposto l'anno successivo all'*Exposition Universelle* del 1889 di Parigi e fu considerato da Telemaco Signorini come il più originale tra le opere toscane: «E per meriti d'arte essenzialmente moderna, per nota originale, forte e sincera, Plinio Nomellini è certo quello che più si distingue. Inorridite o prefiche!»²⁴⁷. Secondo Diego Martelli «per il carattere del disegno, e per la verità dell'intonazione», *Il Fienaiolo* decretò l'ingresso di Nomellini «nella comunione degli animi eletti»²⁴⁸.

²⁴⁷ T. SIGNORINI, *L'arte che Firenze ha inviato a Parigi*, «Lettere e Arti», a. I, n. 15, 4 maggio 1889, pp. 6-8.

²⁴⁸ D. MARTELLI, *Arte e Artisti. L'Esposizione delle Sale della Società Promotrice di Belle Arti*, «Il Fieramosca», XIX, 19 gennaio 1890.

2.IV. Sciopero: pittura e ideali libertari

Al 1889 risale un ritratto di Plinio Nomellini dipinto da Silvestro Lega (Fig. 50). Nomellini è in posa, seduto su una sedia in un interno. Il muro sullo sfondo è dipinto con una terra di Siena. Il ritratto si gioca su di una orchestrazione di terre, chiari e scuri, dai quali l'incarnato luminoso di Nomellini stacca efficacemente senza risultare appiattito. La pennellata di Lega è sciolta, larga, gli impasti sono densi ma mai in modo eccessivo.



Fig. 50, Silvestro Lega, *Ritratto del pittore Plinio Nomellini*, 1889, olio su tavola, cm 52 x 41, collezione privata.

Nel 1889 Nomellini si volse con maggiore convinzione verso una pittura ispirata a ideali sociali, che lo portò a rinunciare agli effetti più brillanti, enfatici e apprezzati della sua pittura. La volontà di privilegiare l'aspetto concettuale dei propri dipinti è probabilmente alla base dell'abbandono della pennellata lunga, propria delle sterpi del *Fienaiolo*, e del recupero di una solidità formale di matrice fattoriana, senza però che siano del tutto soffocate la sperimentazione tecnica di Nomellini e la sua sensibilità per la luce e per il colore. Nelle opere del 1889 emerge la passione politica legata alla contemporanea "questione sociale", passione destinata a culminare nello *Sciopero* presentato all'Esposizione Promotrice dello stesso anno. Questa conversione alla pittura di soggetto non fu affatto apprezzata da Diego Martelli, che preferiva le opere in cui la luce e il colore, i principali

punti di forza dell'arte di Nomellini, si liberavano all'aria aperta. A proposito di *Sciopero e Ritorno da lavoro*, il critico fiorentino scrisse:

Ambedue queste tele sono fatte, secondo noi, piuttosto sotto la preoccupazione del soggetto che sotto la preoccupazione diretta dell'arte. La impressione è dal vero, la osservazione anch'essa dal vero, ma il sentimento di codeste due tele, virili e potenti, è prima filosofico che spontaneo²⁴⁹

Risale al 1889 anche il dipinto intitolato *Contadina che zappa* (Tav. 27), del quale è noto anche un disegno preparatorio (Tav. 28). Quest'ultimo è stato pubblicato per la prima volta in occasione della mostra su Plinio Nomellini del 1985 curata da Gianfranco Bruno, mentre il dipinto è senz'altro uno dei più noti dell'artista: pubblicato nel catalogo della mostra del 1966 che, voluta da Ragghianti e curata da Nudi e Monti, inaugurò gli studi su Nomellini, fu incluso anche negli *Archivi del Divisionismo* e nel catalogo della mostra *Arte e Socialità in Italia*²⁵⁰.

Insolitamente, il disegno è più grande del dipinto, misura infatti 45,5 x 35,5 cm, mentre il dipinto è di 38,5 x 39,5. Nel disegno la donna è ripiegata su se stessa, nell'atto di lavorare la terra con la zappa, in una posa che per l'aspetto geometrico sembra rimandare alla forma delle *Ortolane*. Il panneggio della gonna è volumetrico, crea ombre solide ed angoli vivi; le pieghe sono marcate con enfasi chiaroscurale. Rispetto alla gonna sono invece più morbidi il torso, il movimento del braccio e la testa.

Nel dipinto Nomellini operò una scelta curiosa, avvalendosi di un formato quadrato. Inoltre, la riduzione della dimensione del supporto, di cui si è fatto cenno, lo obbligò a ripensare l'impaginazione del dipinto e, come vedremo, il senso stesso della composizione. Innanzitutto, il formato quadrato crea una struttura più bloccata ed enfatizza la forma geometrica della donna. In ragione di tale variazione, Nomellini studiò un ulteriore cambiamento rispetto al disegno: se qui la figura della donna lambisce il bordo sinistro del foglio, mentre l'area di destra risulta respirare maggiormente, nel dipinto l'orientamento è ripensato. Probabilmente proprio in ragione del passaggio a un formato quadrato, Nomellini

²⁴⁹ D. MARTELLI, *Arte e Artisti. L'Esposizione delle Sale della Società Promotrice di Belle Arti*, «Il Fieramosca», XIX, 19 gennaio 1890.

²⁵⁰ Il dipinto *Contadina che zappa* fu venduto in occasione della *Esposizione privata di LXXXVI opere di P.N.*, Galleria Mario Galli, Firenze, 1919, nr 22; poi rivenduto dal Conte Giustiniani dieci anni dopo: *Collezione Giustiniani. Galleria Scopinich*, Milano 1929, n. 121, tav. CXX. *Archivi del Divisionismo*, a cura di F. Bellonzi, T. Fiori, vol. II, Officina Edizioni, Roma 1968, n. V-IV.12 p.76, tav. 1025 p. 206. AA.VV., *Arte e socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915*, Milano 1979, n.112 p.167, tav. 95 p. 337. *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Stringa Edizioni, Genova 1985, tav. 18 p.105 scheda 18 p. 196. G. BRUNO, *Aggiunte a P.N.*, «Quaderni del Museo Accademia Ligustica di Belle Arti», n.5, Genova, 1985, p.4. *Plinio Nomellini*, a cura di N. Marchioni, Maschietto Editore, Firenze, 2017, p.70.

fu spinto a porre la donna al centro della composizione, riducendo per giunta lo spazio dell'area inferiore del dipinto. Le analisi scientifiche hanno rilevato che il cielo azzurro abbozzato in alto a sinistra è stato realizzato in un secondo momento: al di sotto del bleu è stata trovata infatti traccia del verde utilizzato per il resto dello sfondo²⁵¹. Ci sembra ipotizzabile che anche questo ripensamento derivi dalla variazione del formato, dal momento che la riduzione della verticalità dovette contribuire alla definizione di una scatola prospettica eccessivamente soffocata.

La scena si svolge in piena luce ma il volto della donna china su sé stessa è posto in ombra; sulla palpebra e sotto l'occhio un bagliore però ne rischiarava la pelle. Proprio il volto e la mano sono resi con un disegno e una pennellata più precisa e acuminata; mentre il paesaggio è interpretato con un tocco molto libero. Il foulard mostra una pennellata strutturante, che definisce piani rigidi e rende le pieghe del copricapo forse eccessivamente indurite. Le pennellate del foulard sono caratterizzate da una accordatura tra gialli e blu molto ben contrastata. L'area più in luce è invece schiarita da pennellate celesti. La camicia della donna è resa con pennellate un po' confuse, con variazioni cromatiche non definite e con toni eccessivamente mescolati che ne rendono difficile la leggibilità. Il gonnellone blu è invece il brano più interessante dell'opera. Nomellini mantiene la stessa idea di struttura rigidamente geometrica del disegno e ricrea con i chiaroscuri le pieghe della gonna che appare meglio risolta rispetto alla camicia. Nomellini orchestra diversi toni di blu (con ombreggiature rosse) rendendo ottimamente la rigidità della gonna e l'impressione suscitata dalla forma del corpo. Le pennellate che descrivono l'ambiente in cui si svolge la scena sono invece solo abbozzate e giocate tra ocre e verdi. Dando prova di riuscire a mediare nello stesso quadro tra soluzioni tecniche differenti, Nomellini alterna pennellate "strusciate", pennellate scariche e tocchi a pieno impasto come nella resa della vegetazione vicino alla testa della donna. Nonostante il senso di generale rigidità manifestato dall'opera, Nomellini seppe infondere un senso di movimento grazie ad alcuni accorgimenti: ad esempio la sciolta pennellata tondeggiante usata per rendere le calzature della donna, oppure tramite la resa indefinita e mossa della lama della zappa, o ancora le pennellate scariche di bianco che muovono una composizione che altrimenti risulterebbe bloccata da una prospettiva molto serrata.

Questo dipinto ha stimolato i critici ad avanzare alcuni confronti senza però che si siano potute trovare effettive basi documentarie. Tra i nomi più suggestivi, figurano quelli di Gustave Courbet, Max Liebermann (Berlino, 1847 – Berlino, 1935), Mauve e Costantin Meunier (Etterbeek, 1831 – Ixelles, 1905), tra gli altri. Secondo Gianfranco Bruno, Liebermann è «il referente europeo di Nomellini in questi anni»; e per quanto riguarda la *Contadina* «il riferimento non è solo iconografico

²⁵¹ Cfr. *Prime considerazioni sulla tecnica pittorica di Plinio Nomellini. Due opere giovanili: Contadina che zappa e la Diana del lavoro*, a cura di M. Patti et alii, in *Plinio Nomellini*, a cura di N. Marchioni, Maschietto Editore, Firenze, 2017, pp. 69-79.

[...] ma stilistico, per il tradursi dell'iniziale impianto realistico della figura in un regime cromatico in cui notazioni "impressionistiche" si fondono con luminescenze interne al colore di ascendenza millettiana». La questione dei referenti europei di Nomellini è molto complessa, soprattutto per quanto riguarda questa fase iniziale, ed è stata profondamente condizionata dalla controversia sull'ipotetico viaggio parigino del pittore. Attenendoci alle fonti a disposizione, si può riconoscere un'influenza solo indiretta di Millet, mediata da altri pittori toscani. Un riferimento a Millet potrebbe essere individuato a esempio nel *Fienaiolo*, in particolare nel trattamento della linea di contorno che crea un modellato morbido ma ben definito. Ma non si può dire lo stesso per artisti come Meunier e Liebermann. Crediamo infatti che i ragionamenti di Nomellini, per quanto innovativi e aperti a soluzioni che si riveleranno divergenti dalla linea fattoriana siano spiegabili entro l'orizzonte della pittura toscana degli anni Ottanta, arricchito dal modello dei pittori naturalisti. Se la conoscenza di Meunier da parte di Nomellini avvenne più tardi, durante il periodo genovese, l'affinità con Liebermann osservata da Bruno sembra derivare soltanto da una comune applicazione sul disegno realista di una pennellata più fluida e densa, secondo la lezione dell'impressionismo.

La pennellata larga e robusta sperimentata da Nomellini nella *Contadina che zappa*, che ci sembra provenire dall'insegnamento fattoriano, sembra riproposta anche nel dipinto noto come *Vangatore* (Tav. 29), un olio su tela datato 1889 di 74 x 44 cm, oggi in collezione privata, esposto per l'ultima volta nel 1985 e attualmente noto solo attraverso riproduzioni in bianco e nero²⁵². In questo dipinto, come in *Contadina che zappa* ma con migliore risultato, Nomellini sperimentò un impianto di solido realismo ricorrendo a una pennellata larga che costruisce e definisce i volumi e che evita ricercate soluzioni d'effetto. Nelle pagine precedenti abbiamo descritto un disegno di vangatori che, senza mostrare connessioni dirette con questo dipinto, conferma l'attenzione di Nomellini per la rappresentazione del lavoro e il confronto uomo-natura. Il tema scelto da Nomellini evoca inoltre l'affascinante modello dei vangatori di Millet, un modello germinale per la pittura europea.

Nel *Vangatore* si descrive un contadino nell'atto di conficcare la vanga nel terreno. Il movimento è colto prima di essere compiuto, in un momento di sospensione. Anche in questo caso l'impaginazione del dipinto gioca un ruolo importante nel dipinto, persino sul piano del contenuto. Il dipinto ha orientamento verticale e il vangatore è posto al centro, lasciando notevole scarto rispetto al bordo inferiore della composizione. Ciò permette al pittore di porre al centro del dipinto proprio il baricentro dell'uomo. Da questo centro, la gamba sinistra è

²⁵² *Archivi del Divisionismo*, a cura di F. Bellonzi, T. Fiori, vol. II, Officina Edizioni, Roma 1968, n.IV.11 p.76, tav. 1030, p.207. AA.VV., *Arte e socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915*, Milano, 1979, pp.162, 167 *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Stringa Editore, Genova, 1985, n. 16, p.103.

direzionata verso l'angolo inferiore sinistro della tela, mentre la gamba destra è piegata e il piede poggia sulla lama della pala. La stecca della pala si allunga a chiasmo verso l'angolo sinistro e converge verso l'angolo sinistro superiore della composizione. Nomellini amplifica l'enfasi verticale dell'opera usando una spessa linea d'orizzonte che tange il busto dell'uomo e crea un forte scarto cromatico tra bianchi e scuri.

Come nella *Contadina*, il disegno presenta una pronunciata forza che deriva solo in parte da Fattori, mancando l'incisività tipica della linea di contorno fattoriana. Ancora come nella *Contadina*, la pennellata larga di Nomellini struttura solidamente i contorni, delinea i piani e forma luci e ombre. La luce proviene da sinistra anche se come in altri precedenti dipinti Nomellini, enfatizza alcuni punti di luce prescindendo dalla esattezza della caduta della luce. È comunque molto bella la pennellata chiara che illumina il bordo della gamba sinistra che comincia poco sotto la linea d'orizzonte dove si interseca con la spessa linea di contorno del pantalone. Nomellini illumina quest'area e con pennellate larghe definisce i piani allo stesso modo con cui aveva reso la gonna della *Contadina*; nelle aree vicine alla caviglia dell'uomo descrive delle rigide pieghe volumetriche per mezzo di pennellate luminose. Nei tratti fisiognomici dell'uomo non riconosciamo la morbidezza del modellato del *Fienaiolo*: la mascella, il naso e gli zigomi sono molto squadrati. Per poter descrivere la natura in primo piano Nomellini usa una pennellata breve con impasti molto carichi, al fine di rendere la terra già smossa dalla vanga del contadino; la pennellata è materica e le estremità del pennello depositano al loro passaggio abbondanti strati di pittura. Infine, Nomellini concede una leziosità a questo solido e ben riuscito dipinto realizzando sulla destra, con delle lunghe pennellate, delle stianze mosse dal vento.

Rispetto alla *Contadina che zappa*, giudichiamo *Il vangatore* una prova più convincente, una migliore occasione di sperimentazione per la pennellata larga e strutturale che Nomellini usa per definire piani squadrati e solidi. Come migliore è il complessivo senso della composizione. Successivamente, Nomellini ricorse a queste soluzioni tecniche in dipinti di maggiore impegno, integrando questa solidità con la sua sensibilità per la luce e il colore.

I mattonai (Tav. 30) è un dipinto di Nomellini, di 100 x 72 cm, firmato e datato 1889, attualmente conservato in collezione privata²⁵³. Il dipinto rappresenta una scena di lavoro dei fabbricatori dei laterizi. Questo mestiere era ancora molto diffuso in Toscana alla fine dell'Ottocento. La materia prima era estratta dalle sabbie argillose dell'Arno e dell'Era. È ipotizzabile che la scena

²⁵³ *Esposizione Annuale Società di Belle Arti*, Firenze 1890-1891, n. 22. *Esposizione privata di LXXXVI opere di P.N.*, Galleria Mario Galli, Firenze, 1919, n. 12. M. BIANCALE, *Plinio Nomellini*, F.lli Palombi Edizioni, Roma 1946, tav VII. *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Stringa Edizioni, Genova 1985, p. 12, tav 17 p. 39, scheda 17 p. 196. G. BRUNO, *Plinio Nomellini*, in *Divisionismo Italiano*, a cura di G. Belli, F. Rella et alii, Electa Edizioni, Milano 1990, pp. 212-214.

si svolga proprio all'interno di una delle decine di fornaci esistenti alla fine dell'Ottocento lungo l'Arno.

In primo piano sono rappresentati un uomo intento ad affondare una pala tra i laterizi e un giovane al suo fianco che lo osserva, reggendo con una mano una carriola. Entrambi vestono pantaloni scuri e camicia bianca ma il ragazzo è a piedi nudi. Lo scarto di età tra i due potrebbe indicare che si tratta di un padre e di un figlio. La loro azione si svolge in una zona soppalcata della fornace: la struttura è precaria poiché costituita da tavolame e puntellata da una pila di mattoni. All'interno, vicino alla finestra, un uomo di spalle porta tra le mani un mattone. All'esterno vediamo invece tre uomini: il più giovane, senza cappello, è chino per terra; lo osservano lavorare due uomini che hanno in mano una pala. La fornace risulta essere al di sotto del piano stradale.

Le due figure in primo piano occupano la metà verticale sinistra del dipinto – è la stessa soluzione usata nel *Fienaiolo* – e sono collocate su un piano leggermente obliquo. La composizione del quadro è caratterizzata da un punto di vista scorciato e distribuito su più piani. Una delle caratteristiche di questa composizione è dunque la tensione diagonale, enfatizzata dall'andamento delle linee (si noti a esempio la retta disegnata dall'asta della pala posta al centro della tela, che la divide trasversalmente), dall'azione obliqua delle travi del soffitto, delle tavole rialzate del soppalco, e persino dell'attrezzo meccanico di metallo che presenta dei rulli in direzione trasversale. Il tutto contribuisce a tendere diagonalmente il dipinto. Altrettanto complessa è l'orchestrazione di luci ed ombre. La scena è infatti illuminata da una doppia sorgente: una naturale e una artificiale. La fornace per la cottura dei mattoni illumina infatti da sinistra, di taglio, il primo piano, e sembra essere ribassata: lasciando in ombra le travi in alto si limita a scaldare il primo piano della composizione con una luce dorata. Nomellini rende questi bagliori sulle strutture lignee del soppalco con pennellate gialle al di sopra del marrone, oltre a definire dei riflessi sulla lama della pala e sulla ruota della carriola per mezzo di tocchi grigio blu e di bianchi. Gli uomini – in particolare quello con la pala – sono illuminati invece da un vibrante giallo dorato. Le aree più in luce degli incarnati degli uomini sono rese con un rosato che riscalda e bilancia le tonalità scure della pelle. Vi si contrappongono ombreggiature blu ben visibili sul ginocchio sinistro dell'uomo e sulla spalla sinistra del ragazzo. La luce solare proviene da sinistra, illuminando oltre ai due corpi anche lo stipite interno della finestra e la mensola sulla quale sono posti ad asciugare i mattoni. Inoltre, rischiarando, di taglio, il fianco dell'uomo all'interno della fornace che funge da conciliatore tra i differenti piani di luce.

Ritroviamo nei vestiti dei due personaggi in primo piano la pennellata strutturale già sperimentata da Nomellini *Contadina che zappa* e nel *Vangatore*. La resa dei loro corpi è caratterizzata da un solido realismo, dove la lezione fattoriana sembra essere rielaborata con una notevole autonomia espressiva: il disegno dei personaggi appare infatti più sciolto rispetto a quello del maestro. Piuttosto che dalle dimensioni della tela, la statuaria monumentalità dei personaggi deriva dal disegno e dal senso della composizione. Nomellini infonde pose plastiche sia allo sforzo in atto dell'uomo sia alla *surplace* del giovane. Il disegno risulta più definito nel primo piano, e in particolare nella resa delle carriola, senza perdere tuttavia nei piani più lontani il suo carattere strutturante. Nomellini scioglie la rigidità del disegno fattoriano utilizzando una pennellata più larga che però struttura e definisce: le forme risultano più morbide e meglio integrate con lo spazio circostante. Per la sua pienezza, la pennellata ricorda quella dell'opera coeva di Silvestro Lega, anche se appare più robusta e incisa, così da costruire piani rigidi (a esempio quello definito dalla camicia). In definitiva, *I mattonai* è l'opera disegnativamente e prospetticamente più complessa della fase fiorentina di Nomellini.

Ci sembra che il dipinto sia orchestrato cromaticamente sulla base della differente reazione allo scuro e alla luce dei blu e dei gialli. Nel primo piano, dove prevalgono le tonalità bruciate, l'illuminazione è data da una luce gialla dorata, raffreddata da ombre blu; mentre all'esterno la scena si svolge in piena luce, e il contrasto tra gialli e blu si fa più evidente. Per evitare un eccessivo scarto di luce tra interno e interno, assumono un ruolo di mediazione cromatica i rossi dei mattoni illuminati dalla luce proveniente dall'esterno.

Riteniamo quest'opera una delle prove più complesse dell'intero periodo giovanile e non escludiamo che questo dipinto sia stato oggetto di una lunga elaborazione. In effetti, pur essendo datato 1889, fu esposto soltanto alla Promotrice del 1890-91: ciò ci fa ipotizzare che nel febbraio del 1891 (mese d'inaugurazione della Promotrice) il dipinto non fosse ancora terminato e che Nomellini ci abbia lavorato ancora durante il 1890, anno del suo trasferimento a Genova.

La nostra ricostruzione dovrebbe proseguire con la descrizione di un'opera che è considerata dalla storiografia su Nomellini affine a *Mattonai*: ci riferiamo a *Incidente in fabbrica*, dipinto oggi conservato presso la Galleria d'arte Moderna di Firenze. In effetti, le due opere condividono una simile costruzione spaziale. Dopo lungo tempo, l'opera riemerse negli anni Sessanta e fu esposta alla mostra *Arte e Socialità in Italia*. In quella circostanza fu fatta risalire al 1898, in base alla considerazione che «L'opera, finora non apparsa nella bibliografia di Nomellini, si riconduce evidentemente al suo periodo "sociale", in parallelo con gli studi analoghi di Pellizza, che per il *Fienile* vanno dal 1892 al 1894, mentre *L'Annegato* è del 1894: ciò è testimoniato anche dagli scambi

epistolari fra i due artisti [...]»²⁵⁴. Ma in occasione della mostra su Nomellini del 1985, Gianfranco Bruno avanzò l'ipotesi che *Incidente in fabbrica* fosse stata composta nel 1889²⁵⁵. In realtà, se l'assegnazione al 1898 appare evidentemente improbabile, crediamo che vada ridiscussa anche la proposta di Bruno. Lo stesso critico, sulla base di un confronto con *I mattonai*, precisò in una successiva pubblicazione che il momento di composizione dell'opera andrebbe individuato nel periodo di passaggio del pittore tra Firenze e Genova, e quindi tra 1889-1890, osservando un più «più maturo realismo» collegato a istanze legate «all'area europea Meunier-Liebermann, tenuto conto degli sviluppi linguistici che il dipinto nel suo ampio impianto manifesta»²⁵⁶. La precisazione di Bruno ci sembra sensata e siamo persuasi dal fatto che *Incidente* possa essere un'opera del primo periodo genovese, ma non tanto per il progredire della pittura di Nomellini verso un realismo di carattere europeo né per i tratti stilistici condivisi con le opere di Meunier e Liebermann, quanto piuttosto per la presenza di alcune caratteristiche stilistiche e tecniche peculiari: disegno, pennellata, interpretazione cromatica della luce, resa delle ombre, e altri aspetti che approfondiremo nelle prossime pagine, dal momento che a nostro giudizio il dipinto fu realizzato solo intorno al 1890.

Il 1889 fu per Nomellini un anno di decisiva maturazione. Il suo interesse per la questione sociale lo portò da un punto di vista stilistico alla rinuncia degli effetti folgoranti del *Fienaiolo*, implicandolo in una rielaborazione della lezione realista di Fattori che fu declinata con una tecnica di pennellate robuste, larghe, e un'attenzione alla resa della luce e del colore che lascia intendere la conoscenza di Nomellini dell'impressionismo. Nomellini si dimostrava capace di transitare abilmente da un registro espressivo ad un altro, riuscendo inoltre a arricchire il proprio originale linguaggio di elementi stilistici tratti da differenti forme espressive. Anche se nel 1889 prevale una sperimentazione di tipo realistico, la linea impressionista continuò a stimolare il pittore.

Dopo l'affermazione del *Fienaiolo*, Nomellini partecipò all'Esposizione della Società Promotrice del 1889 con sei opere: *Al Sole*, *Fiore selvaggio*, *Foce del Calambrone*, *L'estate di San Martino*, *Sciopero* e *La giornata è finita*²⁵⁷. Purtroppo, di queste opere è oggi noto solo *Sciopero*, conservato presso la Pinacoteca del Divisionismo di Tortona.

Nel corso dei suoi studi su Nomellini, Vincenzo Farinella ha provato a individuare la tela *Al sole*. Nel 2011 ha ipotizzato che si trattasse del dipinto noto con il titolo generico di

²⁵⁴ *Arte e socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915*, a cura di F. Bellonzi et alii, Milano, 1979, p.168, nr. 116.

²⁵⁵ *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Stringa Editore, Genova, 1985, nr. 19, p. 40, p. 196.

²⁵⁶ G. BRUNO, *Plinio Nomellini*, Erga Edizioni, Genova, 1995, p. 12.

²⁵⁷ *Esposizione annuale. Società Promotrice di Belle Arti, Firenze, Società Promotrice Belle Arti 1889*, Firenze, 1889.

Bagnanti a Torre del Lago (Tav. 31), riscoperto nel 1991 in occasione della piccola mostra nomelliniana organizzata presso la Galleria La Stanzina di Firenze, a cura di Riccardo e Ferdinando Tassi e Raffaele Monti. Mentre Tassi e Monti assegnarono l'opera ai primi anni Novanta rilevando «una precoce sperimentazione di tecnica “divisa”»²⁵⁸. Per Farinella invece, il dipinto è stato realizzato prima, nel biennio 1889-90, dopo *Il fienaiolo* e «prima della svolta divisionista». Reputiamo più verosimile questa linea interpretativa. Inoltre, come si è detto, Farinella ha suggerito l'opportunità di mettere in relazione questo dipinto con il titolo del catalogo dell'Esposizione della Promotrice del 1889 *Al sole*. Tuttavia tale ipotesi decade alla lettura di un articolo di Diego Martelli: «*Al sole* rappresentante olivi e grano, investiti dalla luce serena del mezzogiorno [...]». Nel recente catalogo della mostra di Serravezza (2017), Farinella è infine ritornato su questo dipinto interpretandolo come una rielaborazione (a dire il vero poco probabile) di *Stagione d'ottobre: la raccolta delle patate* di Jules Bastien Lepage. Ci sembra piuttosto che questo dipinto, che rappresenta in primo piano tre bambini sdraiati sull'erba, e in secondo piano un uomo di spalle con un fucile (confuso da Farinella con un barcaiolo), potrebbe corrispondere a *Foce del Calambrone*: perché il paesaggio ci sembra rappresentare la zona della foce del Calambrone, a sud di Livorno, un'insenatura naturale acquitrinosa espansa verso il mare e ricca di canali, che alla fine dell'Ottocento era nota per la caccia degli uccelli acquatici (ciò giustificherebbe la presenza del cacciatore).

Le opere presentate da Nomellini alla Promotrice del 1889 sono *Sciopero* e *La giornata è finita*. Crediamo che la nostra ricostruzione a proposito del ritratto di *Nina Van Zandt* permetta un inquadramento ideologico valido anche in riferimento a queste opere. In Toscana i movimenti anarchici e socialisti erano molto attivi, non solo per via della già citata attività di Pietro Gori, ma soprattutto per quella dei teorici del movimento anarchico Errico Malatesta (Santa Maria Capua Vetere, 1853 – Roma, 1932) e Michail Bakunin (Prjamuchino, 1814, – Berna, 1876). Nomellini si fece interprete di queste istanze sociali e politiche: basti pensare che con *Lo sciopero* fu il primo artista in Italia a rappresentare una manifestazione dei lavoratori²⁵⁹. Fino all'entrata in vigore, nel 1889, del Codice penale (codice Zanardelli), lo sciopero era considerato un reato. Erano punite «tutte le intese degli operai allo scopo di sospendere, ostacolare o far rincarare il lavoro senza ragionevole causa»²⁶⁰. Secondo il nuovo Codice penale, lo sciopero doveva svolgersi «senza violenza o minaccia»: clausola, questa, impugnata sovente per legittimare azioni di carattere repressivo. Nel

²⁵⁸ Plinio Nomellini. *Selezione di dipinti dal 1890 al 1900*, Firenze, Il Torchio, 1991, p. 3.

²⁵⁹ Si veda a tal proposito A. SCOTTI, *La rappresentazione del lavoro nell'arte europea di fine Ottocento*, «Mezzosecolo: materiali di ricerca storica», n. 4, 1980-1982, pp. 147-164. All'epoca in cui la Scotti scrisse questo articolo *Sciopero* era ancora disperso. Fu ritrovato da Bruno intorno al 1990. L'articolo della Scotti espone una panoramica europea a proposito dell'interpretazione dell'iconografia dello sciopero.

²⁶⁰ *Codice penale Sardo*, art. 386, 1865.

1889 in Italia si verificarono novantasei scioperi, nessuno dei quali assunse tuttavia un respiro davvero nazionale²⁶¹. A Livorno il 20 novembre 1889 Pietro Gori fu processato per la sua attività di propaganda anarchica, e in particolare per le idee espresse nel *pamphlet* *Pensieri ribelli*, firmato con l'anagramma «Rigo»²⁶². In questo libro Gori esponeva il suo pensiero anarco comunista in merito alla proprietà privata, denunciando inoltre l'oppressione esercitata sull'individuo da parte delle autorità e dell'istituto familiare. Gori auspicava una società nuova basata sulla liberazione dal lavoro e sull'abolizione della proprietà privata. Assolto al termine del processo, divenne una personalità nota nei cenacoli politici livornesi, oltre che artistici: se sono noti i suoi rapporti con Pietro Mascagni, va ricordato che l'attivista si affermò come «poeta dell'anarchia». Durante la manifestazione livornese del Primo Maggio del 1890, la banda militare eseguì il suo poema *Elba* musicato da Carlo Della Giacoma (Verona, 1858, - Todi, 1929). La nascita del Primo Maggio era stata decretata dalla Seconda Internazionale, riunitasi a Parigi nel luglio del 1889: «Una grande manifestazione sarà organizzata per una data stabilita, in modo che simultaneamente in tutti i paesi e in tutte le città, nello stesso giorno, i lavoratori chiederanno alle pubbliche autorità di ridurre per legge la giornata lavorativa a otto ore e di mandare ad effetto le altre risoluzioni del Congresso di Parigi»²⁶³. La data scelta rievocava simbolicamente la manifestazione di Haymarket e i martiri di Chicago. È chiaro che il dipinto di Nomellini si ricollega a queste istanze sociopolitiche.

Siamo a conoscenza di tre disegni che possono essere considerati come studi preparatori in vista della composizione di *Sciopero*. Crediamo che l'idea di questo dipinto sia nata dall'osservazione dal vero di una manifestazione. I disegni che ci sono noti documentano la genesi dell'idea alla base della composizione, rivelando inoltre un significativo ripensamento dal punto tematico.

Il primo disegno che ci sembra poter essere compatibile con la tela è noto con il titolo *Sciopero* (Tav. 32)²⁶⁴. Si tratta di un carboncino su carta di cm 20,5 x 11. Nomellini abbozza

²⁶¹ A gennaio a Medicina, provincia di Bologna, le mondine scioperarono per una riduzione salariale (a 75 centesimi al giorno). La polizia arrestò sette manifestanti. Le mondine ottennero un aumento di 20 centesimi. Il 5 aprile a Roma Andrea Costa (Imola, 1851 – Imola, 1910), primo deputato socialista d'Italia, fu condannato a tre anni di carcere per ribellione alla pubblica sicurezza per i fatti occorsi durante la manifestazione in memoria di Guglielmo Oberdan. Durante l'estate i panettieri di Milano scioperarono per l'abolizione del lavoro notturno. Lo sciopero si estese a tutta la Lombardia e al Piemonte e anche a Livorno. A settembre a Malalbergo, in provincia di Bologna, scioperarono i mietitori. Furono seguiti dai braccianti di Baricella. A Milano gli operai edili manifestarono per chiedere la riduzione di un'ora dell'orario di lavoro. Alla fine delle trattative ottennero la riduzione a dieci ore di lavoro al giorno per 29 centesimi per i muratori qualificati.

²⁶² P. GORI, *Opere complete*, La Sociale, La Spezia 1911-12.

²⁶³ R. MONTELEONE, *La Seconda Internazionale e il movimento operaio in Europa*, in *La storia. L'età contemporanea*, vol. III, a cura di N. Tranfaglia e M. Firpo, UTET, Torino, 1988, pp. 639–665.

²⁶⁴ *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Stringa Edizioni, Genova, 1985, p. 214, nr. 121, p.108.

a carboncino una scena concitata, con uomini che sembrano brandire bastoni e altri che si spingono tra loro. In generale, questo disegno mostra una tensione che in realtà non corrisponde a quella del dipinto, anche se è presente un dettaglio rilevante perché riproposto nel dipinto: l'espressione di un uomo con la bocca aperta e la testa leggermente riversa all'indietro che sembra preludere all'uomo che nel dipinto è rappresentato in preda alla disperazione con le braccia e le mani protese verso l'alto. Nella parte inferiore del foglio è disegnato due volte un personaggio che tiene le braccia larghe e i gomiti larghi (un altro schizzo di questo personaggio è presente a destra destra). Si tratta probabilmente di un possibile spunto in seguito tralasciato²⁶⁵.



Fig. 51 Théophile Alexandre Steinlen, *L'Internationale*, illustrazione per *L'Internationale, Hymne Révolutionnaire*, 1887

Un altro disegno connesso a *Sciopero* è *Manifestazione di lavoratori* (Tav. 33)²⁶⁶. Nel 1985 Bruno ha rilevato alcune analogie con *Sciopero*, concludendo comunque che questo dipinto sarebbe stato composto «tra la fine secolo e gli inizi del Novecento, tenuto conto anche della figurazione del sole con sovrapposte scritte indecifrabili». A noi sembra invece che questo disegno rappresenti una tappa ideativa propedeutica alla definizione che portò a *Sciopero* e che questa rappresentazione sia direttamente ispirata a *L'Internationale* (1887), un disegno di Théophile Alexandre Steinlen (Losanna, 1859 – Parigi, 1923) realizzato per illustrare l'inno dell'Internazionale (Fig. 51)²⁶⁷. Anche nel disegno di Nomellini si assiste infatti a un gruppo di lavoratori che avanza protestando con vigore. Uno dei manifestanti regge l'asta d'una bandiera che sventola;

altri uomini impugnano strumenti di lavoro, e tutti

procedono in maniera compatta. E come nel disegno di Steinlen, alle spalle degli uomini sorge il sole, sopra cui appare una scritta indecifrabile. Tra le figure a carboncino spicca poi quella di un uomo che alza la mano verso il cielo: probabile ulteriore anticipazione dell'uomo disperato rappresentato in *Sciopero*. Anche i due uomini ritoccati e dettagliati a penna vanno considerati come una prima ideazione della coppia di lavoratori in primo piano di *Sciopero*.

²⁶⁵ Un'idea che ci sembra in debito con il disegno *L'Internationale* di Théophile Alexandre Steinlen.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 214, nr 123, p. 113.

²⁶⁷ *L'Internationale* è un canto rivoluzionario scritto nel 1871 da Eugène Pottier, durante la Comune di Parigi, e in seguito musicato nel 1881 da Pierre Degeyter.

Corteo di contadini (Tav. 34) è invece il disegno preparatorio al dipinto *Sciopero* e fu realizzato a china su carta²⁶⁸. Come nel dipinto, in primo piano vediamo due uomini abbracciati parlarsi, dietro di loro tre uomini fanno cerchio, mentre sulla sinistra appaiono due donne: la più bassa tiene le mani conserte; l'altra ha un bambino in braccio e osserva un uomo chinato su stesso intento a sistemarsi le scarpe. Vicino alla donna più bassa spicca nel groviglio di linee la mano dell'uomo disperato. Dietro le figure appena descritte si svolge la manifestazione. La differenza lampante rispetto a *Sciopero* è che i soggetti qui rappresentati sono dei contadini: l'uomo in primo piano sulla sinistra ha infatti un falchetto per mano e gli uomini dietro di lui reggono delle lunghe falci. L'intera scena sembra svolgersi su di una strada di campagna e con un paesaggio collinare sullo sfondo. Il dipinto rappresenta invece, come vide Martelli «gli operai delle officine del sobborgo di Torretta»; spariscono così falchetti e falci, e sullo sfondo si stagliano ciminiere e stabilimenti industriali. È ipotizzabile che Nomellini abbia tratto ispirazione per il dipinto assistendo a uno sciopero di contadini, decidendo in un secondo momento di ambientarlo a Torretta e sostituendo così alla classe contadina quella operaia. Non escludiamo che la variazione tematica si sia imposta quando la realizzazione del dipinto era già stata avviata. Ci sembra infatti che nel dipinto si levi tra la folla, in lontananza, una falce, segnalata solo dalla linea di contorno sul colore traslucido del cielo, senza che in effetti si possa individuare il marrone del bastone. Probabilmente delle analisi riflettografiche potrebbero chiarire tale interrogativo.

Sciopero (Tav. 35) è un olio su tela di cm 29 x 40,6, firmato e datato 1889²⁶⁹. Una manifestazione di sciopero si svolge nei sobborghi di Livorno, nel quartiere industriale di Torretta. Sullo sfondo notiamo infatti, oltre ai campi, ciminiere, officine e capannoni. Il dipinto mostra probabilmente la retroguardia del corteo. In primo piano ci sono due uomini abbracciati che parlano tra loro. Dietro di loro tre uomini stanno discutendo, e nel gruppo alle loro spalle spicca la figura di un uomo che urla al cielo con le braccia levate, vero e proprio *punctum* del dipinto. A destra dell'uomo si svolge un altro nucleo narrativo: una vecchia affianca una donna più giovane che tiene in braccio un bambino, mentre vicino a lei un uomo piegato su sé stesso si sistema le calzature. Dietro di loro si svolge la manifestazione vera e propria, rappresentata come un fitto di uomini che sembrano vestire gli stessi abiti, mentre più lontano sembrano alzarsi alcuni bastoni e una falce.

²⁶⁸ *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Stringa Edizioni, Genova, 1985, p. 113, tav 121, p 214. Pubblicato erroneamente come inedito in *Nomellini a Genova. Ricerca pittorica e passione politica: dagli ulivi e gli scogli di Albaro al carcere di Sant'Andrea*, a cura di S. Balloni, A. Gaurnaschelli, E. B. Nomellini, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona 2014, p. 34.

²⁶⁹ *Esposizione annuale. Società Promotrice di Belle Arti*, Firenze, Società Promotrice Belle Arti 1889, n. 210. G. BRUNO, *Plinio Nomellini*, in *Divisionismo Italiano*, Electa, Milano 1990, p. 203, pp. 205, 211, 212.

L'andamento della composizione disegna una curva che asseconda la direzione della strada lungo la quale si svolge la manifestazione. A sinistra, l'orizzonte è negato allo sguardo: è come se la sua linea procedesse seguendo i profili dei manifestanti e disegnando una curva che si chiude sui due uomini in primo piano. Lo sfondo di fabbriche alle loro spalle controbilancia il vuoto lasciato sulla parte in basso a sinistra della strada. Per quanto riguarda il disegno, ci sembra che in questo dipinto Nomellini si rifaccia direttamente all'insegnamento fattoriano. *Sciopero* è infatti un'opera dal disegno preciso e affilato: sembra che Nomellini adotti uno stile piano, facendo in modo che il contenuto dell'opera appaia con indiscutibile evidenza. La stessa necessità di chiarezza sembra interessare la pennellata e l'orchestrazione cromatica. Nella brevità della tela Nomellini sfrutta le sue capacità gestuali soltanto nella rappresentazione del cielo, reso con una prima stesura d'azzurro sopra al quale ripassa a superficie secca il pennello scarico di colore bianco per rendere le nubi, lasciando quindi con disinvoltura affiorare la tela nell'area delle ciminiere per simularne i fumi. Con altrettanta arditezza, nel brano più libero del dipinto, il pittore rende la strada solamente con pennellate di bianco sporcato, da verde, giallo e rosso, con gesti rapidi e direzionati che rendono perfettamente il passaggio del corteo lungo la strada polverosa. Le figure dei manifestanti sono studiate cromaticamente tra bruni e blu e la figura più chiara è quella del "disperato". Nomellini semina nel groviglio dei bruni che abbozzano i manifestanti sullo sfondo, applicando poi alcuni tocchi di blu e rosso puro per non rendere quelle aree troppo bloccate. Inoltre, il verde dei prati è utile a rompere l'alternanza dei bruni e blu.

Lo Sciopero è dipinto dal contenuto ideologico dichiarato che mostra scopertamente le passioni politiche del giovane Nomellini. L'obiettivo alla base della rappresentazione sembra essere quello di offrire una leggibilità immediata del dipinto, ciò che non impedisce al pittore di dare prova della sua piena autonomia artistica mediante l'immissione di alcuni brani di grande raffinatezza.

Nelle sue memorie Nomellini allude al periodo in questione ricordando di aver iniziato a viaggiare per la Liguria una volta esaurita la borsa di studio. Queste prime sortite liguri, probabilmente ispirate dai soggiorni di Telemaco Signorini, ci sono testimoniate da alcuni paesaggi. Bruno ha assegnato intorno al 1889 *Mareggiata a San Giuliano*²⁷⁰. Inoltre, Aurora Scotti, nel 1982, ipotizzava che un quadro intitolato *Piazza Caricamento*, in concorso a Milano per il Premio Mylius (categoria animali) nel 1889, potesse corrispondere a *Piazza Caricamento* (1889). Va inoltre segnalato un olio su cartone poco conosciuto datato 1889, *Marina ligure*, (Tav. 36) interessante non solo perché rappresenta un ulteriore documento dei soggiorni liguri di Nomellini ma anche perché mostra una maniera quanto mai libera di interpretare l'acqua da parte del giovane pittore, con un

²⁷⁰ G. BRUNO, *Plinio Nomellini*, Erga Edizioni, Genova, 1995, tav. 16, p. 64.

impiego audace dei colori puri²⁷¹. Nomellini si cimentò nella resa delle onde del mare e della schiuma, un tema destinato a diventare topico nella sua produzione, rendendo le acque marine con una tavolozza molto varia che accosta blu, viola, gialli, verdi, arancioni e rossi. Con un utilizzo audace di colori puri. Questa piccola composizione ci mette una volta per tutte davanti alle capacità non solo tecniche e stilistiche ma anche ad una percettività di luce e colore sensibilissima.

L'articolo di Aurora Scotti del 1982 avanzava la possibilità di collegare una descrizione di Gustavo Macchi apparsa su «La Lombardia» con un dipinto di Nomellini, che all'epoca della pubblicazione della Scotti non era ancora stato ritrovato. La studiosa aveva infatti in mente il più noto *Piazza Caricamento* (1891), oggi conservato presso la Pinacoteca Fondazione di Tortona. L'opera descritta nel 1889 da Macchi era intitolata *Piazza Caricamento a Genova*, indicata al numero 6 dell'esposizione annuale della Società Belle Arti di Milano, concorreva al Premio Mylius pittura di animali²⁷². Macchi scriveva:

Mentre i concorsi sostengono rigidamente la divisione dell'arte in categorie fisse, poche tracce rudimentali di queste divisioni si possono rintracciare nelle opere esposte [...]. Piazza Caricamento a Genova è un quadro che per gli intenti e per il risultato si stacca da tutto quanto figura a Brera, ed assai onorevolmente. V'è la ricerca dell'aria aperta, l'intendimento costante di rendere la luminosità totale della tela, ottenendo il massimo rilievo possibile, ed il massimo sviluppo degli antagonismi del colore. La costanza con cui gli intendimenti sono stati dal pittore seguiti, ha dato alla sua pittura un'aria un po' laboriosa, stentata. Nei cavalli di fondo, ed in quelli del primo piano è osservata la caratteristica, ed il disegno appare fermo e convinto; manca invece l'armonia della linea nel quadro, davanti al quale non ci si può schermire dall'idea della fotografia istantanea. Pure dal complesso la tela appare l'unica opera che a Brera rappresenti quella parte dell'arte che cammina, e che ci prepara un'avvenire. Il premio a quest'opera mi sarebbe parso giustizia, e fecondo incoraggiamento. La commissione è stata – ahimè – di diverso parere.²⁷³.

L'ipotesi della Scotti si mostrò fondata quando nel 1985 Bruno ritrovò un dipinto che rappresentava Piazza Caricamento (Tav. 37). Per verificare la correttezza dell'intuizione della Scotti e della conferma data da Bruno, proviamo a trovare un riscontro alle parole di Macchi nello stesso dipinto. Il critico comincia il suo ragionamento notando che il pittore ha ricercato la fedeltà luminosa «ottenendo il massimo rilievo possibile, ed il massimo sviluppo degli

²⁷¹ P. DINI, *Movimenti pittorici italiani dell'Ottocento. I Macchiaioli e la Scuola napoletana*, Alfieri Lacroix, Milano, 1965, tav 48, p 111. M. BORGOTTI, *Coerenza e modernità dei pittori labronici*, Giunti, Firenze, 1979, p 69.

²⁷² A. SCOTTI, *Milano 1891: la prima Triennale di Brera*, in «Ricerche di storia dell'Arte», 1982, n. 18, p. 69.

²⁷³ G. MACCHI, *I concorsi a Brera*, in «La Lombardia», 30 ottobre, 1889.

antagonismi di colore.» Crediamo che Macchi si riferisse ai contrasti tra blu e arancione con i quali nell'area superiore del dipinto ritrovato nel 1895 Nomellini illumina l'architettura al di sopra delle arcate. Questo contrasto invece risulta alquanto smorzato nel dipinto *Piazza Caricamento*, conservato presso la Pinacoteca del Divisionismo di Tortona. In seguito, Macchi rimproverava la mancanza di armonia della linea nei cavalli in secondo piano. Non crediamo che Nomellini fosse interessato alla fedeltà della rappresentazione dei cavalli quanto piuttosto a rendere il senso del lavoro di uomini e animali all'interno del contesto urbano. L'opera può anche considerarsi come studio di ambiente, luce, ombre e cromie per il dipinto che Nomellini presentò alla Triennale di Brera due anni dopo. È interessante anche l'ultima notazione di Macchi, che allude all'impressione derivata dall'osservazione del dipinto «davanti al quale non ci si può schernire dall'idea della fotografia istantanea». Non si può infatti escludere che Nomellini abbia lavorato a partire da una struttura proveniente da una foto: è infatti evidente che si tratti di una composizione che traduce un'impressione "istantanea" ma ancor più interessante è il fatto che il punto di osservazione scelto da Nomellini nel dipinto del 1889 sia il medesimo di *Piazza Caricamento* – la stessa posizione nella piazza, lo stesso taglio prospettico delle arcate – e che altrettanto simili siano alcuni nuclei narrativi e compositivi, a esempio quello dei due uomini davanti al baroccio.

Anche il disegno sembra contribuire alla datazione di quest'opera. Il brano meglio descritto è quello dell'uomo in primo piano sulla sinistra: per la solidità, i tratti incisi e i piani squadrati delle pieghe dei vestiti, la rappresentazione sembra affine non solo al disegno e al chiaroscuro dei personaggi di *Sciopero*, ma anche a un piccolo dipinto inedito intitolato *Ritorno da lavoro* (Tav. 38), datato anch'esso 1889. In un vicolo sono rappresentati due uomini di spalle che molto probabilmente fanno ritorno a casa. Quest'opera presenta un'impressione veloce, di tono sobrio per cromie e pennellate, che si apparta all'intonazione di *Sciopero*. Il disegno degli uomini, sebbene reso con maggiore disinvoltura, si avvicina anche a quello degli uomini di *Piazza Caricamento a Genova*. Peraltro, il tema del ritorno dal lavoro si lega anche al perduto dipinto *Ritorno dai campi* esposto da Nomellini insieme a *Sciopero* alla Promotrice di quell'anno.

In conclusione, come già accennato, c'è materia per una riflessione organica sull'emergere di un filone di pittura sociale, come le singole opere dimostrano.

Parte seconda

Genova: Divisionismo e Simbolismo (1890-1900)

Capitolo primo

Nomellini a Genova: una nota storico artistica (1890)

Le ricerche condotte da Laura Frilli e Gianfranco Bruno hanno consentito di datare con esattezza al 1890 il trasferimento di Nomellini a Genova, nonostante alcuni dipinti ne attestino la presenza in Liguria già a partire dall'anno precedente²⁷⁴. Ad aver permesso di determinare con esattezza la data del trasferimento è in particolare uno scambio epistolare, da cui emerge tra l'altro che l'inserimento del pittore nell'ambiente artistico genovese fu favorito da Telemaco Signorini e da Giovanni Fattori. In un'epistola datata 8 aprile 1890, a margine della descrizione dell'esposizione della Società Promotrice inauguratasi in quei giorni a Genova, Tammar Luxoro (Genova, 1825 – Genova, 1899) scrive a Signorini: «Capita ora il sig. Plinio Nomellini che mi presenti e che mi presenta pure il Fattori. È un giovanotto simpatico e sarò contento di potergli essere utile qualora gli giovassero i miei servigi»²⁷⁵. Una settimana dopo, Nomellini, scrive a sua volta a Signorini, mettendolo al corrente del suo arrivo a Genova ed esprimendogli tra l'altro le sue prime sensazioni relative all'incontro con Luxoro e alla visita all'esposizione della Società Promotrice:

Genova mi ha fatto buona impressione il movimento continuo delle sue vie e del porto ne fanno un ambiente dove credo se ne possa far buon partito per tentare cose nuove. Io mi proverò. Andai dal Luxoro mi disse che le avrebbe scritto, tanto a lei come a Fattori avendole ambedue per loro rappresentante. All'esposizione lei sta molto bene; e ne ho sentito parlare con elogio; in generale i toscani ci stanno con distinzione²⁷⁶.

Da questi scambi epistolari possiamo intuire che Signorini e Giovanni Fattori avessero precedentemente inviato a Luxoro una presentazione del giovane Nomellini, anche se queste lettere non sono mai state ritrovate.

²⁷⁴ Cfr. L. FRILLI, *Il soggiorno genovese di Plinio Nomellini*, in *Nomellini a Genova*, a cura di G. Bruno, «Quaderni del Museo Accademia Ligustica di Belle Arti Palazzo dell'Accademia Genova», nr. 15, 1994. Il lavoro di Laura Frilli, pubblicato sul Quaderno dell'Accademia Ligustica, fu il risultato di una tesi di laurea in Storia dell'Arte Contemporanea svolta presso la Facoltà di Lettere di Firenze, e condotta con la guida del professore Antonio del Guercio.

²⁷⁵ Lettera di T. Luxoro a T. Signorini, 8 aprile 1890, Carte del Signorini, Fondo Carteggi vari (cass. 467-469), Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

²⁷⁶ Lettera di P. Nomellini a T. Signorini, 14 aprile 1890, Carte del Signorini, Fondo carteggi vari (cass. 467-469), Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Il legame tra Signorini e Fattori con Tammar Luxoro risaliva agli anni Sessanta, all'epoca delle esperienze di pittura di paesaggio sul motivo che accumulavano la pittura di macchia e la «Scuola dei Grigi». Il tentativo di rinnovare la pittura in senso realista comportava del resto la possibilità di un confronto annuale tra macchiaioli e grigi, in occasione delle rispettive mostre delle società promotrici di Genova e Firenze. Fu soprattutto Signorini a stringere i legami più stretti con gli artisti dell'area ligure, grazie anche ai suoi regolari soggiorni a Riomaggiore. Signorini dichiarò più volte il suo apprezzamento per l'interpretazione della natura espressa dai grigi. Tornando al soggiorno genovese di Nomellini, possiamo attingere alle memorie scritte dallo stesso pittore:

Ebbe fine quel sussidio povero di 60 lire al mese. A casa non era il caso di ritornare non c'era impiego. Fermatomi a Genova feci per combinazione, conoscenza con un siciliano il quale accaparrava fotografie di parenti ai capitani e ai fuochisti sui vapori inglesi scaricanti carbone ed a certi disgraziati faceva fare l'ingrandimento al carbone. Maledetta fotografia! Mezza giornata e talvolta di notte per quei lavoracci... E combattere: Genova non era propensa, allora, per nuove idee dell'Arte! Esponevo alla Promotrice ma sopportato per la mia miseria, e beffato per la mia pittura. Dopo tanti anni i buoni genovesi si ravvidero...²⁷⁷

In questo passaggio Nomellini ritornava con la memoria al momento in cui il Comune di Livorno aveva interrotto l'elargizione della borsa di studio che gli aveva permesso di vivere e studiare a Firenze, precisando che «a casa» (cioè a Livorno) non c'era possibilità di trovare lavoro. Nonostante la precoce affermazione di Nomellini, le sue parole lasciano intendere che avesse bisogno di un impiego che gli permettesse di continuare a dipingere: evidentemente, le vendite dei dipinti non gli erano sufficienti. Basti pensare che il dipinto *Il fieno*, nonostante il grande successo ottenuto, rimase invenduto all'Esposizione della Promotrice fiorentina del 1888, a Parigi l'anno successivo e alle Colombiadi di Genova nel 1892. Il dipinto rimase di proprietà di Nomellini fino alla sua morte, a seguito della quale fu donato al Museo Civico di Livorno dai figli Vittorio e Alceste, nel 1949. E se pensiamo che nel 1919, anno di una importante mostra personale presso la Galleria di Mario Galli a Firenze, la maggior parte dei dipinti giovanili di Nomellini rimase invenduto, possiamo immaginare che le richieste²⁷⁸ della committenza borghese toscana fossero alquanto esigue: ciò che è confermato dallo stato di

²⁷⁷ P. NOMELELLINI, *Scritti autobiografici*, in *Plinio Nomellini*, a cura di M. Biancale, F.lli. Palombi, Roma 1946, s.n.p.

²⁷⁸ *Esposizione Privata di LXXX Opere di Plinio Nomellini. Galleria M. Galli*, Firenze, maggio 1919 e *Esposizione Privata di LXXXVI opere di Plinio Nomellini. Galleria M. Galli*, maggio 1919

indigenza perenne in cui vissero pittori come Silvestro Lega e Giovanni Fattori fino alla loro morte. Nomellini riuscì a trovare un lavoro nella industriosa Genova, e «per caso» fu tra quei «disgraziati» che lavorarono al complesso processo di ingrandimento della tecnica fotografica a carbone²⁷⁹. La particolare situazione di Nomellini permette di avanzare considerazioni sulla condizione economica dei giovani artisti nati nelle famiglie della piccola borghesia. Non siamo a conoscenza di quanto tempo ma come molti altri pittori della seconda metà dell'Ottocento, Nomellini lavorò alla «Maledetta fotografia!». Questo lavoro lo occupava «mezza giornata e talvolta di notte» ma gli diede la possibilità di continuare a dipingere.

Prima di affrontare la questione riguardante il contesto artistico genovese, – che Nomellini descrisse come non propenso a «nuove idee dell'arte» – intendiamo soffermarci su alcuni aspetti di natura biografica. Un recente studio di Alda Guarneschelli, pubblicato sui «Quaderni del Divisionismo», ha ricostruito con minuzia i luoghi e gli itinerari cittadini del periodo genovese di Nomellini²⁸⁰. Sulla base di queste ricerche, e di quelle già citate di Laura Frilli e Gianfranco Bruno, siamo a conoscenza del fatto che nel 1890 Plinio Nomellini si installò in affitto in un appartamento sito in via Minerva 19, in Borgo Pila (un borgo periferico annesso al Comune di Genova intorno al 1875). Vi rimase per due anni quando poi si trasferì in via Lavinia 41. Nel suo contributo la Guarneschelli ipotizza che fin dal suo arrivo a Genova Nomellini affittò, ad uso di studio, un locale della torre di San Nazaro, un edificio a picco sul mare annesso alla Chiesa di San Nazaro, un complesso sconosciuto «la cui totale scomparsa, dovuta allo stravolgimento urbano di quella zona, ha impedito sino ad ora di restituirle l'importanza che ebbe nel suggerirgli tematiche e punti di vista di quel mare e di quelle coste». Questa interessante considerazione della Guarneschelli ci suggerisce peraltro che la prospettiva a volo di uccello usata da Nomellini in *Mare di Genova* (1891) potrebbe corrispondere al punto di osservazione dalla sua torre studio. Guarneschelli dedica inoltre particolare attenzione alla ricostruzione dell'aspetto della torre e del complesso religioso attraverso disegni e immagini d'epoca. Grazie a questi documenti abbiamo identificato in un dipinto attribuito a Telemaco Signorini la torre che fu studio di Nomellini²⁸¹. Il dipinto in questione è stato venduto dalla casa d'aste Fabiani nel 2009 con un'attribuzione a Telemaco Signorini e il titolo *La torre di San Lorenzo a Genova* (Fig. 52)²⁸². Al momento (il dipinto risulta in collezione privata e ci è noto solo tramite fotografia) non ci è dato sapere se l'opera sia successiva al 1890 o precedente. Un lavoro di confronto

²⁷⁹ Informazioni riguardanti la tecnica fotografica a carbone e l'ingrandimento sono ricavabili da: E. COUSTET, *Traité Général de Photographie en noir et en couleurs*, Librairie Ch. Delagrave, Paris, 1912, pp. 449-456.

²⁸⁰ A. GUARNESCHELLI, *La torre-studio di Nomellini*, in *Nomellini a Genova. Ricerca pittorica e passione politica: dagli ulivi di Albaro al carcere di Sant'Andrea*, a cura di A. Guarneschelli, S. Balloni, E. B. Nomellini, «Quaderni del Divisionismo», nr. 5, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, 2014, pp. 13-30.

²⁸¹ L'opera non è stata inserita in *Telemaco Signorini. Catalogo ragionato delle opere*, a cura di T. Panconi, Museo Archives Giovanni Boldini Macchiaioli Pistoia, 2019.

²⁸² *Dipinti Ottocento*, Fabiani Arte Casa d'aste, Montecatini Terme, 4 dicembre 2009, lotto 990.



Fig. 52, Telemaco Signorini, *La chiesa di San Nazaro a Genova*, c.ca 1890, olio su tela, cm 24 x 29, collezione privata.

con le immagini d'archivio raccolte dalla Guarneschelli, che registrano le varie fasi di ristrutturazione del complesso, non aiuta purtroppo a muovere ipotesi concrete in relazione alla datazione del dipinto.

Un ulteriore documento riguardante lo studio di Nomellini è un ricordo contenuto nel diario personale di Giuseppe Pellizza da Volpedo, che nel 1892, in occasione della sua partecipazione alle Colombiadi, annotò di aver visto nello

studio del livornese «i suoi lavori a poin» e di aver discusso se «il colore applicato sulla tela puro poteva dare maggiore luminosità che se mescolato con colori puri»²⁸³. È noto che da quel momento Pellizza iniziò a sperimentare l'uso del colore puro e la tecnica divisa e, sempre dietro consiglio di Nomellini, a rifornirsi di colori presso la drogheria Bodino, sita al civico 12 dei portici Vittorio Emanuele a poca distanza da Piazza Caricamento. Un ulteriore ricordo circa lo studio di Nomellini emerge da un articolo scritto dal poeta Ernesto Arbocò sul «Il Caffaro» nel 1894, redatto quando Nomellini era incarcerato nelle prigioni genovesi di Sant'Andrea con l'accusa di anarchismo. Arbocò scriveva:

Fra gli uliveti e le ficaje prospicienti la piccola e solitaria spiaggia di S. Nazaro, si alza colla sua tinta grigiastra ed arsiccia una vecchia, torre che dà quasi un'aria di rocca medievale alle poche case che le si aggruppano modestamente attorno. E veramente, il medioevo non è molto distante, perché ai piedi della vecchia torre, si allineano con la loro funebre lucentezza i neri e formidabili cannoni di una batteria. In quella torre, all'ultimo piano, ha il suo studio Plinio Nomellini. La prima volta che io ebbi occasione di entrare in quella camera quadrata, ove non si riscontra nessun segno deleterio di mollezza, ma quasi una severità monastica dal lettuccio di ferro alle poche sedie impagliate, e che solo il tradizionale disordine di carte, libri, studii, quadri, dinota l'abitazione di un'artista, risentii come impressione di incomprendibilità²⁸⁴

²⁸³ Taccuino di appunti di Pellizza per il 1892, in coll. privata. Citazione riportata in A. SCOTTI, *Genova 1892: l'incontro "divisionista" di Plinio Nomellini e Giuseppe Pellizza*, in *Plinio Nomellini (1866-1943)*, in «Quaderni del Museo Accademia Ligustica di Belle Arti Palazzo dell'Accademia di Genova», p. 10.

²⁸⁴ E. ARBOCÒ, *Cronaca genovese. Profili artistici, Plinio Nomellini*, in «Caffaro», 17 febbraio 1894.

Può risultare utile evidenziare un dato di interesse biografico trascurato negli studi precedentemente citati, vale a dire la presenza a Genova nel 1890 di Coriolano Nomellini (Fig. 1), padre di Plinio, testimoniata da alcune pubblicazioni del Ministero delle Finanze. Coriolano Nomellini risultava infatti impiegato presso la dogana di Genova. Fino ad oggi gli studi riportavano che la sede di lavoro del padre fosse Milano, sulla base delle informazioni presenti negli scambi epistolari del periodo di carcerazione di Plinio. Ma dal lavoro di ricerca risulta che il padre del pittore lavorò alla dogana di Genova dal 1888 al 1897, passando alla «Dogana principale di Milano con servizio alla stazione centrale della ferrovia» solo nel 1894²⁸⁵. Tale questione era stata già sfiorata dalle ricerche di Laura Frilli in riferimento ad una lettera inviata da Nomellini a Telemaco Signorini. La missiva riporta la data 8 gennaio 1889, senza però alcun riferimento al luogo di emissione; e Nomellini si rivolgeva a Signorini con le seguenti parole: «Mio padre le è gratissimo e riconoscentissimo». Se per Laura Frilli è molto probabile che questo messaggio «sia stato scritto da Milano [...] Il padre di Plinio, Coriolano, viveva nel capoluogo lombardo, e il giovane pittore vi si recava saltuariamente in visita» la nostra scoperta potrebbe permettere invece di datare al gennaio 1889 uno dei primi soggiorni liguri di Plinio, antecedenti alla decisione di trasferirsi nel capoluogo ligure l'anno successivo. Si tratterebbe dunque della prima testimonianza scritta circa la presenza di Nomellini in Liguria.

Nel 1890, appena giunto a Genova, Nomellini partecipò con uno *Studio di donna* andato perduto all'esposizione della Società Promotrice di Belle Arti di Genova, che si svolgeva nel Ridotto del Teatro Carlo Felice. Nella lettera inviata a Signorini datata 14 aprile 1890 Nomellini scriveva: «All'esposizione lei sta molto bene; e ne ho sentito parlare con elogio; in generale i toscani ci stanno con distinzione», specificando inoltre: «Ciani ci porta una nota finissima; Fattori ha un buon quadro». La presenza del dipinto di Nomellini non è testimoniata dal Catalogo ma da un articolo di cronaca dedicato all'esposizione e apparso sul supplemento de «Il Caffaro»²⁸⁶. È possibile che il perduto *Studio di donna* corrisponda un dipinto inedito di cui resta solo una fotografia conservata presso l'archivio Nomellini.

L'opera, genericamente inventariata con il titolo *Modella*, è un olio su tela di cm 45 x 45 cm, firmato e datato al 1889 (Fig. 53). Riteniamo questo dipinto di particolare interesse per diversi motivi. In primo luogo, ci pare che emerga da questo ritratto una insolita attenzione alla trascrizione dei sentimenti, in evidente discordanza rispetto ai ritratti realizzati in precedenza e paragonabile forse soltanto al risultato dell'*Autoritratto* del 1887 (Tav. 7). È probabile del resto che l'espressività di

²⁸⁵ *Annuario del Ministero delle Finanze del Regno d'Italia*, Tipografia Elzeviriana, Roma, 1888, p. 333 Coriolano Nomellini ottiene il pensionamento nel 1897 *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, nr. 216, 16 settembre 1897, p. 2

²⁸⁶ *Cronaca genovese. La Promotrice*, in «Il Caffaro», 17 aprile 1890.

questo dipinto dipenda anche dalla tipologia di ritratto, che potremmo definire “in costume”. Il secondo elemento di interesse che rileviamo riguarda il disegno, che appare controllatissimo, di una acribia quasi inedita se si opera un confronto con il disegno della *Maremmana* (*Nina van Zandt*), il ritratto di maggiore impegno realizzato fino ad allora da Nomellini²⁸⁷.

La donna è ritratta seduta, in una posa che determina una composizione triangolare la cui geometricità risulta ulteriormente acuita dal formato quadrato della tela. Le luci provengono lateralmente dalla destra della donna: ne risulta così che il profilo sinistro sia in



Fig. 53, Plinio Nomellini, *Studio di donna*, 1890, olio su tela, cm 45 x 45, collezione privata.

ombra, che l’ombra portata della testa scurisce l’area clavicolare sinistra e che il braccio sia per metà illuminato all’altezza del bicipite. Quanto al disegno, va rilevato che la posa della donna definisce una struttura anatomica di non semplice resa ma comunque risolta sapientemente dal pittore. L’aspetto di maggiore interesse riguarda però la linea di contorno sottile e precisa, che evidenzia al massimo grado la precisione generale di cui si è già fatto cenno. Si noti ancora il preziosismo con il quale Nomellini rese lo sbuffo del vestito sul fianco sinistro della donna. La

precisione del disegno evidenzia la forza del sentimento espresso dalla donna che ci sembra molto diversa dalla maremmane dipinte negli anni precedenti: la donna emana infatti una sorta di austerità da cui traspare una nota di malinconia. Queste impressioni sono di certo amplificate da un vestito che sembra piuttosto un abito di scena, del genere toga romana, e dalla semplice eleganza degli orecchini a cerchio. Ma allora dove ritroviamo le peculiarità di Nomellini? In particolare, nell’attenzione alla resa volumetrica delle pennellate che definiscono il vestito e che fanno venire alla mente le pennellate strusciate con le quali sono rese le camicie dei *Mattonai* o quelle del gonnellone della *Contadina che zappa*, la cui esecuzione era tesa alla restituzione di un effetto chiaroscurale in questo caso più controllato.

²⁸⁷ Secondo Aurora Scotti la singolarità stilistica di questo ritratto può essere spiegata dalla conoscenza da parte di Nomellini della pittura genovese di Nicolò Barabino.

In ragione delle complessità evidenziate in questo dipinto, ci sembra ipotizzabile che Nomellini lo abbia potuto scegliere per l'Esposizione Promotrice del 1890, presentandosi così sulla scena artistica genovese con un'opera rigorosa ma capace allo stesso tempo di mettere in luce le capacità e il percorso artistico del pittore, e soprattutto più apprezzabile rispetto a *Primi raggi*, la prima opera datata di cui siamo a conoscenza dopo il trasferimento a Genova di Nomellini, dove si segnalano più ardite sperimentazioni²⁸⁸.

Primi raggi è un olio su tavola di 36,5 x 25 cm, firmato e datato al 1890. Gianfranco Bruno ha per primo notato che nel dipinto è rappresentato un vicolo di Sampierdarena, in fondo al quale si trova la casa del pittore Dante Mosé Conte (San Pier d'Arena, 27 febbraio 1885 – San Pier d'Arena, 4 gennaio 1919) (Fig. 54). Il dipinto rappresenta una *crêuza*, stretta tra le case e le mura a calce che recintano i giardini, dove tre donne parlano mentre tra loro razzolano le galline. Alle spalle delle figure femminili, in lontananza, si profila il mare di Genova in prossimità della Lanterna. Il pittore definisce una scatola prospettica che, per quanto sia stretta, risulta sapientemente gestita. La tela è idealmente divisa in due bande orizzontali. La metà inferiore del dipinto è destinata alla rappresentazione del selciato che dal basso procede disegnando una



Fig. 54, Plinio Nomellini, *Primi raggi*, 1890, olio su tela, cm 36,5 x 25, collezione privata.

curva verso sinistra e restringendosi progressivamente fino a lasciare appena lo spazio per la rappresentazione delle tre donne, in prossimità delle quali si accende la luce del dipinto e il vicolo incomincia a digradare verso il mare. Di forte interesse risulta la pennellata veloce, di derivazione impressionista, alternata a stesure a impasto. Inoltre, l'effetto del ciottolato è restituito convincentemente, così come la vegetazione spontanea formatasi tra i sassi e lungo i muri. L'erba cresciuta tra i ciottoli del *pavé* è resa con brevi pennellate verdi, tacche di andamento orizzontale che si innestano su una trama azzurro-rosata accordandosi alle diverse tonalità anche sulla base dei

²⁸⁸ Cfr. G. BRUNO, *Aggiunte a Nomellini*, in *Plinio Nomellini (1866-1943)*, a cura di G. Bruno, in «Quaderni del Museo Accademia Ligustica di Belle Arti», nr. 5, Genova, 1985, p.3. *Ottocento. Catalogo dell'arte Italiana dell'Ottocento*, n.17, G. Mondadori Edizioni, Milano, 1988, p. 257. G. BRUNO, *Plinio Nomellini*, Erga Edizioni, Genova, 1995, tav. p. 67 e p. 204.

rapporti tra luci e ombre. Ed è proprio su questa combinazione cromatica che è modulato il dipinto. Tale combinazione si ritrova infatti sulle mura e persino nel cielo, sia pure di una tonalità ribassata dal bianco; e può essere interessante riscontrarla anche che nel cielo di un'opera nomelliana posteriore alla nostra di appena un anno, *Golfo di Genova*. Non bisogna infine sottovalutare l'importanza della varietà cromatica con la quale è stata dipinta la casa, a partire dal bianco-giallo della facciata illuminata parzialmente dal sole e dal tetto reso con una combinazione di pennellate orizzontali bianche, azzurre e arancioni. Al di sotto del cornicione della falda del tetto, lungo il muro illuminato dal sole, c'è il brano di rosa-azzurro più contrastato del dipinto, mentre ai lati opposti della casa appaiono i verdi – quello più vicino all'osservatore è tendente all'argenteo, mentre quello più distante è intonato sul giallo – utili a spezzare l'altrimenti monotona alternanza di rosa e azzurri. Una funzione analoga è assolta del resto anche dalle punteggiature di rosso puro presenti sulla gallina e sul vestito della donna.

Riteniamo credibile che il trasferimento di Nomellini a Genova sia stato determinato, oltre che dai suggerimenti di Telemaco Signorini, e in maniera più incisiva, dalla necessità di allontanarsi da un clima artistico, quello toscano, poco disponibile alle novità, e dal bisogno di sondare la propria identità artistica senza incorrere nel rischio di scontrarsi con la sensibilità dei propri maestri, cosa che però inevitabilmente accadde. Al tempo del suo arrivo a Genova, Nomellini aveva già accumulato una esperienza artistica che gli avrebbe permesso, in capo ad un anno, di giungere alla definizione di una pittura divisionista. Ma durante il periodo genovese il pittore si dimostrò ricettivo anche nei confronti di suggestioni provenienti dall'ambito letterario, che trasformarono profondamente il suo operare artistico. Dei dodici anni trascorsi da Nomellini a Genova, gli studi critici hanno posto particolare attenzione su alcuni aspetti ritenuti fondamentali: in particolare la questione della cronologia del suo arrivo, la vicenda del processo relativo al suo anarchismo, la trasformazione in senso simbolista della sua pittura e la diffusione del divisionismo in area ligure. La principale debolezza che accomuna queste ricerche consiste però nell'assenza di una recensione preliminare del contesto storico e sociale genovese: momento imprescindibile per la nostra tesi, a maggior ragione se consideriamo che in quel momento Genova era la città industriale più avanzata del Paese. La nostra intenzione è quindi quella di mettere in luce alcune questioni concernenti le condizioni e le modalità dell'arte ligure tenendo conto oltre che delle acquisizioni di carattere critico ed estetico, della particolare situazione economica e sociale del capoluogo ligure. Attraverso la ricostruzione di un profilo storico-artistico della città, nelle prossime pagine proveremo a ordinare quegli elementi che potrebbero permettere di ricostruire le aspettative

di Nomellini e confrontarle con la realtà culturale che incontrò al suo arrivo a Genova. La nostra ricostruzione prende le mosse da due elementi: quello che conosciamo essere stato il suo primo contatto con il mondo artistico genovese, ovvero Tammar Luxoro, e dalle parole espresse nelle sue memorie da Nomellini: «Genova non era propensa, allora, per nuove idee dell'Arte!».²⁸⁹

Tammar Luxoro fu uno dei protagonisti della svolta realista della pittura ligure verificatasi nel corso della seconda metà del XIX. Uno dei momenti chiave di questo rinnovamento fu la fondazione nel 1849 della Società Promotrice per le Belle Arti, che offrì agli artisti una possibilità di presentazione di se stessi alternativa alle esposizioni organizzate dall'Accademia. Le esposizioni della Promotrice erano aperte alla partecipazione di artisti forestieri: ciò permise finalmente un arricchimento del patrimonio visivo e delle conoscenze di quegli artisti che nella prima metà del secolo avevano vissuto in una condizione di desolante ritardo. Già a partire dalle esposizioni dei primi anni Cinquanta, infatti, gli artisti toscani che di lì a poco avrebbero dato vita al movimento macchiaiolo parteciparono con le loro opere alle esposizioni della Promotrice genovese, determinando una proficua dialettica con i pittori liguri²⁹⁰.



Fig. 55, Giuseppe Frasccheri, *Pia de' Tolomei nel Castello di Maremma*, olio su tela, cm 98 x 76, collezione privata.

Anche in Liguria nel decennio che intercorse tra la metà del secolo e l'Unità d'Italia si assisté ad un lento ma definitivo processo di mutazione, che in parallelo alle trasformazioni politiche, economiche e sociali, investì anche le arti. Una delle conseguenze di questo corso di trasformazione fu la rottura dei tradizionali legami di committenza tra artisti e nobiltà, innescata e poi radicalizzata dalla comparsa di nuovi contenuti. Di qui la definizione di un nuovo ruolo sociale e culturale dell'artista. Come ha evidenziato Franco Sborgi, questo processo di trasformazione fu preparato dalla crisi delle istituzioni della politica culturale locale, e in particolare dell'Accademia Ligustica di Belle Arti.

Alla metà del secolo le personalità più importanti della pittura accademica genovese erano Giuseppe Isola (Genova, 1808 – Genova, 1893) e Giuseppe Frasccheri (Savona, 1809 - Genova 1886), entrambi professori all'Accademia Ligustica, e interpreti di un neopurismo di matrice ingresiana: Isola insegnò disegno

²⁸⁹ Cfr. nota 259.

²⁹⁰ Cfr. F. SBORGI, *Pittura neoclassica e romantica in Liguria 1770-1860*, Genova 1975.

per più di quaranta anni (dal 1848 al 1893); mentre Frasccheri, meno rigidamente conservatore del primo, occupò la cattedra di pittura. Il dipinto di Giuseppe Frasccheri *Pia dei Tolomei nel castello di Maremma*, (Fig. 55) mostra una scena dai sentimenti contenuti, appiattita dalla mancanza di una personale e decisa interpretazione dal punto di vista stilistico e ancorata al tradizionale riferimento al colorismo veneto. Questo dipinto è un esempio eccellente dello storicismo romantico caratterizzato da significative sopravvivenze classiciste nel quale si specchiava e si riconosceva l'aristocrazia ligure, che dell'Accademia era il principale finanziatore²⁹¹.

Secondo Gianfranco Bruno, il primo momento di rottura che scosse lo statico ambiente artistico ligure fu l'Esposizione dell'Accademia Ligustica del 1846, quando le novità proposte da artisti provenienti da altre regioni d'Italia misero in evidenza il problema di un necessario rinnovamento della pittura locale. Non fu tuttavia l'Accademia a farsi propugnatrice di questo cambiamento: sulla scorta dell'esempio torinese, il rinnovamento delle arti fu reso possibile in primo luogo dalla fondazione della Società Promotrice (1849). Fino a quel momento l'Accademia di Belle Arti aveva svolto un ruolo incontrastato nella definizione di una proposta artistica in Liguria. Pur senza entrare in esplicita contrapposizione con quest'ultima, la Società Promotrice si propose come polo espositivo alternativo, rompendo così un monopolio secolare. Le esposizioni accademiche erano aperte infatti solo a professori e allievi, mentre quelle della Società promotrice permettevano di partecipare ad artisti locali e forestieri, esordienti e affermati, senza peraltro escludere prove di arte accademica. Queste mostre rappresentarono dunque per gli artisti una fondamentale occasione di confronto e di sperimentazione; e allo stesso tempo favorirono l'avvicendamento della borghesia alla nobiltà nella posizione di classe di riferimento per la fruizione dell'arte nella società ligure²⁹².

Tale processo suscitò un dibattito estetico riguardante i rapporti tra arte e industria, da cui derivò inevitabilmente una polarizzazione tra una cultura di matrice idealista e una visione positivista e progressista più attenta agli sviluppi sociali. Una ragione della tempestività di questa polemica può essere individuata, oltre che nel ruolo trainante della Liguria sul piano industriale, anche nella debolezza della cultura figurativa tradizionale in questa regione, ciò

²⁹¹ . F. SBORGI, *Storia della cultura figurativa in Liguria*, in *La Liguria. Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi*, a cura di A. Gibelli, P. Rugafiori, Einaudi, Torino, 1994, pp. 340-341.

²⁹² Ci riferiamo in particolare alle esposizioni artistico-industriali su scala nazionale e regionale che incominciarono a stabilire una forma continuità tra prodotti dell'industria, dell'artigianato e dell'arte applicata. Cfr. A. NEGRI, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano, 2011, pp. 56-84. A proposito della Promotrice genovese e il legame con il collezionismo borghese si veda C. OLCESE SPINGARDI, *Materiali per una storia del collezionismo e della committenza a Genova nel XIX secolo (1835-1880)*, tesi di dottorato di ricerca in storia e critica dei Beni Culturali, Genova-Milano, 1993.

che potrebbe aver favorito una maggiore apertura a una forma di rinnovamento²⁹³. L'emergere di questi nuovi indirizzi progressisti intorno al 1850 avviò uno sviluppo destinato a durare per tutta la seconda metà del secolo. L'affiorare di questa cultura di contrapposizione fu parallelo al perdurante ristagno dell'Accademia, almeno fino alla metà degli anni Settanta, ancorata a valori cui ormai solo la borghesia meno aggiornata faceva riferimento insieme ad una critica moderata.

La prima Esposizione della Promotrice si tenne nel 1850 e vide la partecipazione, tra gli altri, di tre giovani artisti liguri: Francesco Gandolfi (Chiavari, 1824 – Genova, 1873), Nicolò Barabino (San Pier d'Arena, 1832 – Firenze, 1891) e Tammar Luxoro, che grazie al loro spirito di ricerca fondato su istanze realiste determinarono un'evoluzione della pittura ligure. Il lavoro di Gandolfi e Barabino segnò per la pittura di Storia la transizione dal romanticismo accademico di Isola e Frascheri ad una apertura per le manifestazioni del mondo reale. La nostra attenzione si concentra però su Tammar Luxoro e sulla evoluzione della pittura di paesaggio, dove si realizzò il rinnovamento più netto della pittura ligure in senso realista.

La sperimentazione di Luxoro ruppe i canoni del vedutismo ligure, il cui migliore interprete era stato fino ad allora Pasquale Domenico Cambiaso (Genova, 1811 – Genova, 1894), noto per i suoi paesaggi di inappuntabile e freddo rigore prospettico – propiziati da una precoce diffusione della fotografia a Genova – dai quali il dato immaginativo era rigidamente escluso²⁹⁴. Il rinnovamento di Luxoro fu favorito dalle presenze di artisti stranieri alle esposizioni della Società Promotrice. Anche se non si può sottovalutare l'influenza esercitata su Luxoro, specialmente per quanto riguarda la sua transizione verso un paesaggismo d'emozione, del pittore bellunese Ippolito Caffi (Belluno, 1809 – Lissa, 1866), attivo a Genova dal 1849 al 1854, tuttavia gli incontri più determinanti per la svolta artistica di Luxoro furono quelli con la pittura di Antonio Fontanesi, che soggiornò in Liguria tra il 1856 e il 1857, e soprattutto con i risultati dei macchiaioli, approdati a Genova a partire dal 1856.

Rompendo il canone del vedutismo attraverso una rappresentazione soggettiva del mondo naturale che risaliva alla pittura di Corot e all'attività dei *barbizonniers*, Luxoro divenne a sua volta un punto di riferimento per i giovani artisti genovesi, al punto da scatenare una polemica con l'accademico Giuseppe Isola che criticò e osteggiò l'affermarsi del nuovo paesaggismo²⁹⁵. Tra questi giovani pittori spiccavano Ernesto Rayper (Genova, 1840 – Gameraigna di Stella, 1873), Alfredo d'Andrade (Lisbona, 1839 – Genova, 1915), Serafino De Avendaño (Vigo, 1838 – Valladolid, 1916)

²⁹³ Franco Sborgi ha ricostruito la vicenda critica che nel 1855, sulle pagine della rivista «Michelangelo» contrapponeva le posizioni tradizionaliste dell'idealista Ippolito Gaetano Isola, autore dell'articolo *Se gli interessi materiali e le scienze positive giovino alle Arti Belle*, «Michelangelo», n. 19, pp. 75-76, e quelle del positivista Raffaele Pareto, autore dello scritto *Se gli interessi materiali e le scienze positive giovino alle Arti Belle*, ivi, n.25, 1855, pp. 98-100. Cfr. F. SBORGI, *Storia della cultura figurativa in Liguria*, in *La Liguria. Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi*, a cura di A. Gibelli, P. Rugafiori, Einaudi, Torino, 1994, pp. 340-344.

²⁹⁴ G. BRUNO, *La pittura in Liguria. Dal 1850 al Divisionismo*, Stringa Editore, Genova 1981.

²⁹⁵ Si veda *La scuola Grigia a Carcare*, a cura di G. Bruno, L. Perissinotti, Erga, Genova, 1989.

e Alberto Issel (Genova, 1848 – Genova, 1926)²⁹⁶. I loro paesaggi erano rigorosamente realizzati *en plein air*, secondo il modello *barbizonneris* – filtrato a Genova grazie all'esempio di Antonio Fontanesi – e scrupolosamente rivolti alla descrizione degli effetti della luce naturale, in maniera affine alla pittura di macchia, ma differenziandosi da questa per una predilezione per le mezzetinte e una intonazione della tavolozza su valori cromatici tra il grigio e il verde, che valse loro il nome di Scuola dei Grigi.

Di importanza centrale per l'esperienza dei Grigi fu inoltre la dialettica con i paesaggisti piemontesi – in particolare con Vittorio Avondo (Torino, 1836 – Torino, 1910) e Carlo Pittara (Torino, 6 giugno 1835 – Rivara, 25 ottobre 1891), ma anche con il franco lombardo Eugenio Gignous (Milano, 1850 – Stresa, 1906) – con cui a partire dal 1866 incominciarono a riunirsi nei mesi estivi a dipingere a Rivara. Di qui la formazione della cosiddetta “Scuola di Rivara”, influenzata soprattutto dall'esperienza di Antonio Fontanesi, presso la cui casa di Volpiano questi giovani si recavano in visita confrontando le proprie opere con quelle del più esperto pittore. Tra gli allievi di Luxoro, De Avendaño e Rayper furono i pittori più versatili, in grado di proporre una personale interpretazione del paesaggio sulla scorta degli insegnamenti del maestro. Secondo Telemaco Signorini era proprio da De Avendaño «che l'arte può sperare in Italia in un salutare indirizzo»²⁹⁷. Il galiziano giunse a Genova nel 1866; in precedenza aveva viaggiato in Europa entrando in contatto con la pittura dei *barbizonniers* e con quella di John Constable (East Bergholt, 1776 – Londra, 1837). Ciò che colpisce maggiormente della sua pittura è la sua capacità di rielaborare in una originale interpretazione alcuni dei migliori modelli del paesaggismo europeo, in particolare quelli provenienti dall'area franco-britannica. L'incontro con la pittura della Scuola dei Grigi determinò uno schiarimento della sua tavolozza, altrimenti intonata su valori di contrasto più

²⁹⁶ Alfredo d'Andrade fu una personalità artistica multiforme: oltre all'attività pittorica, si occupò di restauro, arti applicate e archeologia. I suoi esordi pittorici erano di impronta romantica, prossimi al paesaggio romantico dello svizzero Calame, che d'Andrade conobbe durante un viaggio parigino alla metà del secolo. D'Andrade superò le impostazioni tipiche del paesaggio romantico grazie agli insegnamenti di Luxoro e al modello di Fontanesi. I migliori esiti della sua pittura sono rappresentati dall'interpretazione del naturale sulla base di una misura rigorosa. Cfr. *Alfredo D'Andrade. L'opera dipinta e il restauro architettonico in Valle d'Aosta tra il XIX e il XX secolo*, a cura di L. Perissinotti, M. Leonetti Luparini, Musumeci Editore, Quart, 1999.

La formazione di Alberto Issel si compì in Toscana sotto la guida di Carlo Markò. La sua pittura è caratterizzata da una grande attenzione per il disegno, debitrice dell'educazione toscana, innestata su di una cura per la trasposizione dei valori tonali, frutto invece dell'esperienza con i Grigi. La pittura militare di Giovanni Fattori, ante anni Settanta, influenzò particolarmente l'arte di Issel. Sono tuttavia gli effetti della luce gli aspetti di maggiore interesse per Issel. Intorno agli anni Ottanta una malattia agli occhi lo costrinse ad abbandonare, quasi del tutto, la pittura, scelse allora di dedicarsi alle arti decorative. Cfr. *L'alba del vero. Pittura del secondo Ottocento in Liguria*, a cura di G. Bruno, Genova, 1993, pp. 182-196.

²⁹⁷ T. SIGNORINI, «La Rivista Europea», dicembre 1870, p. 192.

intensi. All'Esposizione della Società Promotrice di Genova del 1890, Serafino de Avendaño espose *Scogliera a Nervi*, dipinto che non siamo stati in grado di rintracciare²⁹⁸.

L'attività di questo gruppo fu lodata da Telemaco Signorini per la «moderna qualità dell'ispirazione», ed in particolare Ernesto Rayper fu reputato da Signorini quale uno dei migliori interpreti del moderno paesaggio²⁹⁹. Grazie agli insegnamenti di Luxoro, e per una personale capacità di assimilazione di diversi riferimenti, Ernesto Rayper fu in effetti il paesaggista ligure più originale della sua generazione, nonostante la brevità della sua vita. Le opere realizzate alla metà degli anni Sessanta mostrano un'assimilazione della pittura



Fig. 56, Ernesto Rayper, *I pittori Issel e Casella presso il Bormida*, 1865, olio su tela, Galleria d'arte Moderna di Genova.

macchiaiola tanto più certa in quanto Signorini testimonia la presenza di Rayper al Caffè Michelangelo già nel 1855³⁰⁰. Di matrice macchiaiola sono soprattutto le impaginazioni delle composizioni, nella capacità di accordare i toni di colore in modo vibrante, e un generale senso di equilibrio della composizione (Fig. 56).

La pittura di paesaggio, nella fattispecie l'esperienza della Scuola dei Grigi, fu il tramite che permise alla pittura ligure di operare una rivoluzione in senso realista. Nel corso degli anni Settanta, il Realismo si affermò in virtù dei suoi valori ideologici positivisti in cui la borghesia imprenditoriale poteva identificarsi senza riserve. A documentare questa progressiva affermazione stanno tra l'altro l'istituzione nel 1874 della Scuola di paesaggio dal vero, e la nomina di Luxoro a professore dell'Accademia Ligustica di Belle Arti³⁰¹. Ma per il binomio realismo-borghesia appare significativo

²⁹⁸ XXX Esposizione Società Promotrice di Belle Arti, Genova, Genova 1890.

²⁹⁹ T. SIGNORINI, *Ernesto Rayper*, «Giornale artistico», Firenze 1873.

³⁰⁰ T. SIGNORINI, *Caricaturisti e caricaturati del Caffè Michelangelo*, Firenze 1893.

³⁰¹ Cfr. V. ROCCHIERO, *Ottocento pittorico genovese*, «Liguria», Genova 1960.

soprattutto il momento di fortuna del ritratto (sia pittorico che scultoreo), inteso come strumento di garanzia della struttura sociale e gerarchica della borghesia imprenditoriale.

In realtà, al momento dell'arrivo di Nomellini a Genova la carica di rinnovamento procurata dalla svolta realista si era già affievolita. Intorno alla metà degli anni Settanta si era infatti avviato un processo autocritico interno al movimento realista, che nel decennio successivo lo portò a una vera e propria crisi. Pesava soprattutto il fatto che il realismo, nato con intenzioni sociali e artistiche sovversive, si era via via tramutato in mezzo artistico di autorappresentazione della borghesia. L'interesse per la rappresentazione della realtà era stato di fatto neutralizzato da altre istanze: i quadri di genere di carattere naturalista, a esempio, si adattarono al gusto borghese, escludendo sul piano tecnico ogni spinta sperimentale e su quello contenutistico ogni elemento di critica sociale. E la reazione critica all'oggettivismo naturalista portò alla rivendicazione di un'arte capace di esprimere una dimensione interiore e ideale estromessa dal realismo: esigenza dichiarata inizialmente in ambito letterario e approdata nel terreno pittorico solo nel decennio successivo. Queste precoci e complesse tendenze simboliste, saranno oggetto di indagine nelle pagine successive; prima occorre però passare in rassegna alcune delle principali personalità artistiche attive a Genova al momento dell'arrivo di Plinio Nomellini nel 1890.

L'attività di Antonio Varni (Genova, 1841 – Genova, 1908) è stata fortemente influenzata dall'esperienza della Scuola dei Grigi e dall'incontro con la pittura macchiaiola, le cui suggestioni non hanno tuttavia neutralizzato l'educazione accademica ricevuta dal pittore in Toscana. All'Accademia di Belle Arti di Firenze Varni fu allievo di Pollastrini e Ciseri, e si dedicò principalmente alla pittura di storia, scene di genere e paesaggi. Considerata la rappresentazione del lavoro che ne viene fatta, risulta per noi di particolare interesse *Lavandaie alla foce del Bisagno* (Fig. 57), opera del 1887, dove emergono le doti pittoriche di



Fig. 57 Antonio Varni, *Lavandaie alla foce del Bisagno*, 1887, olio su tavola, Galleria d'Arte Moderna di Genova.

Varni e in particolare le sue capacità di colorista, che come ha scritto Bruno fanno di alcune sue opere «autentici documenti d'epoca: utili come essi sono a ricomporre il senso umano e storico di un determinato paesaggio», va comunque detto che lo spirito di ricerca di Varni fu alquanto debole e che la sua produzione non fu di fatto in grado di superare i modelli iconografici e stilistici diffusi a partire dalla seconda metà dell'Ottocento.

Una figura di maggiore rilevanza nel panorama della pittura ligure, e in particolare di quella pittura naturalista, è stato il figlio di Tammar Luxoro, Alfredo Luxoro (Genova, 1859 – Genova, 1918). Come il padre, Alfredo fu un ottimo paesaggista, soprattutto per la sua sensibilità nei confronti dei valori cromatici e luministici, distinguendosi però per una interpretazione del dato naturale più soggettiva, per l'interesse nei confronti di tematiche sociali e per una predilezione peculiare per la rappresentazione del mare. Nel 1887 Alfredo Luxoro ottenne notevole successo alla V Esposizione Nazionale di Venezia, con l'opera *Spes* (fig. 58), ispirata dalla poesia *Spes ultima dea* di Lorenzo Stecchetti, pseudonimo di Olindo Guerrini (Forlì, 1845 – Bologna, 1916), in seguito tradotta in romanza e musicata da Francesco Paolo Tosti (Ortona, 1846 – Roma, 1916). Il successo del dipinto fu tale che Luxoro arrivò a essere considerato come il pittore ligure più importante della sua generazione³⁰². L'opera, acquistata dal Governo argentino, rappresenta una donna che osserva malinconicamente il mare dov'è naufragata la nave che trasportava il suo amante: attraverso una serie di riproduzioni ha conosciuto una diffusione popolare tale da diventare un'immagine simbolo del fenomeno migratorio. Negli ultimi anni quest'opera è stata giudicata una precoce espressione simbolista, anche se al di là dei caratteri della poesia di Guerrini cui essa è ispirata e della generale



Fig. 58 Alfredo Luxoro, *Spes*, 1880, olio su tela, ubicazione ignota.

³⁰² La poesia fu pubblicata nella raccolta *Postuma*. Cfr. *Postuma*, Bologna, Zanichelli, 30 maggio 1877. La romanza del Tosti data invece 1879.

intonazione malinconica del dipinto, ci sembra richiamare maggiormente il filone della pittura naturalista, come del resto sembra suggerire un'analisi sommaria della produzione di Alfredo Luxoro³⁰³.

In occasione dell'Esposizione della Società Promotrice del 1890 Luxoro esponeva *Spiaggia ligure* e *Una buona lama*, due opere che non ci è stato possibile identificare. Lo stesso titolo di *Spiaggia ligure* (Fig. 59) è stato assegnato dal pittore anche a una seconda opera realizzata nel 1896, di carattere marcatamente realista. Il dipinto è impaginato



Fig. 59 Alfredo Luxoro, *Spiaggia ligure*, 1896, olio su tela, 96.5 x 66.5 cm, collezione privata.

verticalmente e rappresenta una donna che avanza lungo una spiaggia; dietro di lei le barche dei pescatori, un breve tratto di mare e sullo sfondo una verdeggiante fascia costiera. La composizione dell'opera è ben studiata e bilanciata anche se ci sembra apparire un poco rigida. Il disegno è preciso, i valori anatomici sono rispettati con accademica attenzione. Il contrasto tra luci e ombre è molto pronunciato e anche la tavolozza risulta variegata: specialmente nel caso dei vestiti della donna è carica di elementi decorativi, che si integrano con garbo con il paesaggio. Riteniamo in sintesi che *Spiaggia ligure* sia un'opera che denota tanto le capacità pittoriche di Luxoro figlio quanto la sua attenzione nei confronti delle attese proprie del gusto della borghesia ligure.

Erano invece più disposti alla sperimentazione tecnica i pittori Giuseppe Sacheri (Genova, 1863 – Pianfei, 1950) e Giuseppe Pennasilico (Napoli, 1861 - Genova, 1940). Come Coriolano Nomellini, anche il padre di Sacheri era un ufficiale di dogana, lavorava a Ravenna, dove Giuseppe Sacheri ricevette la sua prima educazione artistica e dove fu allievo del pittore fiorentino Arturo Moradei (Firenze, 1840 - Ravenna, 1901). In seguito, frequentò a Torino l'Accademia Albertina e sempre nel capoluogo piemontese esordì all'Esposizione Promotrice nel 1881³⁰⁴. A partire dal 1883 iniziò ad esporre alla Promotrice genovese. Fin dai suoi esordi,

³⁰³ *Natura, Realtà, Modernità. Pittura in Liguria tra '800 e '900*, a cura di A. Enrico, S. Seitun, Enrico Gallerie d'Arte, Milano 2015, p. 79.

³⁰⁴ V. ROCCHIERO, *Scuole, gruppi, pittori dell'Ottocento*, Sabatelli Editore, Genova, 1981, pp. 72-77.

Sacheri si distinse per le sue qualità di colorista. Dopo la conoscenza con Nomellini, adottò una tecnica divisionista, sono tuttavia perdute le opere di questa produzione, in particolare quelle presentate nel 1898 in occasione dell'Esposizione Nazionale di Torino, ma che dai titoli possiamo ipotizzare d'ispirazione simbolista ³⁰⁵. Ugo Fleres ricordava la affinità di queste opere con quelle degli «audaci» Plinio Nomellini e Giuseppe Pellizza da Volpedo. Anche Sacheri partecipò come Nomellini all'Esposizione della Società Promotrice genovese del 1890 ma la sua opera *Verso sera*, non è stata finora rintracciata. Per poter comprendere quale fosse lo stile della sua pittura all'inizio dell'ultimo decennio del secolo analizziamo l'opera *Porto di Genova* (Fig. 60). Si tratta di un dipinto olio su tela di 74,5 x 116 cm firmato e datato. A quell'epoca Sacheri era considerato un pittore aggiornato, aveva infatti compiuto viaggi in Europa e negli Stati Uniti, dal gusto ricercato, ed era particolarmente apprezzato per la sua attenzione alla resa degli effetti di luce. Il dipinto ci mostra, al confronto con *Spiaggia ligure* di Alfredo Luxoro, una maggiore disponibilità verso iconografie moderne ma anche una più libera e ricercata sperimentazione. Il disegno e la pennellata di Sacheri suggeriscono un aperto confronto con la fotografia: è strutturale per il dipinto lo scarto tra la



Fig. 60 Angelo Sacheri, *Porto di Genova*, 1890, olio su tela, 74.5 x 116 cm, collezione privata

pennellata con la quale sono resi i riflessi sull'incresparsi dell'acqua, rispetto alla lenticolare attenzione con la quale sono rappresentate le imbarcazioni. Inoltre, la coraggiosa impaginazione del dipinto permette un ampio svolgersi degli effetti di luce sulla superficie dell'acqua.

³⁰⁵ Le opere in questione erano: *Notturmo*, *La Nava della morte*, *Lo stagno*.

Giuseppe Pennasilico fu un talento precoce. Frequentò giovanissimo l'Accademia di Belle Arti di Napoli dove ebbe come maestri Domenico Morelli e Gioacchino Toma e nel 1874, appena tredicenne, esordì all'Esposizione della Società Promotrice Salvator Rosa di Napoli. Pennasilico fu un pittore di gusto naturalista, celebre per i suoi ritratti, fu anche un abile paesaggista, in particolare di marine. Dai suoi maestri deriva una pennellata sciolta e una sensibilità cromatica spiccata, caratterizzata dall'uso di accostamenti di toni acidi e d'effetto. Intorno al 1890 la sua attività si divideva tra Roma, dove aveva uno studio in via Margutta, e Genova, dove era approdato intorno al 1884. L'impatto del suo arrivo a Genova fu notevole,



Fig. 61 Giuseppe Pennasilico, *La Giardiniera*, 1892, pastello su carta, cm 206 x 103,8, Galleria d'Arte Moderna di Genova

ma secondo Bruno «a contrasto con la severa misura tonale dei "grigi"», la sua pittura d'effetto fu «impropriamente considerata "modernista"»³⁰⁶. Nel 1888 aveva partecipato all'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Bologna con le opere *Una mano benefica*, *Ambiente vecchio, vita nuova* e *In colombaia*, mentre all'Esposizione della Società Promotrice del 1890 espose l'opera intitolata *Notre Dame* della quale però non abbiamo notizie. Uno dei migliori esempi dell'arte di Pennasilico può essere considerata *La Giardiniera* (Fig. 61) che gli valse la medaglia d'oro all'Esposizione Italo-Americana del 1892, organizzata per il quarto Centenario Colombiano. *La Giardiniera* è un'opera di carattere naturalista, un pastello di grande formato che mostra una giovane abbigliata con vestiti da cameriera, nell'atto di scendere i gradini di una scalinata esterna trasportando dei vasi. La rappresentazione del lavoro non è di carattere sociale umanitario, servendo piuttosto da occasione per una scena graziosa. In quest'opera non emergono le vibranti cromie di Pennasilico: siamo

piuttosto di fronte ad una misurata giustapposizione di toni di verde e grigio, senz'altro debito e tributo nei confronti della scuola pittorica genovese. Sia pure senza presentare interessanti rinnovamenti dell'immagine, quest'opera ci mostra un pittore capace di intercettare il gusto

³⁰⁶ G. BRUNO, *op. cit.*, 1981, pp. 55-57.

collezionistico ligure del tempo. L'opera fu del resto acquistata dal Comune di Genova (oggi è conservata presso la Galleria d'Arte Moderna di Genova)³⁰⁷. Certamente più interessante ci appare l'opera *Scaricatori nel Porto di Genova*. L'opera non è datata ma fu verosimilmente realizzata nell'ultimo decennio dell'Ottocento. Sono rappresentati gli scaricatori di carbone del porto di Genova. Il dipinto mostra una pennellata fluida – probabilmente debitrice dell'ultimo periodo dell'attività di Toma – e tutta la sensibilità cromatica dell'artista, esibita in ricercati effetti di armonia. Se da una parte Pennasilico ha saputo integrare con soluzioni cromatiche d'effetto gli scuri dovuti alla presenza del carbone, improntando il dipinto a una generale intonazione violacea, d'altro canto l'idea di fatica degli uomini risulta indebolita da questi stessi effetti. Di particolare interesse è però anche la composizione: nello spazio breve di questa tavoletta, Pennasilico è riuscito a costruire un'immagine complessa caratterizzata dalla compresenza di linee diagonali. Rispetto a *La giardiniera* e altre opere intonate su un naturalismo di più facile presa e iconografie più semplici, questo dipinto ci mostra un artista capace di mediare tra il proprio talento e la rappresentazione di uno dei lavori più duri del suo tempo.

Nelle precedenti pagine abbiamo sfiorato la questione relativa alla precoce penetrazione di orientamenti decadenti e simbolisti in Liguria. Riteniamo utile approfondire ora tale questione, dal momento che potrebbe presentare nuovi spunti in relazione alla transizione di Nomellini da una pittura di ispirazione realista a una di soggetti simbolisti. Crediamo infatti che una adeguata ricostruzione dei momenti e dei movimenti della penetrazione del Simbolismo in Liguria possa permettere una migliore comprensione del simbolismo nomelliniano la cui interpretazione è stata a nostro avviso troppo spesso viziata da letture riduttive, inclini a individuare nell'abbandono delle iconografie realiste la crisi dell'ideologia libertaria dell'artista e un suo ripiegamento intellettuale. Ci auguriamo di poter vagliare con le dovute cautele tale questione nell'ambito della discussione delle opere del periodo genovese, cui sarà dedicato un apposito capitolo.

È già a partire dagli anni Ottanta che nell'ambiente critico letterario ligure affiorarono istanze decadenti e simboliste. Secondo Franco Sborgi, l'affermarsi nel decennio successivo di tali sollecitazioni nelle arti figurative ebbe una valenza non solo ideale ma anche ideologica, determinata da un intreccio sempre più pervicace tra arte «oggettivista» e borghesia imprenditoriale ligure³⁰⁸. La *Società di letture e conversazioni scientifiche* di Genova era uno dei principali luoghi di dibattito critico in Liguria: centro di scambio intellettuale moderato e filo-accademico fornito di una aggiornata

³⁰⁷ M. F. GIUBILEI, *GAM guida. Galleria d'arte moderna di Genova. Con opere della collezione Wolfson*, Maschietto Editore, Genova, 2004, pp. 32-37.

³⁰⁸ F. SBORGI, *Storia della cultura figurativa in Liguria*, in *La Liguria. Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi*, a cura di P. Rugafori, A. Gibelli, Einaudi, Torino, 1994, pp. 337-414.

biblioteca, attraverso conferenze e pubblicazioni fu veicolo di aggiornamento discutendo di tematiche aggiornate come quelle del rapporto tra idealismo e positivismo o tra arti industriali ed educazione popolare. Ma il dibattito sulle forme espressive alternative al realismo fu aperto solo dalla pubblicistica cosiddetta indipendente o antiaccademica, sempre intorno agli anni Ottanta. Sborgi notava che una delle riviste che per prima si mostrò disponibile a soluzioni divergenti rispetto all'estetica realista fu «L'Aurora Boreale». Nel 1879 i redattori della rivista negarono di essere «disposti a concedere il brevetto di privativa artistica» alla rappresentazione della realtà³⁰⁹. Un'altra rivista, il «Crepuscolo», avanzò interrogativi e critiche circa il carattere di presunta «oggettività» dell'arte realista nelle cui «forme va man mano scomparendo il carattere impersonale», lasciando il campo a un tipo di «intellettualismo, mercé cui la personalità dell'artista risalta e quasi occupa la scena tutta del quadro»³¹⁰. L'imporsi della cultura antirealista si deve quindi alla diffusione sempre più massiccia, portata avanti da alcune riviste, di spunti eterogenei tratti dall'idealismo, dal decadentismo e dallo spiritualismo. Dapprima si trattò di una rivoluzione limitata agli ambiti letterari e musicali, ma in seguito il dibattito fu allargato anche alle problematiche concernenti le arti figurative³¹¹. Come anticipato, il diffondersi in Liguria di tali istanze fu caratterizzato da una connotazione polemica di carattere antiborghese, probabilmente senza eguali in Italia.

La critica alla pretesa oggettività dell'arte realista e alla sua compromissione con l'etica borghese trovò un primo campo di prova nell'ambito dell'arte funeraria. Durante gli anni Ottanta, la scultura realista borghese aveva conosciuto una fortuna notevole. La contestazione di questo successo non riguardava soltanto la pretesa volontà autocelebrativa degli esponenti dei ceti più abbienti e il loro desiderio di affermazione, coinvolgeva anche gli schemi linguistici e stilistici soggiacenti alla rappresentazione della morte. A questo proposito risultano eloquenti le parole di Ernesta Napollon (Parigi, 1840 - Napoli 1885) sul «Crepuscolo»: «Quando penetro nel recinto di un cimitero sono colpita dalla monotona manifestazione del dolore convenzionalmente espresso; dolore che ha assunto per così dire, un carattere ufficiale. Vanitosi monumenti che esprimono l'orgoglio dei superstiti». La polemica assume quindi tinte antiborghesi quando la Napollon sostiene di sentirsi urtata dall'«aristocrazia della morte» e da quelle «iscrizioni che si riferiscono a virtù strane che lodano l'onesto commerciante (quasicché fosse virtù insolita l'essere onesti in che si è dato alla mercatura)³¹²».

³⁰⁹ «L'Aurora Boreale», n. 1, febbraio 1879.

³¹⁰ STELLO, *Reale, Ideale*, «Crepuscolo», 1880, n.22, pp. 24-25.

³¹¹ M. F. GIUBILEI, *Il dibattito sul simbolismo nella pubblicistica genovese di fine '800*, «Resine», n.4, pp. 83-96.

³¹² E. NAPOLLON, *Il culto dei morti*, «Crepuscolo», 1881, n.6, pp. 6-8.

Tali posizioni critiche si radicalizzarono nel corso degli anni Novanta con la coeva affermazione degli ideali socialisti da una parte e dell'estetica simbolista dall'altro. Da forza innovativa il binomio realismo-borghesia perse definitivamente la sua funzione progressista assumendo i caratteri di un'espressione politica e culturale conservatrice. Persino la pittura di paesaggio, chiave di volta della rivoluzione realista dell'arte ligure, rimase ancorata alle proprie acquisizioni stilistiche e finì per essere percepita come espressione artistica aproblematica e quindi funzionale alla necessità della società borghese di puntellare i propri valori.

Uno dei primi interpreti del clima idealista-decadente in Liguria fu lo scultore Giulio Monteverde (Bistagno, 1837 – Roma, 1917). Secondo Sborgi, nell'angelo della *Tomba Oneto* (Fig. 61) a Staglieno, realizzato nel 1882, era infuso un nuovo «elemento di mistero, unito a forti componenti sensuali» che sembrano voler «negare le certezze del ruolo sociale della morte di cui si era fatto portavoce il realismo borghese»³¹³. Eppure, Monteverde non aderì al Simbolismo: fu invece Leonardo Bistolfi (Casale Monferrato, 1859 – La Loggia, 1933), a definire con le opere realizzate in



Fig 61 Giulio Monteverde, *Angelo della Resurrezione*, 1882, marmo, Cimitero monumentale di Staglieno, Genova

area ligure i caratteri della scultura simbolista a Genova. Restano peraltro ancora oggi da approfondire i contatti dello scultore piemontese con Plinio Nomellini.

L'apporto di Nomellini alla pittura genovese non fu determinante solo dal punto di vista tecnico ma anche da quello contenutistico. Al momento del suo arrivo a Genova, la sua pittura «di critica sociale, e quindi antiborghese», rappresentava infatti un'eccezione rispetto al panorama artistico locale, una inedita «forma rappresentativa in cui si riconoscono soprattutto radicalismo e socialismo rivoluzionario»³¹⁴. A Genova Nomellini doveva trovare un ambiente artistico meno strutturato rispetto a quello fiorentino, ma più aperto alle innovazioni. Infatti, le istanze poetiche letterarie antirealiste, che più tardi si affermarono anche nelle arti figurative, penetrarono prima a Genova che a

Firenze, dove il peso della tradizione dell'esperienza macchiaiola di fedele adesione al vero finì per

³¹³ *Ibidem*, p. 365

³¹⁴ F. SBORGI, *Storia della cultura figurativa in Liguria*, in *La Liguria. Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi*, a cura di P. Rugafori, A. Gibelli, Einaudi, Torino, 1994, p. 364.

isolare i pittori toscani limitandone il campo di ricerca. In tal senso, una delle più significative contraddizioni riguardante le fonti di quello che si può intendere come Simbolismo italiano sta nel fatto che alcuni dei principali artisti del movimento preraffaelita, come Edward Burne-Jones (Birmingham, 1833 – Londra, 1898) e Walter Crane (Liverpool, 1845 – Horsham, 1915), gli idealisti tedeschi Adolf von Hildebrand (Marburgo, 1847 – Monaco, 1921) e Hans von Marées (Elberfeld, 1837 – Roma, 1887) e persino Arnold Böcklin (Basilea, 1827 – San Domenico di Fiesole, 1901), abbiano vissuto in Toscana una situazione di isolamento quasi completo, senza essere minimamente coinvolti nel dibattito artistico locale³¹⁵. L'affermazione del Simbolismo a Firenze fu infatti posteriore e coincise con la mostra della *Festa dell'arte e dei fiori, 1896-1897* e con la contemporanea fondazione de «Il Marzocco» (1896) da parte di Angiolo Orvieto (Firenze, 1869 – Firenze, 1967).

A dire il vero anche a Firenze c'era chi aveva guardato alle esperienze artistiche internazionali e auspicava un rinnovamento della pittura del paesaggio in senso spiritualista: è il caso di Nino Costa, che nel 1886 fondò a Roma insieme a Giulio Aristide Sartorio (Roma, 1860 – Roma, 1932), *In arte libertas*, associazione di artisti aperta a suggestioni provenienti in particolar modo dai preraffaeliti inglesi³¹⁶. Costa fu uno dei primi artisti in Italia a condannare l'appiattimento della pittura nazionale su un naturalismo ap problematico, promuovendo invece un'idea di arte ispirata ai modelli della pittura quattrocentesca riproposti dal preraffaelismo per la coincidenza di natura e stato d'animo, di pittura e poesia³¹⁷. Si pensi del resto alla coeva attività del critico, poeta e anglista Enrico Nencioni i cui studi pubblicati su «Fanfulla della Domenica» alla metà degli anni Ottanta facevano conoscere in Italia i poeti romantici inglesi.

Ulteriore aspetto legato all'imporsi delle tematiche simbolista nelle arti figurative in Liguria fu l'attiva relazione tra pittura e poesia. Un legame che contribuì a disegnare i contorni di una rinnovata critica d'arte, più attenta ai problemi estetici, anche se, probabilmente meno consapevole su questioni più prettamente tecniche. Tale relazione fu fondamentale per Nomellini nella sua transizione verso poetiche simboliste.

³¹⁵ Si veda Arnold Böcklin e la cultura artistica in Toscana. Hans Von Marées, Adolf von Hildebrand, Max Klinger, Karl Stauffer-Bern, Albert Welti, a cura di C. Nuzzi, A. De Palma, De Luca editore, Roma, 1980. S. BERRESFORD, *Preraffaelismo ed Estetismo a Firenze negli ultimi decenni del XIX*, in *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, a cura di M. Bossi e L. Tonini, Centro Di, Firenze, 1989. H. BREWSTER, *Hildebrand e i suoi amici*, in *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, a cura di Maurizio Bossi e Lucia Tonini, Centro Di, Firenze, 1989.

³¹⁶ Già nel 1884 Nino Costa aveva fondato la *Scuola Etrusca*. Si trattava di un gruppo di artisti internazionali, impegnati a rappresentare nella campagna romana, e en plein-air, paesaggi dal quale emergesse il sentimento della natura. Si veda P. NICHOLLS, *Il pittore e patriota Nino Costa*, Paul Nicholls studio, Milano, 2011.

³¹⁷ A. M. DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Einaudi, Torino, 1981, pp. 37-84.

Date queste premesse, sembra opportuno allargare la nostra ricognizione sulla Genova del 1890 alla realtà poetica e letteraria locale. Secondo la definizione data da Giorgio Caproni (Livorno, 1912 – Roma, 1990) la linea cosiddetta «ligustica» della poesia ligure, incentrata sul tema del paesaggio e culminata nell'esperienza di Eugenio Montale (Genova, 1896 – Milano, 1981) prese avvio dall'attività di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi (Genova, 1871 – Genova, 1919), legato a Plinio Nomellini. La riflessione di Caproni è di particolare interesse ai fini del nostro discorso, perché sostiene che il dato di partenza di questa linea «ligustica» vada individuato proprio nell'assenza di una forte tradizione pittorica regionale, dovuta non tanto alla mancanza di validi artisti quanto alla specificità di un paesaggio «non dipingibile»³¹⁸. Si spiega forse così il fatto che i paesaggi della «Scuola dei Grigi» non siano rivolti verso il mare e le spiagge, ma verso l'entroterra, verso il Piemonte, voltando peraltro le spalle ad una città prossima ad una trasformazione urbanistica che comportò uno stravolgimento del territorio.

Gli scritti di Eleonora Barbara Nomellini hanno in più di una occasione messo in risalto l'importanza che per Plinio Nomellini ebbe il dialogo tra le arti, e in particolare tra pittura e poesia, decisivo per il tramonto della sua estetica realista³¹⁹. Il suo rapporto di collaborazione più intensa con un poeta fu certamente quello con Giovanni Pascoli. La loro conoscenza deriva dalla comune partecipazione alla rivista dei fratelli Novaro «La Riviera ligure» (1895), pubblicazione culturale dell'azienda P. Sasso caratterizzata da illustrazioni di gusto liberty³²⁰. Grazie alla lungimiranza di Mario Novaro (Diano Marina, 1868 – Ponti di Nava, 1944), «La Riviera ligure» divenne a partire dal 1899 una delle più apprezzate riviste di letteratura, annoverando tra l'altro contributi di Luigi Pirandello (Girgenti, 1867 – Roma, 1936), Grazia Deledda (Nuoro, 1871 - Roma, 1936), Dino Campana (Marradi, 1885 – Scandicci, 1932), Umberto Saba (Trieste, 1883 – Gorizia, 1957), e Giuseppe Ungaretti (Alessandria d'Egitto, 1888 – Milano, 1970). Se il rapporto tra Nomellini e Pascoli è stato oggetto di studi approfonditi confluiti in numerose pubblicazioni e mostre³²¹, meno

³¹⁸ G. CAPRONI, *La corrente ligustica nella nostra poesia. I. Boine, Sbarbaro, Montale*, «La Fiera Letteraria», XI, 46, 18 novembre 1956, pp. 1-5.

³¹⁹ Per i contributi in tal senso più aggiornati si vedano gli scritti di Eleonora Barbara Nomellini contenuti in *Per sogni e per chimere. Giacomo Puccini e le arti visive*, a cura di F. Benzi, P. Bolpagni, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte Lucca, Lucca, 2018 e *A passi di danza, Isadora Duncan e le arti figurative in Italia tra Ottocento e Avanguardia*, Polistampa, Firenze, 2019. Su Nomellini e la poesia si veda inoltre lo scritto di Silvio Balloni: S. BALLONI, *Nomellini, Pascoli, D'Annunzio: L'evocazione figurativa della parola fra Decadentismo e Simbolismo*, in *Plinio Nomellini. Dal Divisionismo al Simbolismo verso la libertà del colore*, Maschietto Editore, Firenze, 2017, 43-57.

³²⁰ L'attività de «La Riviera ligure» è stata studiata approfonditamente da Pino Boero e Leo Lecci. P. BOERO, *La Riviera ligure tra industria e letteratura*, Vallecchi, Firenze, 1984. L. LECCI, *Modelli di grafica modernista nella «Riviera Ligure» e nella comunicazione pubblicitaria dell'olio Sasso*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, classe di lettere e filosofia*, a. 8, v. 2, 2016, pp. 433-454.

³²¹ *Plinio Nomellini e Giovanni Pascoli. Disegni per un poeta. 1901-1906*, a cura di E. B. Nomellini, M. Mazzanti, Fondazione Giovanni Pascoli, Comune di Barga, 2003. E. B. NOMELELLINI, *Il monumento ai caduti di Castelvecchio Pascoli, uno strano caso*, Opus Libri, Firenze, 1994. P. TINTI, *Per far cosa degna dell'alta poesia di Giovanni Pascoli. Plinio Nomellini illustratore dei Poemi del Risorgimento*, Patron, Bologna, 2000. *Un pittore per un poeta. Plinio*

noto è invece quello con il poeta e critico d'arte Ceccardo Roccatagliata, ricco di interessanti convergenze: tra tutte la fede nel ruolo sociale dell'arte, la celebrazione della natura e uno sguardo sul reale di carattere mitico e persino allegorico³²². All'epoca dell'arrivo a Genova di Nomellini, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi aveva diciotto anni e viveva a Genova presso il padre. Quest'ultimo desiderava che il figlio diventasse notaio, così Ceccardo si iscrisse all'Università di Genova, lasciando però poi gli studi per intraprendere una carriera giornalistica che ebbe inizio con la collaborazione con «Il Caffaro». Le sue prime poesie, d'ispirazione carducciana, furono pubblicate da riviste letterarie quali «La tavola rotonda» di Napoli e «L'idea liberale» di Milano. In breve tempo Ceccardo si distinse come uno dei principali animatori della scena culturale genovese. Un disegno di Nomellini, datato al 1893, lo ritrae a piena figura nell'atto di proclamare un discorso (Fig. 62) mentre nel 1894, anno in cui il nostro pittore fu processato per anarchia, Ceccardo pubblicò il poema *Dai paesi dell'Anarchia* ispirato dai moti rivoluzionari dei lavoratori in Lunigiana. Il tema principale della sua poesia era quello del viandante solitario, all'interno di una natura, quella della Versilia e della Liguria, trasfigurata da visioni mitiche. La sua attività di critico d'arte esordì a inizio Novecento sulle pagine del quotidiano genovese «Il Popolo». In seguito, per la rivista socialista «Il Lavoro» descrisse la Quinta Esposizione Internazionale di Belle Arti di Venezia; e nello stesso anno incominciò una proficua collaborazione con «La Riviera Ligure», proprio mentre Nomellini vi lavorava come illustratore.

Siamo convinti che un approfondimento dell'attività di Ceccardi possa garantire l'emersione di alcuni dati utili ad arricchire anche il quadro relativo alla vita e all'attività di Nomellini. Tale studio dovrebbe di certo prendere in considerazione l'attività critica di Ceccardi, senza tuttavia trascurare la sua produzione poetica. Nella poesia *Frammento classico*, che riporta la dedica «A Plinio Nomellini», troviamo i seguenti versi:

Plinio, tu in quella
 Felicità al cuor che lunge ti viaggia
 Di Van de Welde a le marine, e ai boschi
 del Corot: dove in un mister discreto
 di Autunno lento [...]»³²³

Nomellini illustratore pascoliano. Lettere 1901-1903, a cura di P. Paccagnini, Type Service, Massa, 1998. *Nomellini e Pascoli. Un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi*, a cura di E. B. Nomellini, U. Sereni, G. Bruno, Multigraphic, Firenze, 1986.

³²² I primi studi su questo rapporto sono stati condotti dallo studioso Eligio Imarisio. E. IMARISIO, *Se nella Genova del '903 un pittore. L'intervento di Nomellini nel ceccardiano "caso Orfei"*, in *Plinio Nomellini (1866-1943)*, a cura di G. Bruno, «Quaderni del Museo Accademia Ligustica di Belle Arti», n.5, maggio 1985, pp. 12-14. Imarisio è anche curatore della raccolta di poesia di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi: *Ceccardo Roccatagliata Ceccardi. Tutte le poesie*, a cura di E. Imarisio - B. Cicchetti, Sagep, Genova, 1982.

³²³ C. ROCCATAGLIATA CECCARDI, *Il libro dei frammenti*, XVI, *Frammento classico*, Aliprandi, Milano, 1894, p. 36.

Henry van de Velde (Anversa, 1863 – Oberägeri, 1957) fu una delle figure chiave della diffusione della pittura divisionista in Belgio. Prima di abbandonare la pittura per dedicarsi unicamente all'architettura e al design, Van de Velde realizzò numerose marine con una tecnica di divisione del colore desunta dal Neoimpressionismo di Georges Seurat, la cui conoscenza in Belgio derivava dalla sua partecipazione alle esposizioni del Gruppo dei XX. Ad oggi non sono conosciute relazioni tra il divisionismo di area belga e Plinio Nomellini, ma alcuni documenti inducono a rimandare ad altra circostanza tale approfondimento.



Fig. 62 Plinio Nomellini, *Ceccardo*, 1893, carboncino su carta, collezione privata

Nel 1890 la figura più importante del panorama letterario ligure era Edmondo De Amicis (Oneglia, 1846 – Bordighera, 1908). Nel 1884 De Amicis si era imbarcato per il Sudamerica – è lo stesso viaggio compiuto da Marco del libro *Cuore* – e nel 1889 questa sua esperienza diede forma a *Sull'Oceano*, il solo romanzo italiano incentrato sul fenomeno dell'emigrazione. Con sguardo empatico ma allo stesso tempo realista e con un linguaggio da cronaca giornalistica, l'autore raccontava le condizioni di miseria vissute dai migranti italiani diretti a Buenos Aires. Dopo l'adesione al socialismo turatiano, De Amicis fu autore di un'opera che probabilmente non lasciò indifferente Nomellini, si tratta dei *Lavoratori del carbone del porto di Genova*³²⁴. In quest'opera De Amicis descrisse il lavoro degli scaricatori, a partire dagli zappatori nelle stive, fino a quelli che «vanno a scaricarle nei carri, passando sui ponti mobili: gli uni orizzontali, gli altri inclinati, alcuni ripidissimi», gli stessi dipinti da Pennasilico negli *Scaricatori nel Porto di Genova*. I rapporti tra il «piemontese» De Amicis e Nomellini si attestano al 1900, nell'ambito della Famiglia Artistica genovese ma più in generale, l'incontro con il *milieu* letterario genovese avvenne per il giovane pittore in ambienti d'opposizione vicini al suo anarco-socialismo, cenacoli letterari progressisti come la *Libreria Moderna* e il *Caffè Roma*, entrambi nella Galleria Mazzini. Fu qui che Nomellini strinse rapporti di amicizia con Ceccardo, con i fratelli Novaro, Mario (Diano Marina, 1868 – Ponti di Nava, 1944), e Angiolo Silvio (Diano Marina, 1866 – Oneglia, 1938), Salvatore Ernesto Arbocò (Genova, 1863 - Genova, 1922) e Diego Garoglio (Montafia, 1866 - Firenze, 1933). È molto probabile che la vicinanza con questi giovani letterati abbia influenzato significativamente la scelta dei contenuti della pittura nomelliniana. Se infatti in Liguria la cultura visuale non presentava rilevanti novità, dal punto di vista letterario

³²⁴ *Lavoratori del carbone del porto di Genova*, in E. De Amicis, *Pagine allegre*, Milano, 1906.

Genova si poneva come uno dei poli più interessanti e innovativi d'Italia. È documentato il reciproco sostegno messo in atto da Nomellini e il gruppo di giovani letterati suoi amici: sono di particolare interesse gli articoli che questi dedicarono all'amico pittore, di cui daremo notizia nel capitolo successivo, così come sono note le illustrazioni dell'artista per i frontespizi delle opere dei poeti. Dai nostri seppur essenziali approfondimenti su queste figure di intellettuali e letterati, poetica simbolista e impegno ideologico socialista si distinguono come cardini di una conciliabile concezione progressista di arte e società.

Abbiamo già introdotto la figura dei fratelli Novaro a proposito della loro sapiente gestione della rivista dell'azienda di famiglia, apparsa per la prima volta nel 1895 con il nome «La Riviera Ligure di Ponente» e trasformata nel tempo in una rivista di poesia di risonanza nazionale. I Novaro furono collezionisti di opere di Nomellini, chiamandolo inoltre a realizzare illustrazioni per la rivista e commissionandogli addirittura la progettazione dell'immagine pubblicitaria del marchio dell'azienda (Fig. 63). All'epoca dell'incontro con Nomellini, intorno agli anni Novanta, Mario Novaro si dedicava alla poesia ed era da poco ritornato in Liguria dopo aver terminato gli studi. Aveva studiato filosofia all'Università di Berlino (1889) e successivamente a Vienna (1889-90 e 90-91) interessandosi soprattutto alle figure di Giordano Bruno (Nola, 1548 – Roma, 1600), Nicolas Malebranche (Parigi, 1638 - Parigi 1715) e Friedrich Nietzsche (Röcken, 1844 - Weimar, 1900). Tra le sue pubblicazioni vanno ricordate la sua tesi di laurea *Die Philosophie des Nicolaus Malebranche (La teoria della casualità in Malebranche)* (1893) e l'opuscolo *Il partito socialista in Germania, una sintesi della storia del socialismo germanico* (1894). Suo fratello Angiolo Silvio Novaro invece tentò inizialmente di proseguire l'attività imprenditoriale di famiglia: si diplomò in ragioneria e iniziò subito a lavorare nell'azienda. Tuttavia, la propensione per la scrittura lo allontanò presto dagli affari. Fu poeta e romanziere, e nel 1889 pubblicò la raccolta di novelle d'ispirazione verista *Sul mare*. Fu inoltre traduttore, ma anche pittore: nel 1884 aveva partecipato all'Esposizione generale italiana di Torino con un dipinto intitolato *Montagna*



Fig. 63 Plinio Nomellini, *Campagna Olio Sasso*, litografia, 1901, collezione privata

ligure che purtroppo non siamo stati in grado di reperire. Come il fratello, aderì al Socialismo, iscrivendosi al Partito Socialista Italiano nella sezione di Oneglia nel 1894.

Diego Garoglio fu poeta, critico letterario e traduttore. Nel 1886 terminò gli studi presso l'Istituto di studi superiori di Firenze; e a partire dall'anno successivo, grazie all'interessamento di Nencioni, collaborò con il «Fanfulla della domenica», occupandosi di letteratura romantica italiana. Garoglio giunse a Genova negli anni Novanta in qualità di insegnante di scuola superiore dopo aver insegnato ad Aosta. La produzione di questi anni, testimoniata dalla pubblicazione di

alcuni sonetti su «Vita Nuova» e poi radunata nel volume *Poesie (1888-1892)*, è incentrata principalmente sulle proprie esperienze amorose ma trovano spazio anche tematiche umanitarie, in attinenza con la poetica carducciana³²⁵. La sua passione per le letterature straniere e l'insoddisfazione per il naturalismo lo avvicinò al poeta Angiolo Orvieto (Firenze, 1869 – Firenze, 1967) con cui nel 1896 fondò «Il Marzocco».

La nostra trattazione non sarebbe però completa se non tenessimo conto dell'aspetto che all'epoca caratterizzava maggiormente la città ligure, cioè lo sviluppo economico industriale. Di seguito proveremo ad abbozzare un profilo economico e sociale della Genova del 1890, tentando di intuire lungo questa direzione quali siano state le condizioni che indussero Nomellini a trasferirsi nel capoluogo ligure. Di certo, rispetto a Firenze, Genova appariva una città in pieno sviluppo economico,

³²⁵ D. GAROGLIO, *Poesie (1888-1892)*, Torino, 1892.

e possiamo ragionevolmente ipotizzare che Nomellini fosse attratto da questa città industriale per via delle proprie tendenze politiche e dei propri interessi artistici. Ma per la stessa ragione Genova poteva rappresentare una meta convincente anche nell'ottica di potenziali acquisti e committenze; senza contare la sua vicinanza con altri importanti centri del Nord Italia come Torino e Milano e la relativa prossimità della Toscana.

Da poco arrivato a Genova, Nomellini scrisse in una lettera a Signorini: «Son certo però di non stare molto a Genova e rivedere presto la dolce Toscana dove mi legano tanti affetti e tanti ricordi». Il giovane artista livornese non poteva allora sapere che il suo distacco dalla Toscana si sarebbe protratto più a lungo e sarebbe stato denso di eventi. Dal punto di vista artistico professionale, è in questo periodo che si situano l'esperienza divisionista, la "conversione" in senso simbolista e la sua affermazione sulla scena artistica nazionale. Sul piano più strettamente biografico, gli avvenimenti più significativi di questo periodo sono invece da una parte la dolorosa esperienza del carcere e dall'altra l'incontro con Griselda Ciucci, che divenne sua moglie nel 1899, e la nascita del suo primogenito Vittorio (Genova 1901 - Firenze 1965). Scrivendo a Signorini la lettera sopra citata, Nomellini non poteva immaginare che sarebbero passati dodici anni prima del suo ritorno in Toscana.

Alla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento, in anticipo sul consolidamento industriale del Nord-Ovest, Genova fu protagonista di un precoce processo di industrializzazione. Ciò garantì dopo l'Unità una posizione di vantaggio all'industria ligure, potendo essa beneficiare di commesse statali e in generale di politiche economiche agevolatrici sul piano fiscale. Questa situazione generò una bolla economica che durante gli anni Ottanta garantì un periodo di crescita economica incessante. Appare chiaro che l'intreccio tra interessi statali e privati si rivelò fondamentale per lo sviluppo industriale di Genova che diventò il «principale emporio del Regno»³²⁶. E questa grande impresa oligopolistica di regolazione economica e sociale condivisa tra Stato e imprese contribuì d'altra parte allo spostamento dei valori ideologici della società ligure in senso conservatore e all'indebolimento di disegni politici sovversivi.

La precoce industrializzazione ligure era basata sul sistema di fabbrica e fu indotta dalla rivoluzione del sistema dei trasporti via terra, resa necessaria da una condizione geografica allo stesso tempo costrittiva e flessibile³²⁷. Il collegamento ferroviario con Milano fu inaugurato nel 1867 con l'apertura della linea Voghera-Pavia, mentre quello con Torino

³²⁶ A. GIBELLI, P. RUGAFIORI, *Regione improbabile, regione possibile*, in *La Liguria. Le Regioni d'Italia dall'Unità a oggi*, a cura di A. Gibelli, P. Rugafiori, Einaudi, Torino 1994, pp. 5-40.

³²⁷ F. BRAUDEL, *Civiltà materiale, economia e capitalismo*, in *I tempi del mondo*, III, Einaudi, Torino, 1983, pp. 145-170.

risale al 1874. Un ulteriore elemento del successo industriale di Genova va individuato nell'interdipendenza tra i suoi vari settori (cantieri navali, siderurgia e meccanica): ciascuno di essi contribuiva ad alimentare le commesse degli altri³²⁸. L'antica grandezza mercantile della città portuale aperta al Mediterraneo e prossima alle Alpi fu così ridefinita con il reinvestimento dei capitali provenienti dal settore mercantile e armatoriale in attività industriali che fiorirono grazie all'intelligenza imprenditoriale di industrie quali Ansaldo, Piaggio, Terni, Odero e Ilva³²⁹. Alla metà degli anni Settanta iniziarono i lavori di ammodernamento del porto che nel 1890 resero quello genovese uno dei porti più importanti del mondo. Inoltre, l'apertura del canale di Suez e delle linee e le gallerie del Frejus (1871) e del Gottardo (1882) garantirono una semplificazione nei viaggi e nei trasporti a lungo raggio.

Lo sviluppo industriale comportò a sua volta un forte aumento demografico: in particolare era l'industria siderurgica pesante a necessitare di una crescente domanda di manodopera che contribuì allo svuotamento delle campagne e alla nascita di una periferia industriale nei comuni limitrofi di Cornigliano e Sampierdarena. Durante gli anni Ottanta, la percentuale di operai che lavoravano nelle industrie di Genova aumentò del 60%, arrivando a rappresentare addirittura il 35% dell'occupazione totale. A partire dagli anni Settanta, fino alla fine del secolo, i numeri rivelano una popolazione in costante crescita a partire dagli anni Settanta e fino alla fine del secolo: tra il 1881 e il 1901 l'aumento segna un più 16,9%³³⁰. Non è quindi un caso che negli anni Ottanta Genova fosse considerata la capitale sociale del Regno.

«Il tradizionalismo ideologico» delle élite dirigenti al quale si alludeva in precedenza fu un solido elemento unificatore della società ligure della seconda metà dell'Ottocento, che infatti fu segnata solo da sporadici conflitti sociali reggendo la trasformazione industriale e capitalista della città almeno fino alla crisi economica del 1891. A differenza di Torino e Milano, il modello sociale ligure era contraddistinto da uno spiccato carattere riformista. Anche se le forme di dissenso non mancarono, la tendenza maggiore era quella dell'istituzionalizzazione di carattere mutualistico e sindacalistico³³¹. L'associazionismo operaio genovese si caratterizzava del resto per la compresenza ideologica di un moderato mazziniano volontarista e di un gradualismo di marca positivista e implicato col padronato, fondato su valori di moralità e istruzione. La ricerca della conquista dell'autonomia era fondata allora su valori affini a quelli dell'*élite*: il conservatorismo borghese si

³²⁸ *L'industrializzazione in Italia (1861-1900)*, a cura di G. Mori, Bologna, 1977, pp. 195-216.

³²⁹ P. RUGAFIORI, *Ascesa e declino di un sistema imprenditoriale*, in *La Liguria. Le Regioni d'Italia dall'Unità a oggi*, a cura di A. Gibelli, P. Rugafiori, Einaudi, Torino, 1994, pp. 255-333.

³³⁰ G. VIGO, *Istruzioni e sviluppo economico in Italia nel secolo XIX*, «Archivio economico dell'unificazione italiana», serie II, vol. XVIII, 1971, pp. 72-74.

³³¹ *Tra solidarietà e impresa. Aspetti del movimento cooperativo in Liguria 1893-1914*, a cura di L. Bolzani, Genova, 1993, pp. 11-23.

intrecciava con le cooperative, i sindacati e le società di mutuo soccorso. Tale sistema andò in crisi soltanto dopo il collasso finanziario delle banche genovesi del 1891 e la protesta si radicalizzò negli anni «neri» tra 1891 e 1895, periodo in cui fece breccia una più forte opposizione di marca socialista: basti solo segnalare che nel 1892 nacque a Genova il Partito dei Lavoratori Italiani.

Un altro fenomeno del quale abbiamo tenuto conto riguarda le differenti implicazioni legate allo sfruttamento del paesaggio ligure. Dato che l'industria pesante e le attività cantieristiche avevano necessità di localizzarsi lungo la fascia costiera e di possedere uno sbocco sul mare, si potrebbe parlare di un successo economico fondato sull'alleanza tra natura e industria, un'alleanza che tuttavia portò a lungo termine alla scomparsa del paesaggio ligure tradizionale, come rilevò anche Italo Calvino (Santiago de Las Vegas de La Habana, 1923 – Siena, 1985). Un paesaggio che era stato il presupposto alla nascita di un altro fenomeno *fin de siècle*, ovvero il turismo rivierasco, mito moderno dell'alta società europea. Per la sua salubrità la Riviera Ligure fu con la Costa Azzurra uno dei primi centri d'attrazione del movimento turistico e della trasformazione culturale del mare a piacere igienico sportivo³³². E lo stesso turismo, come l'industria, portò danni permanenti, a dispetto degli ammonimenti dell'architetto francese Charles Garnier (Parigi, 1825 – Parigi, 1898), che alla fine dell'Ottocento, prima dell'arrivo del turismo di massa e della speculazione edilizia, sottolineava con la sua villa a Bordighera (Fig. 64) che il fragile paesaggio ligure necessitasse di un'architettura integrata alla natura. Industria e turismo sono legate da un rapporto di causa



Fig. 64 Alfred Noack, *Villa Garnier a Bordighera*, 1890 c. ca

e effetto, dal momento che fu la rivoluzione dei trasporti a permettere di raggiungere agevolmente le località liguri, comportando non solo una trasformazione profonda del paesaggio, ma anche una vera e propria rivoluzione antropologica dello sguardo. Il turismo era allora considerato come terapeutica fuga dalle città: nel 1894 il *Touring Club Italiano* pubblicò la *Guida d'Italia* proponendo un viaggio cicloturistico risanatore in Liguria. D'altra parte, l'arrivo in Riviera di turisti italiani e

³³² Cfr. *La scoperta della Riviera*, a cura di D. Astengo, E. Duretto, Genova 1982, p. 107.

stranieri finiva per compensare sul piano demografico il vuoto lasciato dal fenomeno dell'immigrazione Oltreoceano, che aveva investito grande parte della società ligure.

Nei suoi diari Claude Monet annotò causticamente di aver visto in Liguria «tipi straordinari che fanno 250 anni in quattro e viaggiano a piedi lungo la costa; vengono da Biarritz e proseguono per tutta l'Italia e tutto il tempo fanno acquarelli». Gli strumenti dei viaggiatori del tempo



Fig. 65, Claude Monet *Les villas à Bordighera*, 1884, olio su tela Musée d'Orsay

erano il *Manuel du Voyageur* di Karl Baedeker (Essen, 1801 – Coblenza, 1859), mentre gli acquerelli stavano per essere sostituiti dalla macchina fotografica. Guide turistiche e macchine fotografiche, insieme ai viaggi in treno, contribuirono ad una codificazione del viaggio, alla creazione di una geografia di luoghi comuni «pittoreschi», e alla proliferazione di rappresentazione non più «indipingibili» della costa ligure. Il caso più noto è quello riguardante Alfred Noack (Dresda, 1833 – Genova, 1895) uno dei fotografi più importanti della seconda metà del secolo giunto a Genova nel 1860, che fu uno degli artefici della cosiddetta «Invenzione della Riviera»: le riproduzioni delle sue fotografie ebbero diffusione in tutta Europa³³³.

³³³ E. PAPONE, *Il mare di vetro. Genova e le Riviere tra veduta e documentazione nell'archivio di Alfred Noack*, in *Scoperta del mare. Pittori lombardi in Liguria tra '800 e '900*, a cura di G. Ginex, S. Reborà, Milano, 1999

Capitolo 2

Nomellini a Genova: iconografie del lavoro (1890-1900)

Tra le opere pittoriche della sezione *Beaux Arts* dell'*Exposition Universelle* di Parigi del 1889 figurava *Il fienaiolo* di Nomellini. L'opera era stata selezionata da Telemaco Signorini su mandato dell'ordinatore della sezione italiana Giovanni Boldini. Su «Lettere ed Arti» lo stesso Signorini celebrava Nomellini evidenziandone i «meriti d'arte essenzialmente moderna» e la «nota originale forte e sincera», arrivando ad affermare che si trattava dell'opera «che più si distingue» tra quelle dei pittori toscani³³⁴. Un ulteriore apprezzamento del dipinto di Nomellini è stato identificato da Aurora Scotti in un'iscrizione manoscritta presente sul catalogo dell'esposizione parigina appartenuto a Giuseppe Pellizza da Volpedo, dove, in corrispondenza della dicitura relativa al *Fienaiolo*, si legge: «mio compagno fatto progressi»³³⁵. Nonostante gli apprezzamenti e il successo di critica del *Fienaiolo* l'opera rimase invenduta e Plinio, al contrario di Pellizza, non poté permettersi le spese di viaggio per Parigi: la borsa di studio elargitagli dal Comune di Livorno durante gli studi era infatti esaurita e quindi il suo trasferimento in Liguria era ormai prossimo. A Genova il pittore livornese trovò lavoro in uno studio fotografico, ciò che gli permise di dare seguito alla propria ricerca artistica.

La critica ha incontrato alcune difficoltà nel datare le opere realizzate da Nomellini tra il 1889 e il 1891. Non sono infatti riconoscibili evidenti cesure dal punto di vista stilistico tra le opere realizzate durante gli ultimi mesi vissuti in Toscana, tra Livorno e Firenze, e quelle dipinte durante il primo periodo ligure. È il forte carattere sperimentale della pittura di Nomellini, ed in particolare la sua disinvoltura nello sperimentare soluzioni eterogenee, a rendere complicata la datazione dei dipinti realizzati a cavallo di questi anni. A questo nucleo di opere di difficile datazione appartiene il dipinto noto con il titolo convenzionale *Ricordo di Genova* (Tav. 39), un olio su tela di 54 x 74 cm. Gianfranco Bruno proponeva una datazione

³³⁴ T. SIGNORINI, *L'arte che Firenze ha inviato a Parigi*, in «Lettere e Arti», a. I, n. 15, 4 maggio 1889, pp. 6-8.

³³⁵ Citato in A. SCOTTI, *Genova 1892: l'incontro "divisionista" di Plinio Nomellini e Giuseppe Pellizza*, in *Plinio Nomellini (1866-1943)*, a cura di G. Bruno, «Quaderni del Museo Accademia Ligustica di Belle Arti», n. 5, Stringa Editore, Genova, 1985, pp. 8-11.

al 1889³³⁶ ma in occasione dell'ultima mostra nomelliniana Nadia Marchioni ha suggerito una datazione più elastica, tra il 1889 e il 1891, collocando il dipinto «in un momento di passaggio fra l'esecuzione del cielo e delle figure de *Lo Sciopero* e le pennellate divise in maniera più asistemica di un'opera di ricerca come *Viottolo di campagna* datata 1890»³³⁷. La scena rappresentata in *Ricordo di Genova* si svolge su una spiaggia al crepuscolo di una giornata d'inverno. Nomellini utilizzò la linea d'orizzonte del mare per dividere in due parti la composizione: l'area superiore è destinata per intero alla descrizione del cielo; quella inferiore, la rappresentazione. Questa seconda parte presenta tre nuclei narrativi, caratterizzati tutti dalla presenza di due personaggi: una donna rammenda un tessuto, forse una rete da pesca, mentre vicino a lei un bambino mangia un'arancia; due pescatori di spalle osservano il mare; altri due sono appoggiati ai lati opposti dello scafo di una barca in secca e dialogano tra loro. Per evitare che la composizione risultasse eccessivamente statica fece ricorso a una inquadratura diagonale: ne risulta che la battigia sia descritta da una retta obliqua. Inoltre, il senso di movimento è reso ulteriormente dalla descrizione grafica delle onde e delle nuvole. I tre nuclei di personaggi sono posti rispettivamente su tre diversi piani: il primo piano è occupato dal bambino e dalla donna – come spesso accade nei dipinti giovanili di Nomellini il peso maggiore della composizione è spostato sulla sinistra e riequilibrato a destra in secondo piano –, mentre i gruppi di uomini in secondo e terzo piano sono scalati proporzionalmente permettendo un corretto svolgimento prospettico della scena. Il nucleo dei due uomini appoggiati alla barca è il perno centrale della composizione: l'uomo rappresentato di spalle è posto su di una linea ideale di divisione verticale del dipinto.

È noto un disegno preparatorio di quest'opera (Tav. 40). Si tratta di un disegno a tecnica mista su carta (grafite, penna e rialzi di biacca) molto particolareggiato che non presenta alcuna sostanziale differenza compositiva rispetto al dipinto se non una maggiore enfasi disegnativa nelle linee di contorno e dei chiaroscuri. Siamo propensi a credere che questo disegno sia stato realizzato sul motivo, mentre la tela sia stata eseguita soltanto in un secondo momento nello studio. Come il dipinto, il disegno non presenta ombre, infatti Nomellini ricorse a una illuminazione fredda e desaturata – proveniente da destra, di taglio – che non proietta ombre. La linea di contorno che nel disegno è piuttosto enfatica va invece sfumandosi nella resa pittorica del dipinto: solamente il viso della donna è descritto con minuzia, mentre gli altri personaggi sono definiti in maniera più sintetica. In realtà sono soltanto le figure umane ad essere caratterizzate dal disegno, perché il cielo, il mare e soprattutto la spiaggia sono descritti per mezzo di pennellate. Per quanto riguarda la spiaggia, nonostante la resa

³³⁶ Il giudizio di Bruno era fondato sul carattere fortemente disegnativo delle figure e sull'«impianto solidamente fattoriano», nonostante nell'area inferiore del dipinto affiorino pennellate divisioniste.

³³⁷ *Plinio Nomellini. Dal divisionismo al simbolismo verso la libertà del colore*, a cura di N. Marchioni, Maschietto Editore, Firenze, 2017, p. 18.

cromaticamente antinaturalistica, riteniamo possibile che i tocchi divisi – stesi a punta di pennello – avessero un'intenzione mimetica, vale a dire di rappresentare realisticamente una spiaggia di ciottoli, come sembra confermare anche il disegno preparatorio. Nomellini dipinse il cielo con pennellate a impasto: all'orizzonte sono cariche di biacca e azzurro e sono concentrate sulla destra, dove si fondono con il cielo e con le nuvole. Inoltre, rileviamo il trasparire, tra i blu e i grigi del cielo, dello scuro della preparazione della tela (o della tela stessa), un virtuosismo al quale Nomellini ricorse probabilmente per accrescere il senso atmosferico del cielo. Il dipinto è cromaticamente accordato su toni di blu e violetto: il cielo è reso per mezzo del blu e del bianco in dialogo con il marrone della tela, mentre il mare è descritto con una tonalità più calda, vicina al turchese, ma anche con il bianco, usato per rendere la schiuma delle onde. Sulla spiaggia si dispiega una maggiore varietà cromatica, che rompe l'altrimenti monotona gamma dei blu. Il rosso, a forte contrasto con il blu, è il colore che riequilibra la dominante fredda: lo si nota nel cappello del marinaio di spalle, nella decorazione della barca, nella punteggiatura del foulard verde della donna e nel vestito del bambino. Quest'ultimo rosso, un vermiglione, è (insieme all'arancia) la nota di maggiore accensione cromatica del dipinto. Nei tocchi divisi con i quali Nomellini rappresentava i ciottoli troviamo invece gialli, rosa, arancioni e ancora rossi, inseriti e calibrati in una tessitura di blu, verdi e indaco, dalla quale risultano combinazioni di complementari di forte luminosità (come ad esempio l'accostamento di giallo e viola). In ultimo, come nel resto del dipinto, anche sulla spiaggia affiora il marrone della tela.

Il 1889 fu per la pittura di Plinio Nomellini un anno caratterizzato da un deciso impegno ideologico e da scelte stilistiche che lo indirizzarono verso un solido realismo. Opere come *Sciopero* e *Piazza Caricamento a Genova*, pur non escludendo raffinatezze tecniche, non contengono gli elementi sperimentali che invece caratterizzano i paesaggi realizzati *en plein air* nel 1888, che anticiparono e prepararono la stesura de *Il fienaiolo*. *Sulla spiaggia* è da annoverare in quel gruppo di opere altamente sperimentali che condussero Nomellini a un'interpretazione assolutamente personale della tecnica divisionista. Questo dipinto suggerisce infatti l'idea di un tentativo di integrare una stesura a impasto a tocchi divisi. Alcuni paesaggi realizzati da Nomellini nel medesimo torno di tempo sono prossimi alla qualità sperimentale di questo dipinto. Una breve analisi di questi paesaggi può permettere di precisare meglio il percorso che condusse Nomellini da *Il fienaiolo* (1888), alla stesura divisionista del *Golfo di Genova* (1891).

Alle Cascine (Fig. 66) è un'opera che fu assegnata al 1890 negli *Archivi del Divisionismo*³³⁸, nonostante il fatto che titolo vergato dalla mano dell'artista su un cartiglio sul retro indichi un parco fiorentino. Ci sembra però che, in base alle caratteristiche tecniche dell'opera, la datazione proposta da Bellonzi e Fiori al primo anno genovese di Nomellini sia opportuna. Il dipinto, oggi conservato in



Fig. 66 Plinio Nomellini, *Alle Cascine*, olio su cartone, cm 17 x 28, collezione privata

una collezione privata, fu realizzato a olio su un cartone di 17 x 28 cm. Anche qui Nomellini ricorse al colore del supporto come fattore di equilibrio cromatico, integrandolo e facendolo dialogare con i colori stessi. Con questo espediente Nomellini eliminò gli scuri dalla tavolozza e dipinse solo con i colori primari più il bianco. Rispetto a *Sulla Spiaggia*, notiamo però che qui il colore del supporto ha anche una valenza dal punto di vista formale: gli alberi sullo sfondo sono infatti costruiti in negativo, con lo scuro del supporto. Nel dipinto le pennellate non sono divise o ordinatamente giustapposte, ma sono piuttosto giocate su sovrapposizioni in costante dialogo con il marrone del supporto. Oltre ai tocchi a punta di pennello, si riconoscono anche pennellate più “lunghe” (come quelle cariche di verde tenue che definiscono il prato) e altre più scariche di materia, di colore blu. Le pennellate a brevi tacche sono stese con verde scuro, giallo e violetto (con il consueto accostamento dei due complementari). È ben visibile anche sul prato lo sfondo marrone del cartone (usato in questo caso per rendere la terra). Una delle note più luminose del dipinto è invece nella zona centrale della

³³⁸ Cfr. *Esposizione privata di 80 opere di Plinio Nomellini*, Spinelli e C., Firenze, 1919, n. 46, p. 26. *Plinio Nomellini*, a cura di G. Nudi, R. Monti, Mori, Firenze, 1966, n. 10. *Archivi del Divisionismo*, a cura di F. Bellonzi, T. Fiori, vol. II, Officina Edizioni, Roma, 1968, n. IV, 14 p. 76, tav. 1014, p. 203. E.B. NOMELLINI, *Plinio Nomellini. I colori del sogno*, Allemandi & C., Torino, 1998, n. 15. E.B. NOMELLINI, *Plinio Nomellini*, Mauro Pagliai Editore, Firenze, 2008, n.11 s.n.p.

boscaglia sullo sfondo, nella quale Nomellini ha lavorato attorno a tocchi di blu minute pennellate gialle, verdi, viola e bianche che portano lo sguardo dell'osservatore a convergere in quest'area di grande luminosità. È altrettanto ben studiata l'integrazione degli alberi a destra, costruiti con pennellate bianche, rosate, rosse e gialle: in dialogo col marrone del supporto, queste si integrano in alto con il cielo bianco azzurrato e in basso con i toni violetti. Sebbene la leggibilità dell'opera appaia un poco faticosa, il risultato complessivo è certamente d'effetto: emerge il tentativo sperimentale di Nomellini di dare luminosità al dipinto ricorrendo ai soli colori primari, limitando al minimo le mescolanze, giustapponendo i complementari e creando un gioco di pieni e di vuoti improntato alla dialettica tra colore e supporto.

Un altro paesaggio che riteniamo utile tener presente per gli sviluppi della tecnica divisionista di Nomellini, e per la datazione di *Sulla Spiaggia*, è *Marina* (Fig. 67).

Un dipinto di piccolo formato realizzato su di una tavoletta di legno di 21,5 x 32 cm³³⁹. Qui l'attenzione del pittore è tutta concentrata sulla resa delle onde e sugli effetti della luce sull'acqua. In basso a sinistra affiorano tre resi dalla conversione del supporto ligneo in vero e proprio elemento cromatico. Al di sopra di una stesura magra di bianco non del tutto

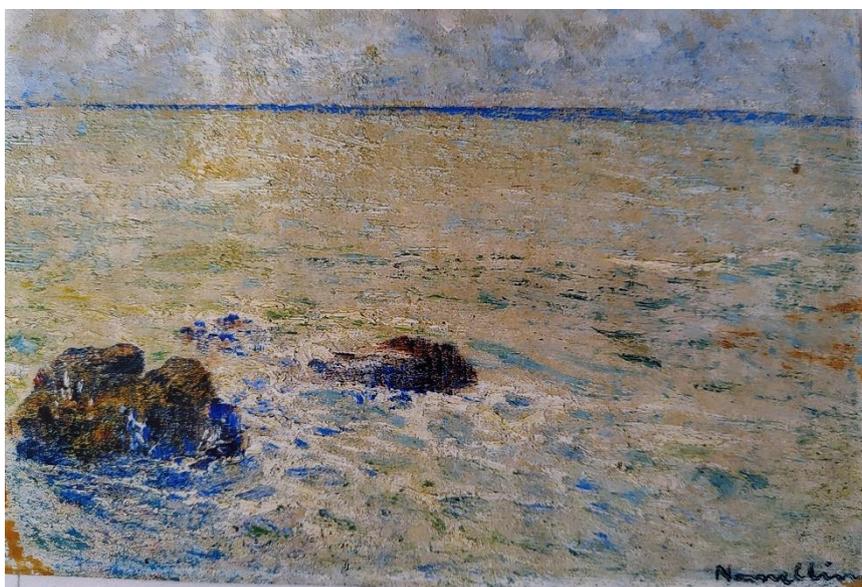


Fig. 67 Plinio Nomellini, *Marina*, olio tavola, 21,5 x 32 cm, collezione privata

coprente, tale da far emergere il colore aranciato del legno, Nomellini ha intessuto pennellate a impasto, intonate sulla gamma dei blu e dei verdi. Nella fascia inferiore del

³³⁹ Sul retro è presente una etichetta recante l'iscrizione: «Galleria Scopinich - Milano» e il titolo «*Marina*». *Collezione Giustiniani, catalogo della vendita della Galleria Scopinich, Milano 1929, II tornata di vendita, n. 84. Urla e biancheggia il mar... nella pittura ligure tra Ottocento e Novecento*, a cura di Franco Dioli, Tipografica MeCa, Recco, 2008, p. 24.

dipinto spiccano il blu puro, affiancato a una soluzione azzurrata, e la presenza di alcuni tenui verdi; mentre nella fascia mediana del dipinto si nota una dominante di toni verdi e azzurri, che si accorda con l'effetto aranciato del legno che traspare dalla stesura preparatoria. Infine, nella fascia superiore, Nomellini ha tracciato la linea d'orizzonte con del blu puro. Anche in questo caso il pittore non fece ricorso a pennellate divise, se non per alcuni tocchi di verde, preferendo l'uso di impasti e alternando pennellate scariche ad altre più dense. Anche se è dal punto di vista cromatico che il dipinto non ci appare del tutto risolto, in particolare se confrontato con la ricchezza cromatica di un dipinto come *Marina ligure*. Ciononostante, non va sottovalutata la capacità di costruzione dell'immagine per mezzo della sola combinazione del bianco, del blu e del verde (gli scogli sono probabilmente resi attraverso una combinazione dei due colori). Pur non trattandosi di un'opera di importanza nodale all'interno del percorso artistico di Nomellini, riteniamo che questo dipinto debba essere tenuto in considerazione perché documenta il tentativo di imprimere alla superficie pittorica la massima intensità luminosa.

L'ultimo dipinto oggetto di questo *excursus* paesaggistico è l'inedito *Il faro* (Fig. 68). L'opera è stata realizzata su di un cartone di 20 x 33,8 cm. Non siamo in grado di identificare con precisione questo soggetto: potrebbe trattarsi della Lanterna di Genova o del faro di Livorno. Risulta comunque evidente l'interesse di Nomellini per la rappresentazione in notturno degli effetti della luce artificiale. La linea d'orizzonte divide in due parti il dipinto: l'una destinata alla rappresentazione del cielo e l'altra a quella del mare.

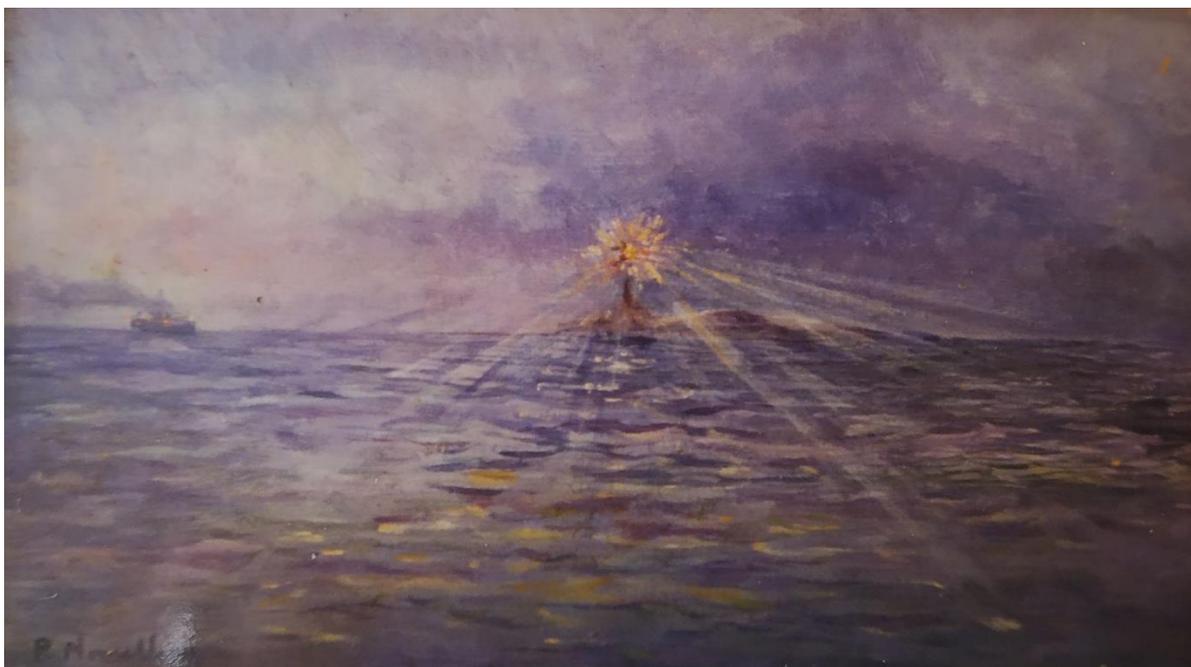


Fig. 68 Plinio Nomellini, *Il faro*, olio su cartone, 20 x 33,8 cm, collezione privata

La luce artificiale funge da protagonista del dipinto: in prossimità della lanterna Nomellini ha realizzato un asterisco luminoso ricorrendo a gialli, arancioni e rossi, rendendo così il frazionamento dei raggi di luce che muovono a forma di ventaglio verso l'osservatore. La luce naturale gioca invece un ruolo comprimario: proviene da sinistra e illumina una parte di cielo con una tonalità livida. La presenza di una nave a vapore, indirizzata dalla luce del faro verso il porto, riequilibra l'area di scuri più pronunciati presenti a destra. Nomellini ha definito il cielo con pennellate a impasto e stesure sovrapposte, tese a rendere le sfumature dovute alla presenza delle nubi. Il mare è invece mosso da rapide pennellate che emergono al di sopra di una stesura realizzata sempre a impasto. Dal punto di vista cromatico, l'opera è orchestrata su una trama di viola e blu su cui si innestano toni caldi, il giallo e il rosso che definiscono le luci artificiali. I brani più interessanti di questo piccolo dipinto sono però i fasci di luce bianca provenienti dal faro, alcuni dei quali risultano bagnati da bagliori di arancione, e il gioco dei complementari (viola e gialli) giustapposti sulla superficie dell'acqua.

Uno degli elementi tecnici che accomuna questi paesaggi è l'utilizzo del supporto come elemento cromaticamente attivo. Questi dipinti appaiono allora come occasione per mettere alla prova le possibilità di tale espediente. Gli esiti di queste prove sono però altalenanti: molto buoni in *Alle Cascine*, meno validi invece in *Marina*. Tuttavia, è necessario rilevare che il ricorso a questa tecnica scopre lo sforzo di Nomellini di evitare gli scuri e il tentativo di infondere la massima luminosità al dipinto: obiettivo, questo, perseguito anche per mezzo di una tavolozza basata sull'utilizzo dei soli primari (ai quali si aggiungeva la biacca). Inoltre, attraverso le miscele ottenute dai primari, Nomellini arrivò a giustapporre i complementari, infondendo con i loro accostamenti una notevole luminosità al dipinto. La digressione su questi paesaggi realizzati intorno al 1890 ha come fine quello di mettere in luce alcuni aspetti peculiari della tecnica pittorica di Nomellini da confrontare con *Ricordo di Genova*. Le più evidenti caratteristiche tecniche di questo dipinto – le tacche di colore diviso e il supporto usato come elemento cromatico – inducono a escludere la datazione al 1889 avanzata da Bruno e indicata come termine *ante quem* nella forbice temporale proposta da Marchioni. Riteniamo più probabile che l'opera sia stata dipinta nel 1890, a cavallo tra *Primi raggi* (1890), il cui ciottolato reso a tacche allungate è molto vicino alla descrizione della spiaggia, e *Golfo di Genova* (1891), la prima opera compiutamente divisionista di Plinio Nomellini, il cui cielo è definito da una pittura a tacche divise non dissimile dal ciottolato della spiaggia.

A partire dal 1890 i pescatori liguri sostituiscono nelle tele di Nomellini i contadini della Maremma, anche se risale ancora al primo anno genovese di Nomellini un disegno di piccolo formato rappresentante dei contadini. Si tratta di un carboncino su carta di 14,5 x 10 cm, datato in basso a destra 1890 e intitolato *Seminazione in Primavera* (Tav. 41)³⁴⁰. Il disegno, richiamando il celebre modello millettiano, rappresenta due seminatori al lavoro in un campo. Nomellini pose al centro del disegno un seminatore, lasciando un ampio spazio nella zona inferiore del foglio poi occupato, anche per bilanciarne i vuoti, dalla presenza del titolo e dell'anno di esecuzione. L'orizzonte è molto alto e sulla destra il secondo seminatore avanza con un fastello echeggiando l'andamento de *Il fienaiolo*. L'orizzonte diagonale evoca esempi fattoriani, così come l'incisività della linea di contorno che iscrive le figure nello spazio, ma tutto nomelliniano è il veloce tratto chiaroscurante a linee tratteggiate interno a questi spazi, così come alcune distorsioni anatomiche delle figure, in particolare quella del seminatore in secondo piano. La scelta di Nomellini di rendere il terreno attraverso una stesura del carboncino "di piatto" non facilita però la lettura di questo disegno.

L'interesse di Nomellini per i lavoratori del mare si sostanzia in *Ritornando dalla pesca* (Tav. 42), un dipinto inedito datato dall'Archivio Nomellini al 1890 e acquistato nel 1919 dal gallerista fiorentino Mario Galli in occasione dell'esposizione presso la sua galleria delle opere giovanili di Nomellini. *Ritornando dalla pesca* fu dipinto ad olio su un cartone di 29 x 39 cm, con poche pennellate contraddistinte da una eccezionale luminosità. Quest'opera è affine e successiva al nucleo di paesaggi analizzato sopra; si ripropongono infatti i medesimi e peculiari aspetti tecnici: l'uso dell'interferenza cromatica del supporto, la tavolozza limitata ai colori primari e la contrapposizione dei complementari.

Ritornando dalla pesca rappresenta il ritorno all'alba dei pescatori dopo la battuta di pesca. L'assenza di disegno e la tipologia di pennellata ci inducono a pensare a una esecuzione sul motivo alquanto veloce. Dal punto di vista compositivo l'opera è caratterizzata da una inquadratura diagonale: i personaggi rappresentati sono posti su questa linea obliqua, che idealmente separa la zona inferiore dell'opera, dipinta a tocchi divisi, da un'area di cartoncino sul quale il pittore quasi non intervenne.

L'illuminazione utilizzata da Nomellini non risulta di facile lettura, e questa difficoltà sembra derivare da un ripensamento. Sembra infatti che il pittore abbia deciso di eliminare dalla scena il sole, che in origine probabilmente figurava al centro della composizione. Questa ipotesi potrebbe spiegare alcune incongruenze della composizione: anche se la luce illumina la scena di taglio, da destra verso sinistra – si riconoscono infatti alcuni punti di luce, resi con del giallo chiaro, sui bordi della barca e

³⁴⁰ Cfr. G. BRUNO, *Plinio Nomellini*, Stringa Editore, Genova, 1985, p.111.

in controluce sull'uomo seduto all'estrema sinistra – il mare risulta infatti illuminato da riflessi che hanno orientamento verticale.

Nomellini evitò di ricorrere alle terre utilizzando il cartoncino come elemento cromatico per poter rendere la spiaggia. La tavolozza è quindi limitata al giallo, al blu, al rosso e al bianco, tuttavia gli accostamenti cromatici (l'opera è orchestrata sulla contrapposizione di viola e giallo) denotano la volontà di aumentare al massimo la luminosità del dipinto. La zona inferiore del quadro, dove sono rappresentate le reti da pesca, presenta una grande ricchezza cromatica: nella fascia superiore, Nomellini giustappose a pennellate violette toni appartenenti alla gamma del blu (azzurri, indaco, ma anche blu puro). Queste pennellate sono realizzate in parte direttamente sul supporto e in parte su una stesura gialla più magra, dove si notano anche pennellate giustapposte dei complementari arancione e blu. L'area centrale è arricchita da isolati tocchi di viola e da pennellate arancioni. Inoltre, in basso a sinistra, al di sotto dell'uomo seduto, sono concentrate pennellate blu e viola sovrapposte alla stesura di base gialla. I corpi dei pescatori e la struttura della barca sulla spiaggia sono definiti con poche pennellate essenziali. I volti colti in ombra sono resi con tonalità rossastre, mentre i vestiti risultano da combinazioni di blu, rosso e bianco: basti osservare a questo proposito il berretto rosso del marinaio inginocchiato, che contrasta e compensa gli scuri dei blu della barca. Le braghe corte dell'uomo che a destra si sta sbracciando sono invece rese sfruttando al massimo il colore del supporto, mentre i vestiti dell'uomo vicino a lui sono realizzati invece con due tocchi: uno di giallo e l'altro di rosso, entrambi stesi puri. La rappresentazione del mare in lontananza è caratterizzata da una stesura di giallo e bianco di andamento orizzontale che rende i bagliori della luce e da una successiva stesura, a pennello scarico, di blu e violetti, da cui il giallo sottostante traspare in modo tale da rendere il riverbero della luce sulla superficie dell'acqua. Anche in alcune aree del cielo affiora il colore del supporto, che nella zona più in luce è usato tra l'altro per rappresentare l'orizzonte. Come in molti altri dipinti giovanili, il cielo è reso con stesure sovrapposte: in questo caso le prime sono gialle e rosate; su queste Nomellini intervenne in un secondo momento, soprattutto ai lati, con tonalità tendenti al viola e al blu, mentre centralmente le pennellate di viola si fanno più coprenti.

Anche in questo dipinto, Nomellini alternò al di sopra di una stesura di colore magra pennellate a impasto (nel cielo) a pennellate di tocco. Rispetto a *Ricordo di Genova*, che fu molto probabilmente realizzato in studio, le tacche e le virgole di colore di questo dipinto sono veloci, sovrapposte tra loro, confuse, e anche le tinte sono in alcuni casi sporche: tutti elementi che stanno a indicare tra l'altro la velocità di realizzazione dell'opera. Questo dipinto può essere considerato quindi come un'impressione colta dal vero, anche se per il senso della luce,

la libertà del colore e la reinterpretazione che offre ci sembra anticipare significativamente alcune acquisizioni che saranno più evidenti soltanto in opere successive.

A nostro avviso risale al 1890 anche un'altra opera la cui datazione è stata sempre problematica: si tratta di *Incidente in fabbrica* (Tav. 43), dipinto attualmente conservato presso la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti³⁴¹. L'opera è stata dipinta su di una tela di 95 x 134 cm ed è stata firmata in basso a sinistra dall'artista. La scena si svolge all'interno di una fabbrica: un uomo giace a terra supino senza sensi, molto probabilmente morto: china su di lui c'è una donna, mentre un altro operaio osserva la scena. Per il suo contenuto sociale umanitario, nella fattispecie per la messa in scena del tema dell'infortunio sul lavoro, quest'opera può essere considerata come elemento di un trittico ideale formato anche da *Mattonai* e *Sciopero*. Il tema della morte sul lavoro aveva suscitato l'interesse degli artisti più sensibili alla rappresentazione della realtà sociale: nel 1880 Vincenzo Vela (Ligornetto, 1820 – Mendrisio, 1891) aveva iniziato a scolpire il modello in gesso del *Monumento alle vittime del lavoro*, realizzato per onorare i lavoratori morti durante gli scavi del traforo del San Gottardo, ponendo in essere attraverso la propria opera il paradosso di un progresso insensibile al valore della vita umana. All'epoca, i contratti dei lavoratori dipendenti non prevedevano risarcimenti o assicurazioni in caso di malattia o infortuni sul lavoro. Prima della nascita dei sindacati e prima ancora delle Camere del lavoro, le società di mutuo soccorso – nonostante la loro scarsa indipendenza dalla borghesia – svolgevano nelle città industrializzate del Nord Italia un ruolo assistenziale fondamentale.

La scena è ambientata al chiuso di un interno e Nomellini, come nei *Mattonai*, optò per una inquadratura diagonale e un'illuminazione proveniente dal fondo. Il *punctum* della rappresentazione è l'uomo riverso a terra, il cui volume disegna una diagonale e il cui capo termina al centro della composizione. Si nota inoltre una particolare enfasi delle linee verticali che se da un lato permettono di aprire la vista a un ulteriore vano che rompe la ristretta gabbia prospettica, dall'altro rendono la scena un po' troppo rigida per la sua assialità. Il punto di maggiore luminosità del dipinto si trova tra la spalla e il petto dell'uomo e la mano della donna: lo sguardo dell'osservatore è così portato a convergere in quest'area del dipinto e a conferire massimo rilievo all'immobilità dell'uomo e alla tragicità dell'evento. La luce proviene dall'esterno penetrando dalle due finestre chiuse e si fonde con quella emanate da una lampada accesa. Si tratta però di una orchestrazione luministica d'effetto e non

³⁴¹ *Arte e socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915*, a cura di F. Bellonzi et alii, Milano 1979, n. 116 p. 168, fig. 46 p. 291. G. BRUNO, *La pittura in Liguria dal neoclassicismo al divisionismo*, in *Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento*, n.12, Mondadori Edizioni, Milano 1983, p. 62. G. BRUNO, *Plinio Nomellini*, Stringa Edizioni, Genova 1985, pp. 11, 12, tav. 19, p. 40, scheda 19 p. 196. F. SBORGI, *Le culture figurative*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Liguria*, a cura di P. Rugafiori, A. Gibelli, Einaudi, Torino 1994, p. 366. G. BRUNO, *Plinio Nomellini*, Erga Edizioni, Genova, 1995, p. 12.

calibrata scientificamente: la luce illumina la scena di taglio, in modo che l'uomo sulla destra sia posto in ombra e che quindi risulti simbolicamente escluso dal dramma familiare in atto. Le ombre hanno invece una proiezione ortogonale parallela alla linea diagonale disegnata dal corpo dell'uomo deceduto.

Il disegno appare molto solido ed enfatizzato dagli scuri, ed è prossimo a quello dei *Mattonai*, la cui plasticità era però ammorbidita da una più intensa sensibilità luministica e da una pennellata più fluida. Nonostante questa solidità del disegno, ci sembra che il pittore non sia stato capace di risolvere l'anatomia in prospettiva del braccio e della mano dell'uomo riverso a terra. Il dipinto è realizzato prevalentemente con pennellate a impasto, in alcuni casi molto sintetiche, al fine di abbreviare la descrizione dell'interno. Queste pennellate hanno indotto alcuni studiosi a giudicare l'opera incompiuta. Probabilmente la scelta di Nomellini si deve però alla volontà di enfatizzare la differenza tra la resa grafica dell'interno e le luminosissime pennellate con le quali descrisse la luce proveniente dall'esterno e il pulviscolo luminoso che bagna il pavimento della sala. La drammaticità della rappresentazione è aumentata da una luce che per colorazione sembra emanare direttamente dagli altiforni delle fabbriche che si profilano all'esterno. Dalla finestra più lontana si nota penetrare dall'esterno una luce gialla punteggiata di rosso, mentre dalla finestra che illumina la stanza principale ponendo l'uomo in piedi in controluce si riconosce un cielo giallo e aranciato sul quale si notano anche pennellate violette. Questi stessi colori, stesi con pennellate divise, illuminano il pavimento in prossimità delle teste dell'uomo e della donna, sulle quali cadono arditamente anche dei tocchi di blu.

Gli elementi tecnici e stilistici che abbiamo posto in evidenza, in particolare la rappresentazione della luce, il ricorso alle giustapposizioni dei complementari e la divisione del colore, inducono a ritenere che il dipinto sia stato realizzato nel primo periodo ligure, quando il carattere sperimentale della pittura di Nomellini era ormai prossimo alla maturazione di una personale interpretazione del divisionismo. Ma è anche la tematica affrontata a suggerire una ambientazione genovese: *Incidente in fabbrica* mette infatti in scena un dramma proletario ambientato in una delle fabbriche della moderna città tentacolare. SI conferma una volta di più l'intima adesione del giovane pittore al pensiero libertario di riscatto delle classi inferiori.

2. I. Nuove considerazioni sulla Promotrice di Firenze del 1890-1891

Nel capitolo precedente abbiamo trattato della partecipazione di Nomellini all'Esposizione della Società Promotrice genovese del 1890, avvenuta fuori concorso, con l'opera intitolata *Studio di donna*. Nello stesso 1890 Nomellini partecipò per la prima volta all'Esposizione della Società promotrice di Belle Arti di Torino, in occasione della quale presentò opere già esposte l'anno precedente alla Promotrice fiorentina³⁴². È probabile che tale scelta fosse dovuta al fatto che nel corso del 1890 il pittore fosse impegnato nella realizzazione dei dipinti che avrebbe presentato nel febbraio dell'anno successivo all'Esposizione della Società Promotrice di Firenze del 1890-91, mostra che segnò la celebre rottura tra Nomellini e Giovanni Fattori e, più in generale, la cosiddetta secessione impressionista della nuova generazione post-macchiaioli.

L'interpretazione critica di questa vicenda si è fondata, più che sulle opere, sulle fonti scritte; e ancora oggi non sembra essere supportata dalla conoscenza dei dipinti, che nella maggior parte dei casi risultano dispersi. Di qui la diffusione di alcuni luoghi comuni, che consolidatisi nel tempo hanno concorso a definire un quadro in alcuni casi distorto della vicenda. Particolarmente incompresa sembra essere stata la personalità artistica di Alfredo Müller, che solo recentemente è stato oggetto di approfonditi studi. Tale aggiornamento, nonché il ritrovamento di alcune opere pubblicate sul recente Catalogo Ragionato dell'artista, consente oggi una migliore comprensione dei fatti occorsi attorno alla Promotrice fiorentina del 1890-91³⁴³. Attraverso la lettura dei documenti e l'analisi delle opere, alcune delle quali inedite, ricostruiremo la partecipazione alla mostra di Nomellini tentando di individuare le opere che egli espose, dedicando particolare attenzione a quelle legate al tema del lavoro.

Il catalogo dell'esposizione dà notizia della partecipazione di Nomellini con tre opere: *I Mattonai* nella «Sala Prima», *Quà e là* nella «Sala Seconda», e *Sulla Riviera* nella «Sala Sesta». *I Mattonai* è una delle prove più complesse realizzate da Nomellini nell'iniziale fase toscana, e per maturità stilistica e tecnica – oltre a ulteriori ragioni che abbiamo approfondito nel precedente capitolo – riteniamo sia stato oggetto di una lunga elaborazione. Anche se l'opera è datata 1889, dal momento che fu esposta alla Promotrice del 1890-91, è lecito ipotizzare che Nomellini vi abbia

³⁴² XLIX Esposizione Società Promotrice di Belle Arti, Torino, Torino, 1890. 55 *Fiore Selvaggio*, 165 *L'estate di San Martino*, 263 *La giornata è finita*.

³⁴³ Per quanto riguarda i recenti contributi su Alfredo Müller si veda F. CAGIANELLI, *Alfredo Müller: un ineffabile dandy dell'impressionismo*, Polistampa, Firenze, 2011 e il catalogo ragionato dell'opera dipinta e grafica Alfredo Müller 1869-1939. *Peintures Dipinti Paintings*, a cura di H. Koehl, Les Amis d'Alfredo Müller, Strasbourg-Paris, 2017.

lavorato anche durante il 1890. Ad oggi non si hanno invece ancora notizie sulle altre due opere, *Quà e là* e *Sulla Riviera*, anche se le cronache dell'epoca permettono di formulare alcune ipotesi in proposito: in un articolo firmato da Diego Martelli sul giornale fiorentino «Corriere italiano» si fa infatti riferimento «a due deliziose impressioni, vedute del porto di Genova, ed altri due studi dal vero molto grigi e fini di molto colore³⁴⁴». È possibile che questi quattro paesaggi realizzati sul motivo, citati anche da Fattori in una delle sue lettere, vadano identificati proprio con *Qua e là*? Per quanto riguarda *Sulla Riviera* invece, il dipinto è disperso e in alcuni casi è stato confuso per via del titolo con *Golfo di Genova* (1891), oggi conservato presso la Pinacoteca del Divisionismo di Tortona, esposto alla Promotrice fiorentina dell'anno successivo con il titolo *La cicala* e prima ancora a Monaco con il titolo *An der ligurischen Kuste*. Un elemento utile all'identificazione di *Sulla Riviera* è però contenuto in una delle famose lettere di Fattori a Nomellini³⁴⁵. In data 12 marzo 1891 Giovanni Fattori scriveva a Nomellini: «tu solo p. giustizia ti trovo originale come dissi nei lavoratori, e nei 4 bozzetti riuniti la vecchia e della fabbrica Muller». Fattori fa riferimento alle opere esposte da Nomellini: ai *Mattonai*, chiamandoli «lavoratori», a «i 4 bozzetti riuniti», infine cita un dipinto nel quale era rappresentata una «vecchia», che egli definisce appartenente alla «fabbrica Muller». L'espressione utilizzata da Fattori voleva probabilmente evidenziare l'utilizzo in quest'opera di una tecnica vicina all'impressionismo, che a suo dire Alfredo Müller aveva diffuso tra i suoi studenti.

Erano passati quattro anni dalla *I Esposizione di Belle Arti di Livorno* del 1886, mostra considerata come momento nodale dalla storiografia post-macchiaiola per l'affacciarsi sulla scena della pittura toscana di un gruppo di giovanissimi artisti, la maggioranza dei quali proveniente da Livorno. Proprio questo gruppo di pittori, quattro anni dopo, portò a compimento un processo di maturazione artistica fondato su una sperimentazione degli effetti di luce e colore tale da segnare un vero e proprio distacco dai principi fondamentali dei maestri, incentrati sul disegno e sulla forma. Tra i più giovani partecipanti all'esposizione livornese c'era l'allora il diciassettenne ebreo livornese Alfredo Müller: nonostante il fatto le opere che egli presentava siano oggi disperse, possiamo dedurre dai loro titoli – *L'aspettativa*, *Moschettiere*, *Testa di vecchio*, *Michelangelo bambino*, *Pressi di Pistoia*, *Moro* – che si trattasse di dipinti di ispirazione storico-letteraria, frutto del suo alunnato presso gli accademici Michele Gordigiani (Firenze, 1835 – Firenze, 1909) e Giuseppe Ciaranfi (Pistoia,

³⁴⁴ D. MARTELLI, *L'arte alla promotrice*, «Corriere italiano», 5 marzo 1891.

³⁴⁵ *Illustrierter Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen*, Glaspalast, Munchen, 1891, p. 76, n. 1113 *An der ligurischen Kuste*. Anno sociale XLVI. *Catalogo delle opere ammesse alla Esposizione annuale della Società delle Belle Arti in Firenze*, Società di Belle Arti, Firenze, 1891-1892, p. 27, n. 324, *La cicala*.

1838 – Firenze, 1902) (Fig. 69). A causa dei crescenti problemi finanziari della famiglia, nel 1888 Alfredo Müller si trasferì a Parigi insieme all'amico imprenditore Egisto Paolo Fabbri (Firenze, 1828 – Firenze, 1894). Qui fu allievo di Carolus-Duran (Lilla, 1837 – Parigi, 1917) e François Flameng (Parigi, 1856 – Parigi, 1923); frequentando la galleria Georges Petit scoprì l'impressionismo, in particolare quello di Claude Monet. Costretto a ritornare a Livorno nel 1890 a causa del fallimento della società di famiglia, dipinse quadri di ispirazione impressionista molto apprezzati da alcuni pittori suoi coetanei, tra cui Enrico Banti (Livorno, 1867 - Livorno 1899), Leonetto Cappiello (Livorno, 1875 – Cannes, 1942), Edoardo Gordiniani (Firenze, 1866 – Popolano di Marradi, 1961)³⁴⁶. Questo gruppo di pittori era solito frequentare la villa ereditata da Alfredo a Torre del Lago – sarà poi venduta nel 1896 all'industriale Salvatore Orlando a causa dei debiti contratti dalla società di



Fig. 69 Michele Gordiniani, *Alfredo Müller dipinge vicino a Edoardo Gordiniani e Egisto Fabbri*, olio su tela, 1895, GNAM, Roma.

famiglia –, luogo di soggiorno, a partire dal 1891, anche del compositore Giacomo Puccini.

Quando nel 1890 il mercante di colori e cornici Gustavo Mors inaugurò a Livorno una galleria d'arte, seguendo i consigli di Telemaco Signorini scelse di esporre le opere d'ispirazione impressionista di Alfredo Müller. Due di questi sono ricordate in un articolo di Signorini, che parla innanzitutto di una *Marina* considerata «la nota di colore la più luminosa dell'esposizione. Il sole della mattina brilla sulle tende bianche di uno stabilimento balneare che si riflettono sul mare

³⁴⁶ Enrico Banti fu allievo di Adolfo Tommasi e ammiratore della pittura di Giovanni Fattori, viaggiò a Parigi dove probabilmente entrò in contatto con la pittura impressionista. Realizzò numerosi dipinti a tema equestre. Nel 1926 una mostra del Gruppo Labronico onorò la sua memoria con una esposizione monografica. Leonetto Cappiello fu pittore, grafico pubblicitario e caricaturista. Nel 1898 raggiunse Müller a Parigi, dove ottenne un rapido successo collaborando, tra gli altri, con «Le Figaro» e «Le Journal». Divenne celebre con i suoi cartelloni pubblicitari accordati al gusto di Toulouse-Lautrec. Durante la Prima Guerra Mondiale fu richiamato in Italia per collaborare alla propaganda. Nel 1935 decorò ad affresco il celebre caffè Dupont-Barbès. Alla Biennale di Venezia del 1922 ci fu una sua personale di sessanta opere. Nel 1926 espose alla prima mostra del Novecento italiano sei opere. Presso la Pinacoteca Giovanni Fattori di Livorno è conservato il ritratto *Moglie con i due figli*. Cappiello fu naturalizzato francese dopo il suo matrimonio con Suzanne Meyer. Morì a Cannes nel 1942. Edoardo Gordiniani figlio del celebre Michele, studiò all'Accademia sotto la guida di Rivalta e Ciaranfi e seguendo le lezioni di Fattori. Insieme a Egisto Fabbri e Alfredo Müller andò in Francia, dove entrò in contatto con la pittura impressionista. Nel 1900 ritornò in Italia stabilendosi a Settignano. Divise lo studio paterno con Federico Andreotti e Alfredo Müller, Nel 1938 ottenne la medaglia d'oro all'Esposizione internazionale di Parigi. Come Nomellini, Pagni fu allievo di Natale Betti e di Fattori. A partire dal 1892 il lago di Massaciuccoli divenne il luogo d'elezione della sua pittura. L'anno prima aveva conosciuto a Torre del Lago, Giacomo Puccini con il quale si legò in un legame di grande amicizia. Insieme a Puccini e altri pittori creò il Club La Bohème. Pagni, insieme a Fanelli e Nomellini organizzò la prima Esposizione d'arte moderna di Viareggio. Nel 1900 insieme a Nomellini e Luigi De Servi dipinse a fresco il salotto studio della villa Puccini a Torre del Lago. Nel 1904 si imbarcò per l'Argentina: tenne personali a Buenos Aires, nel 1911, e a Santiago del Cile l'anno seguente. Tra il 1917 e il 1918 tornò a Torre del Lago, dove morì nel 1935.

azzurro e sfarfallante. Senza dubbio qualcosa di questo effetto è dovuto all'impressione che il lavoro di Claude Monet ha fatto sul giovane pittore»³⁴⁷. Per ragioni cronologiche – l'articolo risale al mese di marzo – l'opera descritta da Signorini non può essere *Mattino d'Aprile* della Pinacoteca di Tortona. Probabilmente in ragione di tali apprezzamenti, Müller fece dono a Signorini di un'opera intitolata *Una via di Parigi* (Fig. 70), oggi nota solamente attraverso una riproduzione in bianco nero, dalla quale è comunque possibile leggere la forte e decisiva influenza dell'impressionismo monettiano sul giovane pittore. Altre opere giovanili ci sono note attraverso riproduzioni fotografiche: le due più significative sono: *La Promenade des Anglais à Nice sous la neige* (1889) (Fig. 71) e *Sole di mattina*. (1890) (Fig. 72), dipinti che dimostrano dal punto di vista tecnico una felice assimilazione della tecnica impressionista oltre che una capacità visiva alquanto sensibile. Data la rarità dei dipinti di questa fase giovanile, la *Marina* conservata a Tortona rappresenta un vero e proprio *unicum* necessario alla comprensione dell'interpretazione mulleriana dell'impressionismo.

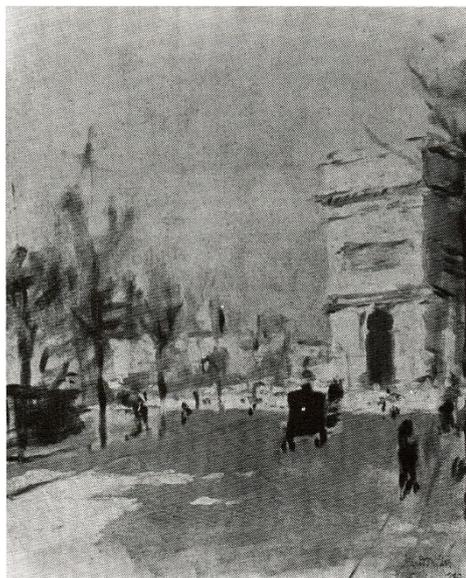


Fig. 70 Alfredo Müller, *Una via di Parigi*, 1889, olio su tela, 41 x 33 cm, ubicazione sconosciuta

In occasione della Esposizione della Società Promotrice del 1890-91, Müller presentò le seguenti opere: *Chrysanthème*, *Ritratto*, *Interno chiaro*, *Sole di Mattina*, e *Sole d'Aprile*³⁴⁸. È ipotizzabile che solo le ultime due opere siano state realizzate con tecnica impressionista,

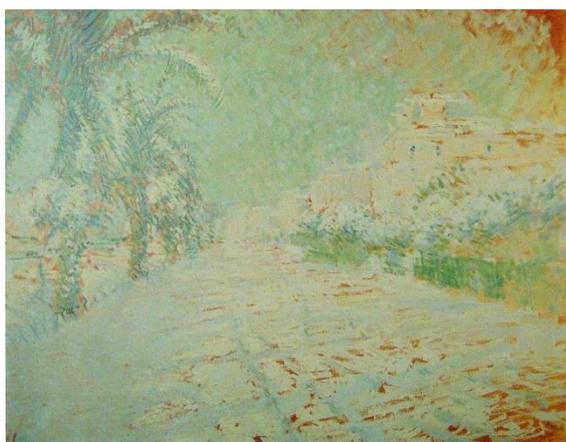


Fig. 71 Alfredo Müller, *La promenade des Anglais sous la neige*, 1889, olio su cartone, 70 x 97 cm, ubicazione sconosciuta



Fig. 72 Alfredo Müller, *Sole di Mattina*, 1890, olio su tela, 55 x 46, ubicazione sconosciuta

³⁴⁷ T. SIGNORINI, *Arte in Italy*, «Art Weekly», 22 marzo 1890.

³⁴⁸ *Esposizione annuale della Società di Belle Arti di Firenze*, Firenze, 1890-1891, Firenze, n. 11 *Chrysanthème*, n. 28 *Ritratto*, n. 31 *Interno chiaro*, n. 263 *Sole di Mattina*, e n. 269 *Sole d'Aprile*.

dal momento che entrambe furono esposte nella «Sala Sesta», di cui una parete era riservata (forse per volontà di Fattori) alle opere dei giovani impressionisti, che per la loro comune intonazione cromatica e la presunta monotonia furono soprannominate «risotti gialli». A causa della dispersione delle opere non è purtroppo possibile riuscire a ricostruire per intero questa parete impressionista livornese. In un articolo pubblicato sul «Corriere Italiano», Diego Martelli citava «trentaquattro lavori esposti di questo genere di pittura», e difendendoli dall'accusa di ripetitività affermava: «ce ne sono di tutti i colori, e non tutti fatti con lo zafferano [...]»³⁴⁹. Su questa parete dovevano figurare il disperso

Sulla Riviera di Nomellini, e alcuni altri dipinti oggi noti, come *In Coltano* e *Sulla sera* di Ferruccio Pagni, *Paese (Ottobre)* di Giacomo Salmoni, *Nevicata e sole* di Edoardo Gordiniani, *Nuvolo e Mattino* di Leonetto Cappiello, e *Impressione di un mercato (Romagna)* (Fig. 73) e *Fra Settembre e Ottobre* di Angiolo Torchi (Massa Lombarda, 1856 – Massa Lombarda, 1915)³⁵⁰: opere, queste, accomunate da una manifesta matrice impressionista. Contrariato da ciò che considerava un “tradimento” di alcuni dei suoi ex allievi, Giovanni Fattori indirizzò a Ferruccio Pagni la seguente lettera:

A un gruppo di scolari.

[...] io amo il realismo e ve l'ho fatto amare – le manifestazioni della natura sono immense, sono grandi non sempre si presenta viva di luce, non sempre si presenta triste e buia – gli animali, gli uomini, le piante hanno una forma, un linguaggio, un sentimento. Hanno dei dolori, della gioia da esprimere: metterò un eccetera, perché non è delle mie forze fare uno squarcio letterario: però, nella nuova via che credete di avere preso avete pensato a tutto questo? [...]

Dissi una volta, fate qualcosa che urti noi vecchi; ma quest'urto presente non è per il tentativo di luce che cercate, ma per un'arte senza forma, né concetto, e per la dimenticanza affatto di rapporto di colore e di chiaro scuro, non è Muller [sic] il quale tornato da Parigi ha veduto Manet, Pissarro [sic], ed altri che dietro il sentimento di quei sommi ha curato di fare un'arte tutta sua; faccia pure quell'arte che crede ed a noi starà farne la critica, a lodarlo, ma a voi ch'io ho sempre predicato ad ognuno sia se stesso ed invece il primo venuto che trovate la sua pittura blu e la luce di fior d'arancio, che ci correte dietro. [...]

Che abbiate avuta la libera coscienza di non imitare “nessuno” lo credo, ma il fatto dimostra il contrario e se non lo vedeste peggio per voi. Se a Livorno non ci era Muller [sic] voi restavi quali eri! [...]

³⁴⁹ D. MARTELLI, *Visita all'Esposizione*, «Corriere Italiano», 5 marzo 1891.

³⁵⁰ Figlio di agiati possidenti lombardi, Angelo Torchi si formò a Firenze dove la famiglia si trasferì nel 1874. Fu allievo di Carlo Markò e Loreno Gelati dai quali apprese l'importanza della pittura sul motivo. Studiò a Napoli con Attilio Pratella all'inizio degli anni Ottanta. A Firenze fu amico di Egisto Ferroni, Niccolò Cannici e della famiglia Gioli. Nel 1886 fu con Lega al Gabbro, ospite dei Bandini. Nel 1889 andò a Parigi con Luigi Gioli a vedere l'Esposizione Universale. Frequentò Desboutin e ammirò gli impressionisti. Nel 1890 fece un nuovo viaggio a Parigi e approdò a una pittura vicina a quella di Monet e Pissarro. Nel 1891 condivise con Kienerk e Nomellini le sperimentazioni divisioniste a Genova. Fino al 1896 la sua pennellata fu divisionista, minuta, vicina a quella di Morbelli. Morì nel 1915. Presso la Galleria d'arte Moderna di Firenze è conservato il suo *Autoritratto*. Si veda R. MONTI, *I Postmacchiaioli*, De Luca, Roma, 1991, pp. 59-62, 209-212. A. TABANELLI, *L'arte di Angelo Torchi 1856-1915*, Nuova Stampa, Trento, 1990

La frase “Noi siamo sicuri di quello che si è fatto” è forte, perché mi fate una pedata, una pedata a un povero diavolo che ho avuto amore all’arte, amore per voi – è una frase che mostra grande superbia di voi stessi tacciando me e noi di retrogradi... io resterò sempre il medesimo.³⁵¹

Con questa famosa lettera Fattori rimproverava ai propri allievi di aver ceduto al fascino e alla presunta facilità della pittura «di luce di fior d’arancio» importata dalla Francia da Alfredo Müller, tradendo così non solo gli insegnamenti ricevuti ma anche la loro propria individualità. La frase «Se a Livorno non ci era Muller voi restavi quali eri!» non lascia dubbi sul fatto che secondo Fattori il responsabile di questa infatuazione impressionista fosse proprio Müller. Tuttavia, prima della lettera indirizzata a Ferruccio Pagni, in uno scambio epistolare con Nomellini, Fattori aveva già manifestato il suo dissenso verso la tecnica sperimentata da Nomellini e dagli altri suoi allievi: «Le qualità che voi giovani volete p. ora non solo tali p. conto mio da dovervele invidiare; p.ché e una convensione belle, e buona. Create una accademia in opposizione di un’altra»³⁵². Inoltre, senza riuscire a contenere lo sconcerto, Fattori raccontava a Nomellini i seguenti episodi:

I miei scolari p. un es.: hanno p. modello un moro, vestito di nero camicia bianca e grembiule bianco – con un fondo di muro giallastro; aria aperta. Il moro e nero come l’ebano – Ve ne sono due che lo hanno fatto colore rame chiaro – vestito blu chiaro – camicia di biacca pure, e il muro giallo-chiaro.... Li dimandai – perché? *Lo vedo così* – Il Guerrieri³⁵³ mi ha disertato – perché su nella scuola copiava una modella che aveva i capelli neri – giubbotto rosso – e carni chiare fredde con ombre forti perché in stanza – egli fece capelli gialli carni calde, ombre chiare violette e rosse... e lui pure mi disse *vedo così!!* Ed io seguito a vedere così!!...

E con questo mi fa piacere sentirmi dire p. *quanto non siamo all’unisono con noi giovani...* tengo a essere retrogrado e sto con gli antichi che ci sto bene [...]³⁵⁴

Le parole di Fattori rivelano l’emergere nei suoi allievi di un’interpretazione più soggettiva degli effetti di luce e di colore, che invece, egli radicato com’era nei principi macchiaioli di strenua osservazione della natura, non riusciva a intendere o non voleva

³⁵¹ G. Fattori, Lettera a F. Pagni, febbraio 1891, in *Giovanni Fattori. Epistolario edito e inedito*, a cura di P. Dini - F. Dini, Il Torchio, Firenze, 1997 p. 380.

³⁵² G. Fattori, Lettera a P. Nomellini, Firenze, 28 Gennaio 1891, Originale presso Archivio Nomellini, Firenze, pubblicata in L. VITALI, *Lettere dei macchiaioli*, Einaudi, Torino, 1953, p. 62.

³⁵³ Torquato Guerrieri (Livorno, 1868 - Livorno 1912).

³⁵⁴ G. Fattori, Lettera a P. Nomellini, Firenze, 28 Gennaio 1891, Originale presso Archivio Nomellini, Firenze, pubblicata in L. VITALI, *Lettere dei macchiaioli*, Einaudi, Torino, 1953, p. 62

accettare. A differenza di Fattori, Diego Martelli auspicava invece ormai da alcuni decenni, un congiungimento della pittura toscana con quella impressionista francese, e per questo motivo mostrò il suo apprezzamento nei confronti dei tentativi dei giovani livornesi dedicando loro un articolo che Fattori definì «molto lusinghiero». Trovando in questo articolo conferma alle proprie idee, Nomellini spedì al critico una lettera per ringraziarlo, senza riuscire a trattenere il proprio disappunto per la reazione del vecchio maestro:

M'han scritto che le cose nostre hanno dato sui nervi ai più, anzi, pare che l'antico nostro babbo Gian Fattori ci abbia scomunicati. Me ne duole, perché credo che se noi abbiamo cercato di trasformarci si debba molto alla educazione libera che egli ci ha dato nell'arte. E non ci ha egli detto le mille volte che a noi toccò far diventare codini i moderni? Ci si doveva cristallizzare, per dopo divenire ibridi e degenerare? E come è possibile fermarsi quando la meta l'è ancora lontana – vederla e non aver il coraggio di raggiungerla è pusillanimità. Ella del resto ha posto la questione nettamente: prima l'accademia e la macchia ora l'impressione e la macchia. [...]³⁵⁵

Da una successiva lettera indirizzata da Fattori a Nomellini si capisce che Diego Martelli fece leggere lo sfogo del giovane pittore al suo vecchio maestro:

Caro Plinio,

Diego questa mattina mi ha fatto leggere una lettera che hai diretta a lui per un articolo molto lusinghiero sul Corriere Italiano relativo ai vostri quadri esposti alla Società Promotrice. Ti ringrazio per l'affezione che sempre conserverai per me, e pe il rispetto al vecchio "babbo" che con amore vi ha fatto gustare l'arte. Io contraccambio affezione molta ai miei buoni figli e amici. Ti scrivo perché voglio mettere in chiaro le mie idee di opposizione le quali ho già scritte a Pagni e compagni e le quali hanno fatto una certa impressione; prova che del tutto non ho veramente torto. Ci fu un tempo che io dissi "Fate rabbia a noi vecchi". Ed è vero, lo scopo è raggiunto. Io solo fra i vecchi sono arrabbiato perché io solo vi amo, amo la vostra arte come la mia; gli altri chi sa quali peli hanno sul cuore (fuori di questa maligna idea il mio caro Diego, che crede in coscienza di far bene, come crede in coscienza Ciaranfi di far bene insegnando) ... o non capiscono, o sono dubbiosi, o sono maligni. Il conto è breve: si vuole le accademie? Mettiamoci a quella del Muller [sic] e quella di altri accademici. Si vuole le individualità? Allora restiamo quali si era fino a tanto che non ne sorga un'altra. Cosa accade ora. Dov'è Nomellini, dov'è Pagni, dov'è Ghezzani, dove? [...].³⁵⁶

³⁵⁵ P. Nomellini, Lettera a D. Martelli, Genova 4 marzo 1891. In originale presso la BMF, C. Ma. 381. A1 – c1.

³⁵⁶ G. Fattori, Lettera a P. Nomellini, Firenze 7 marzo 1891, in originale presso l'Archivio Nomellini, Firenze.

Come dichiarato in apertura, Fattori intendeva con questa lettera fare chiarezza circa la propria posizione: Alfredo Muller è nuovamente additato quale unico responsabile della secessione dei suoi allievi, senza che sia presa in considerazione l'ipotesi che la maturazione di questa nuova sensibilità rispondesse a una necessità di aggiornamento rispetto ai suoi insegnamenti. Non siamo a conoscenza della risposta di Nomellini a Fattori ma deduciamo dalla successiva risposta del maestro che la difesa delle sue posizioni sia stata così polemica dal cadere nella provocazione. Infatti, la successiva risposta di Fattori segnò la frattura tra il maestro e Nomellini, uno dei suoi allievi prediletti, cui in apertura della missiva si rivolge significativamente nominandone solo il cognome:

Caro Nomellini

Ancora ti rispondo e poi basterà.

Religione, politica, e arte... quando non andiamo d'accordo finiscono col dividerci, p.ciò facciamo ogn'uno quello che vogliamo e il tempo penserà a lui a darci ragione o torto.

Io ho creduto mio dovere avvertirvi tu e gl'altri che seguivi una via già tracciata da 10 o 12 anni fa, e che il foco giovanile molto apprezzabile vi ha fatto vedere che la Storia dell'arte vi avrebbe registrato come martiri, e innovatori, mentre la Storia dell'arte vi registrerà come servi umilissimi di Pisarò Manet, ecc. e in ultimo del Sig. Muller – trovate stranezze ma siete voi soli – tu solo p. giustizia ti trovo originale come dissi nei lavoratori, e nei 4 bozzetti riuniti la *vecchia* e della fabbrica Muller. Noi macchiaioli del tempo antico si lottava ma nessuno correva dietro all'altro, e siccome viviamo alcuni di noi ancora si può vedere cominciando da me cosa facevo 30 anni fa; era un *Fattori* allora come sono un *Fattori* ora.

Fra i morti vi è il Sernesi, e ancora e là che parla con i suoi studi e quadri. Questa a mia giustificazione a quando dici *o loro cosa hanno fatto?*... La macchia nacque in Firenze al *Caffè Michelangelo* e non altrove, e ne fu trasportata da alcuno... poi venne Morelli, e dopo Costa. –

Questa e storia e qui cesso con dire vostro amico sempre maestro mai più! Perché io sono coi vecchi, e non saprei più cosa insegnarvi – lo dirai a buoni amici Livornesi quando avrai occasione di scriverli –

Ti stringo la mano e sono il tuo aff. amico³⁵⁷

La risposta di Fattori fu dura, forse persino più di quanto Nomellini potesse aspettarsi. Fattori dichiarava di non voler più essere maestro di coloro che, secondo lui, sarebbero stati registrati dalla Storia dell'arte come «servi umilissimi di Pisarò e Manet». Negli anni successivi la frattura tra allievo e maestro si ricompose, ma emerge dalle lettere posteriori a

³⁵⁷ G. Fattori, Lettera a P. Nomellini, Firenze 12 marzo 1891, in originale presso l'Archivio Nomellini, Firenze.

questo momento il costante desiderio di Nomellini di soddisfare e compiacere Fattori, il quale invece si dimostrò da allora diffidente nei suoi confronti.

A causa della dispersione delle opere dei giovani impressionisti livornesi, la ricostruzione della parete impressionista oggetto della critica e dell'incomprensione di Fattori ha spesso preso le mosse dalle idee espresse da quest'ultimo nelle lettere che abbiamo analizzato. Siamo convinti che queste lettere permettano soltanto di sfiorare il problema riguardante la secessione dei giovani impressionisti livornesi. Tale approccio ha inevitabilmente contribuito ad alimentare dubbi e sovrainterpretazioni senza permettere di definire i margini di autonomia dei vari pittori come le loro convergenze. La stigmatizzazione fattoriana è a esempio all'origine di un generale fraintendimento del ruolo di Müller a proposito della diffusione dell'impressionismo e della stessa diffusione del divisionismo in Toscana. Nei precedenti capitoli abbiamo avuto modo di appurare come la conoscenza dell'impressionismo da parte di Nomellini sia di fatto indipendente dal ritorno di Müller: lo dimostrano innanzitutto gli stessi dipinti realizzati da Plinio nel 1888, nati probabilmente sotto l'impulso delle più forti sperimentazioni di Silvestro Lega e Telemaco Signorini. Molto vicino a questa sperimentazione impressionista era anche Giorgio Kienerk, intimo amico di Nomellini. Può essere a questo proposito utile ricordare le parole di un articolo di Telemaco Signorini, che si lamentava di «quanto si abusi nel mondo artistico di questa nuova parola *Impressione*»³⁵⁸. Non possiamo certo escludere che Nomellini non abbia carpito qualcosa dalle opere di Müller, ma come già aveva intuito Gianfranco Bruno non è nemmeno possibile affermare che la sperimentazione divisionista di Nomellini sia fondata sull'impressionismo “di ritorno” di Müller, da cui dipesero piuttosto le sperimentazioni impresioniste dei suoi amici Leonetto Cappiello e Edoardo Gordiniani. Per Ferruccio Pagni, Giorgio Kienerk, Angiolo Torchi, la conoscenza dell'impressionismo proveniva, come quella di Nomellini, dall'ambiente della Trattoria del Volturno, talvolta arricchita, come nel caso di Torchi e Pagni, da viaggi parigini. Il tentativo di comprendere questo fenomeno quasi solo esclusivamente attraverso le lettere di Fattori ha in un certo senso appiattito la ricchezza e l'eterogeneità delle esperienze e della diversa interpretazione di questi artisti della lezione impressionista, ponendo in alcuni casi il sia pure lecito dubbio sulla collocazione di queste opere in area impressionista e non divisionista.

Per fare un esempio, *Impressione di un mercato (Romagna)* (Fig. 73) di Angiolo Torchi è un dipinto che molto difficilmente si potrebbe ricollegare all'impressionismo virgolettato di Alfredo Müller, al quale crediamo sia invece molto più vicino l'inedito *Nevicata e sole* di Edoardo Gordiniani

³⁵⁸ LABIENO, *Esposizione Promotrice di Belle Arti*, «Domenica Fiorentina», 12 febbraio 1888.



Fig. 73, Angelo Torchi, *Impressioni di un mercato*, 1890, collezione privata

(Fig. 74)³⁵⁹: questo è dovuto al fatto che l'impressionismo di Angelo Torchi risentiva in forte misura della frequentazione di Diego Martelli e soprattutto di Silvestro Lega, dal quale aveva assimilato la pennellata sintetica che contraddistinse l'ultima fase del pittore di Modigliana, con cui Torchi insieme a Angiolo Tommasi trascorsero alcuni mesi estivi del 1886 al Gabbro, in qualità di ospiti della famiglia Bandini. Non va dimenticato che nel 1889 Torchi partì insieme a Luigi Gioli per Parigi per esporre tre dipinti nella sezione delle *Beaux-Arts* dell'*Exposition Universelle* e che qui, grazie all'intermediazione di Marcellin Desboutin, entrò in contatto con Monet e Pissarro. Si potrebbe

poi avanzare l'ipotesi che egli sia venuto anche a conoscenza delle opere di Georges Seurat, se si pensa al fatto che in una lettera inviata a Telemaco Signorini nel 1891 sia presente il termine «*poitillé*» Torchi tornò a Parigi nel 1891 prima di trasferirsi a Genova, dove insieme a Giorgio Kienerk proseguì l'approfondimento delle sue ricerche sulla pittura divisa in sodalizio con Plinio Nomellini.

Secondo quanto appena detto, si delineano due vene attraverso le quali l'impressionismo si diffuse tra i giovani pittori toscani: la più recente era quella determinata

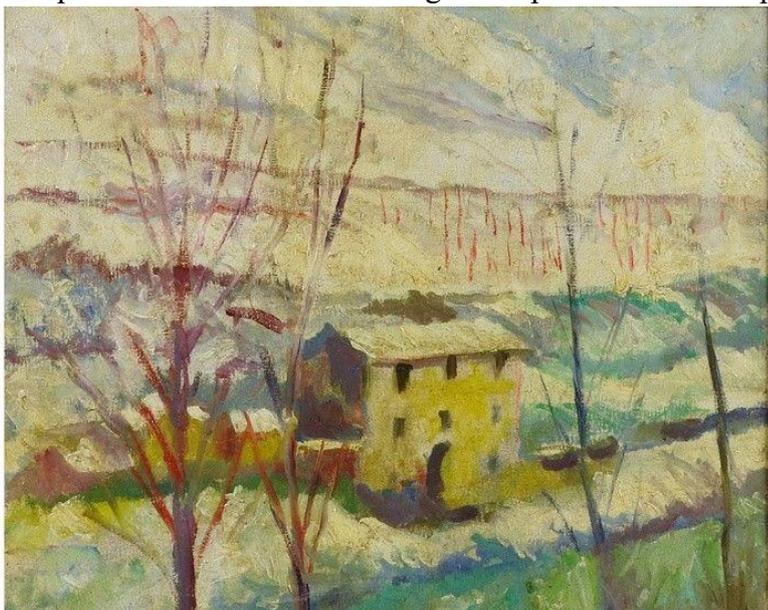


Fig. 74, Edoardo Gordigiani, *Nevicata e sole* olio su tela, collezione privata

dal ritorno a Livorno di Müller, che influenzò Leonetto Cappiello, Enrico Banti, e Edoardo Gordigiani; l'altra, più radicata, diremmo interna alla macchia, deriva principalmente dall'attività critica e divulgativa di Diego Martelli e alla disponibilità

³⁵⁹ Il dipinto è stato oggetto di vendita all'asta presso Maison Bibelot nel 2016: *Eduardo Gordigiani: dipinti dalla storica dimora di Popolano a Marradi*, Maison Bibelot, asta n. 127, 20 Aprile 2016, lotto n. 98.

alla sperimentazione di Telemaco Signorini e Silvestro Lega. Tale corrente maturò e si esprime in alcuni dei migliori allievi di Giovanni Fattori, il quale in un certo senso favorì questa secessione con la liberalità del suo insegnamento e col suo costante stimolo nei confronti delle capacità espressive dei suoi allievi. Questa secessione impressionista fu il primo forte atto di rinnovamento della pittura toscana dalla fine della macchia: calò definitivamente il sipario sul naturalismo cortese di Francesco Gioli e Egisto Ferroni, la cui pittura era stata riconosciuta e accettata, anche se non condivisa, da Fattori. A differenza dei giovani impressionisti infatti, i «pittori de' campi» non misero in dubbio la visione analitica della realtà né la sua trascrizione formale; fu invece la sovversione degli schemi formali, del disegno, e l'abbandono del «rapporto di colore e chiaroscuro» dei giovani impressionisti a scatenare la reazione d'opposizione di Fattori. Le ragioni del rifiuto dell'impressionismo da parte di Fattori sono già state analizzate nell'ambito del suo viaggio parigino, ci limiteremo quindi ad aggiungere che questa negazione non nasceva da un presunto conservatorismo, radicandosi negli stessi principi della sua concezione dell'arte e della natura. Va inoltre precisato che il Fattori professore sembrava preoccupato dall'eventualità che il ricorso alla tecnica impressionista appiattisse le individualità dei giovani pittori.

Sulla scorta delle nostre ricerche ci sembra possibile identificare il dipinto della «vecchia», ovvero *Sulla Riviera*, con un'opera inedita intitolata *Guardando il mare* (Tav. 45), un olio su tela firmato e datato al 1890. L'opera, che misura 120 x 80 cm, è attualmente conservata in collezione privata. Le ragioni per cui riteniamo che questo dipinto possa essere identificato con *Sulla Riviera* sono diverse: il soggetto rappresenta un'anziana donna con sullo sfondo una scogliera a picco sul mare; il dipinto è realizzato secondo una tecnica pittorica di derivazione impressionista; l'opera risale al 1890.

Dal momento che l'anziana è rappresentata nell'atto di cucire, vale a dire nello svolgimento di un lavoro sia pure domestico, il dipinto risulta di forte interesse per la nostra ricerca.

Sotto il cielo nuvoloso di una scogliera del Mar Ligure, un'anziana donna è seduta su di una sedia all'ombra di un albero. Regge in grembo un gomitolino infilzato da due ferri e il brano di tessuto che stava cucendo ma il lavorio delle mani sembra essersi fermato. L'impaginazione degli elementi compositivi del dipinto è complessa e ben calibrata, tutta giocata sulla definizione dei volumi sulla sinistra e sulla rappresentazione del mare nell'area di destra. Nomellini struttura lo spazio per la rappresentazione della donna disegnando una linea curva che comincia dall'angolo di destra in basso del dipinto e termina poco sopra la metà della verticale del dipinto. La figura della donna occupa l'area centrale della metà sinistra del dipinto. Lo spazio riservato al cielo corrisponde all'incirca alla stessa misura dello spazio lasciato dal pittore nella parte inferiore del dipinto dal bordo della tela alla gonna della donna. Oltre alla donna, in lontananza, è rappresentata una scogliera, il cui volume

sbilancia i pesi verso la metà sinistra, tanto più in quanto alcuni volumi sono alzati oltre la linea dell'orizzonte; ma questo, come già in altri suoi dipinti, finisce per diventare motivo stesso dell'opera ed è compensato in un certo senso sul piano cromatico. Il senso di vertigine dato dalla scogliera a picco sul mare risulta inoltre dalle forme acuminata delle rocce presenti al centro della composizione.

Anche l'impianto luministico è studiato per creare una soluzione d'effetto. Nomellini ha rappresentato la donna parzialmente in ombra, lasciando il resto della composizione a piena luce. Inoltre, l'ombra della chioma dell'albero disegna una ulteriore linea curva sul lato sinistro inferiore della composizione. Considerando l'ombra portata in prossimità della gamba della sedia, si deduce che la fonte luminosa provenga dal lato dell'osservatore, probabilmente da destra. Anche l'effetto d'ombra delle foglie risulta essere particolarmente efficace, perché alternate a punti di luce. La donna è rappresentata tra ombra e luce e si notano bagliori bianchi sulle mani e sulla manica destra, oltre che riflessi blu sulla camicia.

Il dipinto coniuga una stesura a tocchi a impasti di colore. Nonostante la disapprovazione di Fattori, non si può dire che in questo dipinto non ci siano disegno e forma. Infatti, a esempio, la mano destra della donna, diversamente dalla sinistra, è ben descritta, seppur senza minuzia, così come lo è il volto. Hanno poi una resa disegnativa spiccata le rocce che si inarcano verso il mare e gli edifici sullo sfondo. Si tratta però certamente di un disegno dai contorni sfumati e solo alcuni particolari, come gli scogli, spiccano per la nettezza del disegno. Nomellini dimostrava così di non essere sistematico nell'applicazione della pennellata cercando di variare il tocco in base a ciò che rappresentava e all'area di tela che dipingeva, enfatizzando a esempio lo stacco tra l'ombra del fogliame violetto e il blu della coperta (così come il bianco della gonna) con una ben visibile linea di contorno. Diversamente, si può notare che la camicia a scacchi della donna è resa da sole pennellate. Il gioco di luci e ombre nella zona inferiore del dipinto è descritto invece da pennellate a tocco separato che ricordano la resa del ciottolato di *Primi raggi* (1890), mentre i brevi ciuffi d'erba verde e gialla sono pennellate di colore, memori della pennellata "frustata" sperimentata intorno al 1888. Altrimenti, le scogliere sono rese con una stesura di pennellate strusciate e una resa più descrittiva. Uno dei brani più interessanti del dipinto è quello nel quale Nomellini rappresenta gli scogli affiorare tra le onde illuminati dai riflessi di luce: le pennellate che rendono gli scogli sono tocchi netti, sapientemente calibrati per rapporti di luce; e con altrettanta capacità sono rese, attraverso tuttavia pennellate più morbide, le deformazioni ottiche provocate dall'acqua.

Dal punto di vista cromatico, Nomellini riuscì, sia pure ricorrendo a una ristretta gamma di colori, a dare grande varietà tonale al dipinto. Evitò i rapporti tra i complementari ma ricorse a una orchestrazione del dipinto modulata sul blu e sul giallo. Sulla figura dell'anziana spicca il blu della coperta, che sebbene non appaia del tutto risolto tra le luci e le ombre del paesaggio presenta alcuni pregevoli passaggi cromatici: il colore sfuma in un più chiaro e luminoso indaco, mentre le pieghe del tessuto sono mosse da scuri e da alcuni punti di luce. Questo blu si accorda, grazie ad alcuni tocchi dello stesso colore, al marrone della camicia e al bianco sporcato di violetto del foulard. Lo stesso colore dell'ombra ai piedi della donna nasce anch'esso da variazioni tonali dello stesso blu, portato sul violetto nelle zone più luminose e scurito da blu più freddi nell'area dove si riflette la figura della donna. Anche il blu del mare si riverbera nel dipinto, riflettendosi sia sull'edificio poco sopra la testa della donna sia sulle rocce a strapiombo. Per quanto riguarda il mare, l'area in basso a destra è scurita da toni viola, riscaldati tuttavia dai gialli dei fili d'erba bruciata che vi convergono. Le onde del mare sono poi rese attraverso sovrapposizioni e accostamenti di blu, azzurro, indaco e violetto e pennellate leggere di bianco, che si fanno sempre più consistenti verso l'orizzonte. In questo dipinto Nomellini non rinunciò alle terre: le riconosciamo nel marrone della camicia della donna, anche se riscaldato dai gialli o stemperato dal bianco della scogliera, dove troviamo anche il tono freddo dei verdi. Si possono poi segnalare toni bruciati anche tra le onde: accostati ai violetti, servono a rappresentare gli scogli. Rileviamo infine l'unica nota di rosso del dipinto che, in contrapposizione al blu, è usata per rendere il gomito sul grembo della donna. Proseguendo nel suo percorso di riduzione cromatica della tavolozza, Nomellini sperimentò in questo dipinto uno sforzo di variazione tonale attraverso una a minuti tocchi di colore.

Al di là dello scontro con Fattori, le opere presentate da Nomellini, in particolare *I mattonai*, furono generalmente apprezzate dal pubblico fiorentino. «Nomellini trionfa»: sono parole dello stesso Fattori, in una lettera indirizzata al suo più fedele allievo, il livornese Guglielmo Micheli, in seguito il maestro di Amedeo Modigliani (Livorno, 1884 – Parigi, 1920)³⁶⁰. Le opere di Nomellini suscitarono di certo la curiosità di Angelo Torchi e Giorgio Kienerk, tanto che, come detto, nell'estate del 1891 i due pittori raggiunsero Nomellini a Genova per proseguire insieme a lui le ricerche divisioniste su luce e colore. Secondo Alda Guareschelli, l'anello di congiunzione tra Nomellini, Torchi e Kienerk fu Telemaco Signorini, che in occasione della Promotrice de 1890-91 espose uno dei paesaggi più intensi della sua carriera, *Pascoli a Pietramala (Siccità estiva)*³⁶¹, fu, secondo Alda Guareschelli,

³⁶⁰ G. Fattori, Lettera a G. Micheli, Firenze, 11 febbraio 1891 in *Giovanni Fattori. Epistolario edito e inedito*, a cura di P. Dini, F. Dini, Il Torchio, Firenze, 1997, p. 379.

³⁶¹ *Catalogo delle opere ammesse all'Esposizione Annuale (Firenze, 1890-91)*, Tipografia dei fratelli Bencini, Firenze, 1891, nr. 23 *Pascoli a Pietramala (siccità estiva)*. L'opera è oggi conservata presso la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti a Firenze a seguito del dono di Leone Ambron; pervenuta in galleria il 22 maggio 1947.

l'elemento di congiunzione tra Nomellini e Torchi e Kienerk. Una lettera indirizzata da Angelo Torchi a Telemaco Signorini al momento del suo arrivo a Genova (che per inciso coincideva con il suo ritorno da Parigi) aggiornava il vecchio pittore macchiaiolo sullo stato delle sperimentazioni di Nomellini e Kienerk:

Nomellini ha fatto diverse cose già alcune delle quali prima che io arrivassi qui, nelle quali vi è molto del buono come tentativo specialmente di pointillé e di vibrazione di luce, e da questo lato mi sembra che abbia alquanto progredito. [...] Giorgio anche lui è sulla via della trasformazione e ha cominciato diverse cose nelle quali è già diverso dall'anno passato [...]»³⁶²

L'interpretazione di questo passo è altamente problematica: quali potevano essere i dipinti realizzati da Nomellini prima dell'arrivo di Torchi? L'utilizzo del termine «*pointillé*» è da ricondurre al viaggio parigino di Torchi? È dunque lecito immaginare che in Francia Torchi si sia aggiornato sulla pittura neoimpressionista? Il termine «*pointillé*» ritorna in una lettera inedita scritta da Torchi a Diego Martelli:

Carissimo Diego, Sono dispiacutissimo al pari dell'amico Nomellini che una coincidenza così strana, quale quella dell'assenza di Nomellini da Genova e del suo arrivo qui, ci abbia privati del piacere grandissimo di una sua visita. L'avrei gradita tanto! Si sarebbe insieme girata la città nuova per lei e dintorni nei quali appunto in codesti giorni abbiamo fatto io e Kienerk delle piacevolissime escursioni. E anche mi avrebbe fatto piacere di mostrarle gli scarabocchi impressionisti però ormai pointillés pestati o ripetuti in questi ultimi tempi [...]»³⁶³

L'ultima frase di questa citazione sembra dimostrare la familiarità di Torchi con la pittura francese nel suo trapasso dall'impressionismo alla stesura cosiddetta «*pointillé*». Si può allora immaginare che Nomellini abbia avuto notizia del movimento Neoimpressionista proprio grazie Angelo Torchi. È infatti durante il sodalizio con il pittore emiliano e Giorgio Kienerk che Nomellini affinò con risultati sempre migliori la sua tecnica di divisione della pennellata. Dalla quantità e dalla qualità delle opere realizzate durante il 1891 deduciamo che

³⁶² A. Torchi, Lettera a T. Signorini, 20 luglio 1891, BNCF, Carteggio Signorini, in P. DINI, A. TABANELLI, *L'arte di Angelo Torchi 1856-1915*, Trento 1990, p.20.

³⁶³ Lettera di A. Torchi a D. Martelli, Genova, non datata, Biblioteca Marucellina, Firenze, Fondo Martelli, C.Ma.381.A2.

quelli furono mesi di intenso lavoro e di vivace scambio. Inoltre, grazie a ulteriori lettere indirizzate a Signorini è possibile precisare le abitudini e le modalità di lavoro dei tre giovani pittori. In data 5 giugno, Giorgio Kienerk indirizzò questa lettera all'esperto pittore toscano:

Genova mi piace molto, ma più di Genova mi piace il mare. Io sto in via Minerva n. 6 interno 13 poco distante dalla casa di Nomellini. In pochi passi siamo a San Francesco dove passiamo tutte le mattine per andare in una stradina stretta stretta rinchiusa tra due muri che ci conduce al mare e lì dalle 7 alle 11 (antimeridiane) all'ombra degli scogli si dipinge. Dalle 11 alle 12 si torna a casa e si mangia qualcosa e dopo fino alle 6 si lavora ai ritratti a carboncino. Alle 6 si desina e alle 7 si torna al mare a dipingere sino a che vediamo. Ecco come passo le giornate a Genova»³⁶⁴

Le parole di Kienerk ci permettono di comprendere quanto queste sperimentazioni divisioniste fossero fondate sul confronto con la natura e volte alla traduzione degli effetti della luce. Un particolare per noi di importanza secondaria ma che vale la pena precisare è quello che riguarda la realizzazione di ritratti a carboncino, la cui rendita permetteva ai giovani pittori di dare seguito alle loro sperimentazioni pittoriche. Anche Angelo Torchi descrisse a Signorini alcuni momenti di quotidianità del suo periodo genovese:

Se ti dovessi parlare del momento presente bisognerebbe ti parlassi di quello che non si fa, in causa della stagione variabilissima che rende inerti davanti al continuo e rapido passaggio dal sole all'ombra. Giorgio e Nomellini ne approfittano per spingere innanzi i loro ritratti al carboncini, e io un po' disegno e un po' leggo dei versi di Dostoiewsky che m'interessano moltissimo (...) Il nostro campo d'azione è ristretto a pochi passi dalla torre dove si sta e spesso non esce dalle finestre e dalla terrazza dello studio³⁶⁵

³⁶⁴ Lettera di G. Kienerk a T. Signorini, Genova, 5 giugno 1891, in E. QUERCI, *Kienerk 1869-1948*, Allemandi, Torino, 2001.

³⁶⁵ Lettera di A. Torchi a Signorini *Ibidem*, p. 18-19.

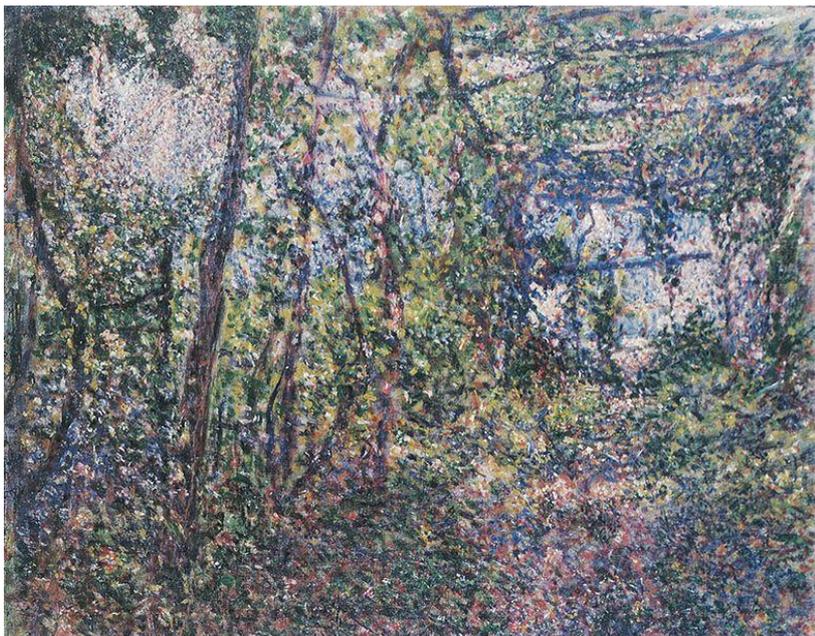


Fig. 76, Angelo Torchi, *Il pergolato*, 1891, olio su tela, collezione privata

il pittore livornese raggiunse l'apice della luminosità, e *Piazza Caricamento* (Tav. 46), opera di tematica sociale ambientata nella Genova proletaria, esposta in occasione della Prima Triennale di Brera. Questi due dipinti sono oggi stati riuniti a Tortona, presso la Pinacoteca del Divisionismo, ma non si tratta degli unici picchi di questa prima fase divisionista: anche *Mare di Genova* e *Nell'orto*, ambedue donati dal pittore all'avvocato Giovanni Rosadi, sono infatti opere di altissima qualità e sperimentazione pittorica. Risalgono a questo prolifico periodo, anche le coeve sperimentazioni di Giorgio Kienerk e Angelo Torchi. Per quanto riguarda il primo spicca *Alberi sul mare*, opera conservata presso il museo Kienerk a Fauglia, valido documento della «trasformazione» del pittore nel suo tentativo di rendere i riflessi della luce sul mare per mezzo di minute pennellate. *In riva all'Arno* (Fig. 75) è invece un dipinto precedente al periodo genovese e non mostra ancora il tentativo di una divisione del colore,



Fig. 75 Giorgio Kienerk, *In riva all'Arno*, 1888, olio su tela, collezione privata

Gli sforzi profusi negli anni precedenti da Nomellini nell'ambito della sperimentazione di soluzioni innovative dal punto di vista tecnico e tese alla rappresentazione di effetti luministici e cromatici trovarono compimento nelle opere realizzate nel 1891: *Il golfo di Genova*, vibrante paesaggio puntinista nel quale il pittore livornese raggiunse l'apice della luminosità, e *Piazza Caricamento* (Tav. 46), opera di tematica sociale ambientata nella Genova proletaria, esposta in occasione della Prima Triennale di Brera. Questi due dipinti sono oggi stati riuniti a Tortona, presso la Pinacoteca del Divisionismo, ma non si tratta degli unici picchi di questa prima fase divisionista: anche *Mare di Genova* e *Nell'orto*, ambedue donati dal pittore all'avvocato Giovanni Rosadi, sono infatti opere di altissima qualità e sperimentazione pittorica. Risalgono a questo prolifico periodo, anche le coeve sperimentazioni di Giorgio Kienerk e Angelo Torchi. Per quanto riguarda il primo spicca *Alberi sul mare*, opera conservata presso il museo Kienerk a Fauglia, valido documento della «trasformazione» del pittore nel suo tentativo di rendere i riflessi della luce sul mare per mezzo di minute pennellate. *In riva all'Arno* (Fig. 75) è invece un dipinto precedente al periodo genovese e non mostra ancora il tentativo di una divisione del colore, ma una sperimentazione della pennellata impressionista vicina a quella di *Sulla riviera* di Plinio Nomellini. Un carattere maggiormente sperimentale, probabilmente influenzato dai suoi viaggi parigini, è invece ravvisabile nelle opere realizzate durante il periodo genovese da Angelo Torchi: a esempio *Il pergolato* (Fig. 76), dipinto straordinariamente prossimo alla

formicolante vibrazione luminosa e alla densità cromatica delle opere realizzate da Monet in Liguria, che dimostra il superamento della tecnica di *Impressioni di un mercato*, ispirato invece a modelli impressionisti meno aggiornati. Altri due dipinti particolarmente importanti realizzati nel 1891 da Angelo Torchi sono *Scorcio di mare* (Fig. 77) e *Grano al sole o Granturco sull'aia* (Fig. 78), il secondo dei quali è conservato presso la Pinacoteca del Divisionismo di Tortona.

Scorcio di mare è prossimo dal punto di vista tecnico ad *Alberi sul mare* di Kienerk (Fig. 77), non solo per via del comune soggetto ma anche per il tentativo di esaltazione della luce attraverso una tecnica pittorica fondata su una applicazione di pennellate divise, anche se non scientifica né sistematica (basti pensare al ricorso costante alla biacca) ma si caratterizza piuttosto per il tentativo di raggiungere la massima luminosità. Come nei primi dipinti a divisione di Nomellini, la tecnica divisionista è adottata al fine di conferire al dipinto la massima luminosità. Si ritrova anche l'espedito, già segnalato in Nomellini, di evitare gli scuri lasciando parti incompiute: espedito che probabilmente tanto Nomellini quanto Torchi avevano mutuato da Telemaco Signorini. *Grano al sole* è per tecnica e per cronologia una delle più interessanti e sottovalutate opere del Divisionismo italiano. Fino ad oggi quest'opera e il suo autore non hanno infatti goduto di una corretta valutazione, e tale negligenza si deve probabilmente al fatto che l'interpretazione della divisione da parte di Torchi è più prossima ai modelli neoimpressionisti che non a quelli divisionisti di area padana. Si tratta ad ogni modo di un'opera di estrema raffinatezza che per stile, capacità tecnica e lucidità visiva del suo autore può essere considerata ai vertici della produzione divisionista italiana. La giustezza e il bilanciamento dei rapporti cromatici, resi esclusivamente attraverso i primari combinati con il bianco,

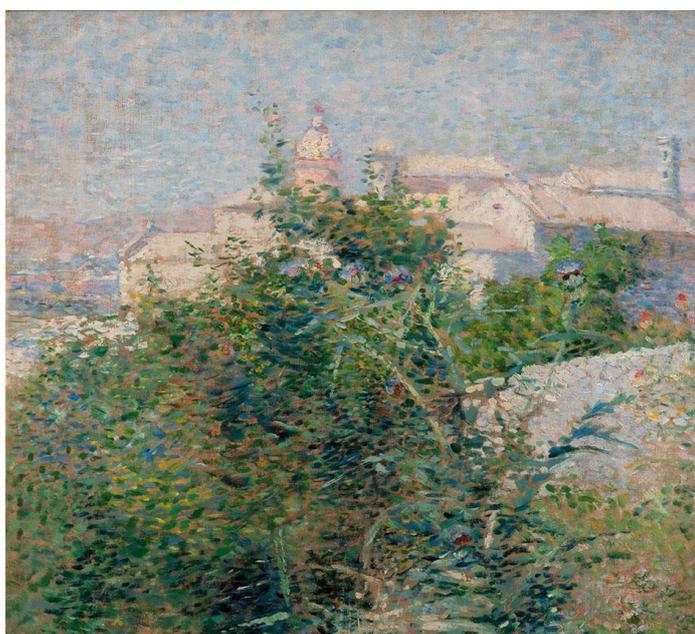


Fig. 77, Giorgio Kienerk, *San Martino a Albaro*, 1892, olio su tela, Il Divisionismo Pinacoteca Fondazione Tortona

rende un senso di pienezza tonale e di luminosità probabilmente superiore a quello del *Golfo di Genova* di Nomellini.

In ragione delle sue caratteristiche tecniche, oltre che della sua datazione, riteniamo credibile che *Golfo di Genova* (Fig. 79) sia stata la prima opera divisionista di Nomellini³⁶⁶. Per la prima volta Nomellini definì e determinò un dipinto attraverso tocchi di colore impressi sopra una stesura uniforme. Infatti, a differenza di Angelo Torchi in *Grano al sole*, Nomellini

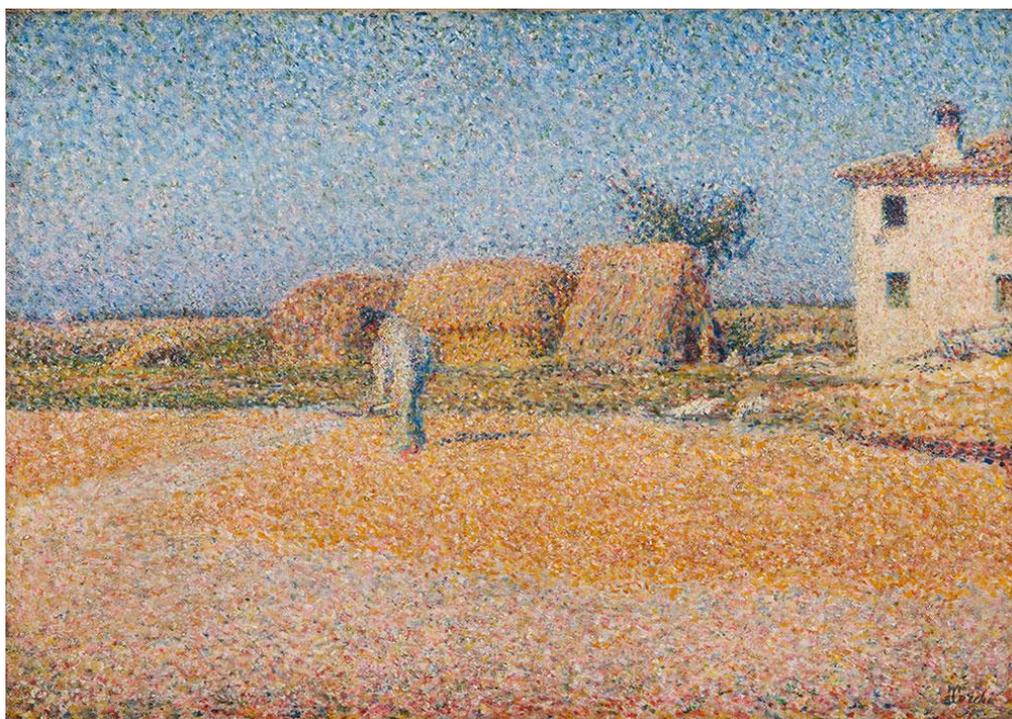


Fig. 78. Angelo Torchi, *Granturco al sole*, 1891, olio su tela, 47,5 x 67 cm, Il Divisionismo Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmi di Tortona

non creò una struttura di puntini (lo si vede molto bene nella scelta di rendere il mare con pennellate a impasto). L'intero dipinto sembra improntato del tentativo di rendere il massimo grado di luminosità naturale: obiettivo perseguito attraverso l'uso della pennellata divisa, l'accostamento di colori complementari e uno studio meticoloso dell'irraggiamento della luce.

³⁶⁶ *Archivi del Divisionismo*, a cura di F. Bellonzi, T. Fiori, Officina Edizioni, Roma 1969, vol. I, p. 413, vol. II, p. 76, n. 1023, IV.15. A.P. QUINSAC, *La Peinture Divisionniste Italienne. Origine et Premiers Développements 1880-1895*, Editions Klincksieck, Paris 1972, p.106. *Arte e socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915*, a cura di F. Bellonzi et alii, Milano 1979, n.112 p.167, tav. 95 p. 163. G. BRUNO, *La pittura in Liguria dal 1850 al Divisionismo*, Erga edizioni, Genova 1982, pp. 71, 288, n. 311. *Nomellini in Versilia*, a cura di G. Bruno, U. Sereni, Electa, Firenze 1989, p. 11. E.B. NOMELLINI, *Plinio Nomellini. I colori del sogno*, Allemandi & C., Torino, 1998, n. 16. *Il Divisionismo. Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona*, a cura di F. Caroli, Electa, Milano 2015, pp. 64-67, ripr., n. 19, p. 210-211.



Fig. 79, Plinio Nomellini, *Golfo di Genova*, 1891, olio su tela, 59 x 96,5, Il Divisionismo Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio Tortona

L'effetto complessivo del dipinto è quello di un'intensa vibrazione luminosa, resa con minute pennellate a tocco dipinte al di sopra di una stesura di colore magro. Tale caratteristica si nota particolarmente nel cielo, dove l'impasto azzurro è sovrainpresso di tocchi bianco-rosati. Nomellini realizzò tocchi bianco rosati. Il mare ha una stesura a impasto ben visibile ma leggera che lascia trasparire il supporto della tela. Questa stesura è mossa da pennellate di blu più scuro e (sulla destra) da tocchi di giallo ed è illuminata dal bianco delle vele. Il paese sulla sinistra è descritto attraverso masse di colore bianco punteggiate da tocchi di ocra e rosso, notiamo poi delle stesure compatte di blu e verde, ancora una volta a impasto, punteggiate di tocchi di rosso e arancione. Su un piano più prossimo all'osservatore, le fronde dell'albero sono ricchissime di colori e di variazioni tonali: verde e blu con tocchi leggeri di arancione, giallo e vermiglione. Anche il muretto a calce è reso per mezzo di una stesura di pennellate a impasto bianche con impurità di giallo, blu e rosa, sul quale si innestano tocchi di giallo, e meno percettibili pennellate arancioni e rosse e pennellate scariche di blu dall'effetto sfumato. I bagliori di rosso e arancione che si riflettono sul bianco provengono dal cornicione del muretto dove troviamo una grande varietà cromatica: ci sono rossi, rosati, blu e arancione e gialli. L'ombra blu stesa a impasto, stemperata da tocchi divisi nei contorni, è picchiettata da bianchi, arancioni, rossi e gialli. Il brano più cromaticamente intenso del dipinto è però la testa della ragazza: i capelli sono resi con un blu cobalto, al quale si aggiunge un leggero tocco di rosso con un punto di luce bianco, forse un fermaglio, ma l'intensità luministica è raggiunta principalmente grazie a tocchi divisi di arancione, blu (puro), i gialli e il bianco. Le pennellate rosa e bianche che rendono il vestito e quindi i volumi del fisico della figura femminile

sono invece più larghi e sciolti. Nella chitarra si nota un sottile accenno di linea di contorno, ma gli spazi che essa va a definire sono colmati da pennellate di tocco ben calibrate. Ci sembra inoltre che il vestito rosa irraggi toni rosati sul muretto e sulla pavimentazione. Su quest'ultima si concentra il massimo grado di vibrazione luminosa, con dominanti cromatiche gialle e blu. Al di sopra di una stesura magra di biacca, che lascia affiorare alcune zone della tela, sono i blu delle ombre e i gialli della luce a dominare (ma si notano anche tacche di arancione e vermiglione determinate dai riflessi degli oggetti presenti nella scena). A destra il retino proietta dominanti tonali di rosso scuro sull'ombra blu, mentre a sinistra, dove riconosciamo una pianta in vaso e forse dei panni troviamo pennellate a tocco di giallo, blu, verde e rosso. Nomellini cercò di definire le ombre dei volumi di questa natura morta con del blu cobalto, la nota più scura del dipinto, senza però riuscire a risolvere compiutamente questo brano.

Nel 1891 Nomellini presentava alla Promotrice fiorentina uno dei primi risultati delle sue ricerche divisioniste, prossimo alle coeve ricerche di Angelo Torchi: *Nell'orto* (Fig. 80).



Fig. 80 Plinio Nomellini, *Nell'orto*, 1891, olio su tela, collezione privata

Un dipinto di grande effetto decorativo che echeggia alcune delle idee sperimentate degli anni precedenti, tanto da apparirne una *summa*³⁶⁷. Ciononostante, quando il dipinto fu presentato all'Esposizione Promotrice fiorentina del 1891-92 il dipinto non fu particolarmente

³⁶⁷ *Il Divisionismo. La luce del moderno*, a cura di F. Cagianelli, D. Matteoni, Silvana Editoriale, Milano, 2012, p. 121. *I pittori della luce. Dal divisionismo al futurismo*, a cura di B. Avanzi, F. Mazzocca, Mondadori Electa, Milano, 2016, n. 9.

apprezzato; e persino Telemaco Signorini lo definì per il suo forte decorativismo «una mandolinata» prossima ai «fantasiosi romanticismi del Michetti e del Fortuny³⁶⁸».

Per quanto riguarda la tecnica con la quale Nomellini realizzò quest'opera, l'ambientazione del dipinto non pose il problema di rendere i piani per mezzo di stesure a impasto: è infatti ancora una volta la preparazione della tela a fungere da sfondo su cui innestare colorazioni vibranti. Nomellini ricorse a pennellate a impasto, molto ricche dal punto di vista tonale, solo per rendere l'anatomia della figura femminile, probabilmente il soggetto è la stessa ragazza di *Golfo di Genova*. La ragazza è rappresentata in ombra, con un leggero controluce e con alcuni punti luminosi che ne illuminano l'incarnato. Oltre alla figura femminile, riconosciamo pennellate a impasto anche nei tronchi, ma nel resto del dipinto Nomellini diede sfoggio della sua tecnica divisionista, che è di fatto strutturante dal punto di vista compositivo, attraverso un'alternanza di pennellate a tocco e ad altre di gesto (come la pennellata "frustata" a pennello parzialmente scarico sperimentata negli anni precedenti). Il risultato è un dipinto molto carico di materia pittorica e di variazione tonale; e l'intera composizione, che sarebbe potuta risultare un po' claustrofobica, fu gestita brillantemente dal pittore livornese. Il fogliame degli alberi che fa da sfondo alla composizione è reso per mezzo di toni verdi, gialli, violetti e blu, le cui variazioni tonali sono utili a rendere i passaggi di profondità. Queste pennellate sono state stese con grande libertà gestuale al fine di rendere le colorazioni degli arbusti e il loro movimento. Se sulla destra possiamo notare alcune foglie disegnate e affiancate a tocchi assai veloci, a sinistra invece gli arbusti, con lunghi steli giallo violetti, presentano sulla sommità dei fiori resi con tacche arancioni e arricchiscono una varietà di colori che smuovono il fondo. Gli spazi marroni tra gli steli sono resi facendo affiorare il supporto della tela, di una tonalità armonizzata dal pittore per mezzo di alcuni rossi picchiettati tra i blu. Intorno ai lunghi steli rappresentati per mezzo di una pennellata "frustata" si nota inoltre un'area molto densa di blu resi brillanti da punti di luce di bianco. Sulla sinistra della figura femminile lo sfondo di foglie è poi bucato dalla luce del sole, descritta con una grande concentrazione di tocchi di giallo e di arancione schiariti dalla biacca. Al di sotto di quest'area, scendendo con lo sguardo lungo i gradini della scalinata, si incontra la maggiore concentrazione di pennellate divise: tocchi affiancati, sovrapposti, stesi secondo una costante attenzione alla giustapposizione dei complementari, e quindi regolati dal tentativo di imprimere la massima luminosità alla materia pittorica. E lo stesso obiettivo perseguito anche con il ricorso a colori puri e una tavolozza molto probabilmente limitata ai soli colori primari.

³⁶⁸ Cfr. *Catalogo delle opere ammesse alla esposizione annuale della Società delle belle arti in Firenze nell'anno 1891-92*, Tipografia Bencini, Firenze, 1891 n. 323. T. SIGNORINI, *Della Esposizione alla Società Promotrice di Belle Arti*, «L'Arte», 26 maggio 1892.

Risale al 1891 anche *Mare di Genova*, altra opera di assoluto rilievo nel progressivo definirsi del divisionismo di Nomellini. Il soggetto di questo dipinto conferma l'attenzione di Nomellini per il "lavori del mare", ma è anche spia di un nuovo interesse del pittore nei confronti di temi psicologici e simbolici³⁶⁹. Il dipinto fu realizzato a olio su di una tela di 59 x 96 cm. Come avvenne per *Nell'orto*, il primo proprietario di questo dipinto fu l'avvocato Giovanni Rosadi, difensore di Plinio durante il processo per anarchia del 1894; l'opera è oggi conservata in una collezione privata.

Il dipinto è caratterizzato da una prevalenza di toni blu e da una forte presenza del bianco, per l'uso della biacca ma anche di una preparazione bianca molto probabilmente realizzata a gesso. La pennellata utilizzata in quest'opera non è sistematica ma varia in base a ciò che è rappresentato. Non ravvisiamo però la presenza di pennellate a impasto se non per la macchietta che definisce il corpo del pescatore. Il cielo appena al di sopra della linea dell'orizzonte è reso con una prima fitta fascia puntinata, dove si riconoscono gialli, rossi e blu ma anche bianchi, ed è come se quei puntini riflettessero anche sul mare. Al di sopra di quest'area si nota una trama di andamento diagonale resa con pennellate più lunghe, tra le quali i puntini si diradano concentrandosi via via in aree di colore intenso ma sfumato, e prive del valore segnico della pennellata: in alto a sinistra in particolare si nota una concentrazione di blu sulla quale si innesta un ordito di rossi puntinati. Tra queste pennellate sfumate – una blu, mentre le altre tendenti al violetto – c'è un'area più chiara dove emerge il bianco della preparazione. Nella zona centrale e di destra il cielo è più atmosferico e le pennellate azzurre sfumate creano una struttura avvolgente tesa a rendere l'insieme di acqua, vento e nubi con una soluzione tecnica adottata da Nomellini anche in *Piazza Caricamento* proprio nella stessa area della tela. La descrizione del mare è caratterizzata da pennellate bianche sfumate, al di sopra delle quali si innestano gialli e verdi e blu, contestualmente a una diminuzione di rossi, che insieme ai violetti risultano essere più forti nella zona intorno alla barca. Le pennellate sono di tocco ma sfumate per rendere l'idea del movimento dei flutti nonché la loro distanza dall'occhio dell'osservatore. La barca è definita all'esterno da tocchi di rosso e blu con punteggiature di biacca tese a rendere la schiuma e l'acqua, mentre all'interno si concentrano tocchi di giallo e verde e di blu e rosso molto fitti. La macchietta è tutta realizzata con il blu cobalto e la biacca; solo le gote e le labbra sono di rosso puro. Nella porzione di mare dell'area inferiore del dipinto, la più contrastante, le onde e i flutti si fanno più nitidi e le pennellate più

³⁶⁹ Per una esaustiva descrizione del dipinto si veda: *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Stringa Editore, Genova, 1985, n. 26, p. 46. *Nomellini e Pascoli. Un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi*, a cura di E. B. Nomellini, U. Sereni, Multigraphic, Firenze, 1986, p. 18. *Il Divisionismo Toscano*, a cura di R. Monti, De Luca edizioni, Roma, 1995, p. 58. *Plinio Nomellini. I colori del sogno*, a cura di E. B. Nomellini, Allemandi & C., Torino, 1998, n. 17.

definite: la schiuma resa con pennellate bianche imita il moto ondoso e i blu dell'acqua sono più intensi, così come, i riflessi che sfruttano tutta la ristretta tavolozza di Nomellini.

Golfo di Genova, Nell'orto e Mare di Genova, risalenti tutti al 1891, sono i primi dipinti di Nomellini che, seppur priva di sistematicità, può essere definita di divisione del colore. Oltre a testimoniare la maturità artistica e l'alto tasso sperimentale raggiunti da Nomellini intorno ai venticinque anni di età, queste opere mostrano anche la versatilità della sua interpretazione della divisione del colore. Dall'osservazione di questi dipinti sembra infatti che per Nomellini la divisione del colore sia intesa come un mezzo e non come un fine: il movente di queste soluzioni espressive resta infatti la ricerca di una rappresentazione efficace degli effetti di luce. In *Mare di Genova*, per la tipologia di paesaggio rappresentato, questa ricerca ha il suo risultato più sintetico, ed è sintomatico di questa sintesi il fatto che persino la figura dell'uomo perda la sua connotazione naturalistica e sulla base degli effetti di luce diventi completamente blu.

2. II. *Nomellini e la Triennale di Brera 1891*

Il 31 gennaio 1891 la crisi del governo si concluse con la caduta del secondo esecutivo guidato da Crispi. Re Umberto I diede quindi mandato ad Antonio Starabba (Palermo, 1839 – Roma, 1908), marchese di Rudinì, di formare un nuovo governo. La ragione scatenante della caduta dell'esecutivo Crispi, che si andò a sommare a criticità di politica interna e coloniale, fu di ordine finanziario. Il tentativo di Crispi di ridurre drasticamente i fondi destinati ai parlamentari per le campagne elettorali fu accolta infatti sfavorevolmente dalla maggioranza del Parlamento che votò per la sua delegittimazione. Ne conseguì che nei due anni successivi di governo guidato da Rudinì la maggioranza della pressione fiscale rimase a carico della popolazione più povera³⁷⁰. Nell'aprile del 1891, in occasione di un comizio per i diritti dei lavoratori, l'anarchico Luigi Galleani (Vercelli, 1861 – Caprigliola, 1931) – nel 1894 il Tribunale di Genova avrebbe messo in rilievo i presunti legami di Nomellini con questo personaggio – si impegnò a conferire alle manifestazioni del Primo Maggio un

³⁷⁰ M. GANCI, *Il decennio crispino*, in *La crisi di fine secolo (1880-1900)*, Roma 1980, pp. 139-95. F. FONZI, *Crisi della Sinistra storica e nascita del movimento operaio*, in *Cultura e società in Italia nell'età umbertina*. Atti del primo Convegno «Lettere e cultura dell'Italia unita» (Milano 11-15 sett. 1978), Milano 1981, pp. 62-94.

carattere rivoluzionario³⁷¹. L'anno precedente, in occasione della prima celebrazione della Festa dei Lavoratori, era stato deciso di manifestare senza però scioperare, ma il questore di



Fig. 81, G. Amato, *Occupazione militare della Galleria Vittorio Emanuele II in Milano*, 1890, tecnica mista su carta

manifestazione del Primo Maggio, così in quel giorno, come nei successivi. A carico dei contravventori si procederà a termini di legge». Per tutta risposta, i lavoratori decisero di protestare disertando i luoghi di lavoro; nel centro della città si verificarono proteste e scontri tra manifestanti e forze di polizia. Gli anarchici furono arginati dalle forze di polizia con l'occupazione militare della Galleria Vittorio Emanuele (Fig. 81). Molto probabilmente fu quel giorno che in Piazza Fontana Emilio Longoni schizzò la figura di un manifestante che dall'alto di un lampione con le sue parole aizzava i lavoratori edili, prendendolo a modello per l'opera intitolata *1° Maggio* ma nota però come *L'oratore dello sciopero* (Fig. 82).

Milano, valendosi delle facoltà conferitegli dalle leggi di Pubblica Sicurezza aveva vietato «per ragioni d'ordine pubblico, tutte le processioni o passeggiate collettive sulle vie e piazze pubbliche, gli assembramenti e le riunioni in luoghi pubblici che si volessero tenere allo scopo di concorrere alla



Fig. 82, Emilio Longoni, *L'oratore dello sciopero*, 1891, olio su tela, Banca Credito Cooperativo Barlassina.

³⁷¹ Laureato in legge presso l'Università di Torino. Nel 1880 si rifugiò in Francia per sfuggire a un procedimento giudiziario ma ne venne espulso. Si trasferì allora in Svizzera dove divenne amico del geografo anarchico Élisée Reclus. Fu espulso dalla Svizzera dopo aver partecipato a una commemorazione per i Martiri di Haymarket. Al ritorno in Italia fu confinato a Pantelleria ma riuscì a fuggire e riparò in Egitto. In seguito, si trasferì oltreoceano, a Paterson nel New Jersey, roccaforte anarchica italiana negli Stati Uniti, dove era pubblicata, in lingua italiana, «La Questione Sociale». Successivamente si trasferì nel Vermont, a Barre, dove fondò insieme allo scultore Carlo Abate, la rivista «Cronaca Sovversiva». Nel 1912, a causa di problemi giudiziari fu costretto a trasferirsi in Massachusetts, a Lynn. In questo torno di tempo pubblicò il volume, frutto della collazione di alcuni articoli, intitolato *La fine dell'Anarchismo? Con l'entrata in guerra degli USA nel 1917 fu arrestato con l'accusa di disfattismo e antipatriottismo. Nel 1919 a seguito dell'attentato di Carlo Valdinocci contro il procuratore generale Palmer, Galleani fu estradato in Italia grazie all'introduzione della legge repressiva Anarchist Exclusion Act. A Torino riprese a pubblicare «Cronaca Sovversiva» ma con l'ascesa del fascismo la rivista fu soppressa e Galleani condannato al carcere. Nel 1926 fu nuovamente incarcerato e confinato a Lipari. Morì in esilio nel 1930 presso Aulla. Cfr. P. AVRICH, *Ribelli in paradiso. Sacco, Vanzetti e il movimento anarchico negli Stati Uniti*, Nova Delphi Libri, Roma, 2015 pag. 219, 220.*

Proprio il Primo Maggio del 1891 si inaugurò presso il Palazzo della Reale Accademia di Belle Arti di Brera la prima edizione dell'Esposizione Triennale di Brera. La decisione di variare la cadenza dell'esposizione organizzata presso l'Accademia meneghina fu presa nel 1889. I motivi sottesi a questa iniziativa erano molteplici, ma gli studi condotti su questo argomento hanno individuato come principale ragione di questo ripensamento il desiderio di rilanciare l'istituzione braidense, rinnovando la volontà di farne non solo un luogo di formazione ma anche un centro espositivo aperto e indirizzato alle richieste più aggiornate del collezionismo. Un ulteriore fattore che determinò la necessità di una trasformazione va ricondotto però alla concorrenza dell'alternativo polo espositivo rappresentato dalla Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, che dal 1886 organizzava le proprie mostre presso la nuova sede di via Principe Umberto (attuale via Turati). L'esposizione braidense fu pensata e allestita secondo criteri espositivi aggiornati: saloni di legno e vetro furono disegnati dall'architetto Emilio Alemagna (Milano, 1833 – Barasso, 1910) e arredati da ditte specializzate. Durante il periodo dell'esposizione fu anche pubblicata a fascicoli, con cadenza bisettimanale, la «Cronaca dell'Esposizione»: pubblicazione informativa che permise la creazione di un dibattito tra artisti e critici e che resta ancora oggi la fonte principale per comprendere la ricezione delle opere esposte. Anche prestigiose case editrici collaborarono all'iniziativa, mettendo a disposizione sale di lettura e punti vendita all'interno del circuito espositivo. Questi progetti garantirono un largo successo di pubblico – si stimano più di sessantamila presenze in due mesi –, anche se il numero delle vendite di opere fu assai esiguo.

Questa mostra continua ancora oggi a essere oggetto di studio e approfondimenti, dal momento che è considerata come la prima «uscita ufficiale del divisionismo». Si trattò però di una prima sortita piuttosto discreta, non strutturata, tanto che si può parlare di tecnica divisionista solo in relazione a cinque delle oltre seicento tele presentate all'esposizione. Queste cinque opere furono tuttavia sufficienti a scatenare rumorose polemiche: il divisionismo si presentava infatti come una tecnica pittorica innovativa e problematica, interpretata diversamente dai vari artisti e caratterizzata dalla presenza di contenuti complessi³⁷².

Le cinque opere divisioniste alle quali si faceva riferimento erano: *L'oratore dello sciopero* di Emilio Longoni (Barlassina, 1859 – Milano, 1932), *Le due madri* di Giovanni Segantini (Arco,

³⁷² A partire dai pionieristici studi sul Divisionismo condotti da Marco Valsecchi e confluiti nella *Mostra del divisionismo* nell'ambito della XXVI Biennale di Venezia del 1952, l'esposizione braidense del 1891 fu individuata come momento cruciale per il sorgere del Divisionismo. Un contributo fondamentale alla ricostruzione di questa esposizione fu la ricerca condotta da Aurora Scotti Tosini: A. SCOTTI TOSINI, *Milano 1891: la prima Triennale di Brera*, «Ricerche di Storia dell'Arte», La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1982, pp. 55-72. Recentemente ripubblicato in *Brera 1891. L'esposizione che rivoluzionò l'Arte Moderna*, a cura di E. Staudacher, Gallerie Maspe, 2016, pp. 83-104. Un ulteriore recente affondo sulla questione è stato pubblicato nel catalogo della mostra sul Divisionismo del 2012 tenuta a Rovigo: A. VEDOVA, *Momenti cruciali del Divisionismo*, in *Il Divisionismo la luce del Moderno*, a cura di F. Cangianelli, D. Matteoni, Silvana editoriale, Milano, 2012, pp. 218-222.

1858 – monte Schafberg, 1899), *Maternità* di Gaetano Previati (Ferrara, 1852 – Lavagna, 1920) – queste due ultime esposte assieme nella sala L – *Un consiglio del nonno - Parlatorio del luogo Pio Trivulzio* e *Alba* di Angelo Morbelli (Alessandria, 1853 – Milano, 1919), esposte nel portico BB³⁷³. In questa lista non figura quindi Nomellini anche se per secondo Annie-Paul Quinsac «con il senno del poi» si può «aggiungere *Piazza Caricamento a Genova* di Nomellini, [...], opera di transizione di un luminismo in cui le pennellate preannunciano le future rese divisioniste [...]»³⁷⁴. Ciononostante, per ragioni che approfondiremo dopo, *Piazza Caricamento a Genova* non può dirsi un dipinto divisionista. Intanto è da tenere presente il fatto che quest'opera non suscitò in questa occasione particolare interesse: andò invenduta e non fu toccata dalle discussioni che infiammarono la pubblicistica durante e dopo il periodo dell'esposizione. Come noto, le polemiche riguardavano da un lato l'utilizzo della tecnica divisionista, dall'altro i contenuti da essa espressa. Tra i critici che stigmatizzarono la nuova tecnica c'era Luigi Chirtani, pseudonimo di Luigi Archinti (Milano, 1825 – Milano, 1902), che nonostante la sua dichiarata passione per Segantini condannò il divisionismo giudicandolo un «abuso di talento». Furono però i dipinti di Morbelli – dove l'applicazione della pennellata divisa è minuziosa – a essere i più pesantemente criticati da Chirtani, che definì la tecnica del pittore alessandrino «un sistema che riduce la superficie d'una pittura simile alla pelle d'un affetto di scarlattina, o di morbillo, o d'un eruzione migliare, ha la sua radice nella scienza, ed è una trovata estera che ha avuto un certo incontro nelle esposizioni dei rifiutati in Parigi»³⁷⁵. All'epoca Chirtani era titolare della cattedra di Storia dell'Arte alla Reale Accademia di Belle Arti di Brera, e la sua disapprovazione della divisione del colore non era frutto di incomprensione o ignoranza, infatti al di là delle stoccate rivolte a Morbelli, fu in grado di spiegare ai lettori del «Corriere della Sera» i fondamenti della nuova tecnica che giudicava negativamente: «[...] Invece di mischiare i colori sulla tavolozza e deporre le tinte ottenute a pennellate ove van poste, sono stati deposti tanti puntini di quei colori schietti che doveansi mischiare, poi ogni gruppo di puntini è stato contornato da altri puntini formanti i colori dell'iride perché ciò conferisce, pare, luminosità ai colori»³⁷⁶.

D'altro canto, la pittura divisionista incontrò il favore dei critici più disponibili all'innovazione e allo sperimentalismo: ne fu un esempio Gustavo Macchi, critico musicale d'orientamento wagneriano e critico d'arte il cui peso resta ancora da approfondire, che

³⁷³ Cfr. *Brera 1891. Prima Esposizione Triennale di Belle Arti 1891. Catalogo ufficiale illustrato*, A. De Marchi, Milano 1891.

³⁷⁴ A.P. QUINSAC, *Cinquant'anni di studi sul Divisionismo italiano. Un consuntivo*, in *Brera 1891. L'esposizione che rivoluzionò l'Arte Moderna*, a cura di E. Staudacher, Gallerie Maspees, 2016, pp. 55-73.

³⁷⁵ L. CHIRTANI, *A Brera. Discorsi e ritagli*, «Il Corriere della sera», 15-16 maggio 1891.

³⁷⁶ *Ibidem*

rispose alle invettive di Chirtani scrivendo: «Finché i giovani tentano tutti i mezzi, vecchi o nuovi, senza timore di insuccesso, senza preoccupazione di comoda fame, per arrivarvi, l'arte non è malata, non è moribonda; ma essa è sana, è vitale e si prepara a nuove vittorie³⁷⁷». Inoltre, Macchi aveva intuito che il Divisionismo «preannunziasse un'epoca nuova, un'evoluzione imminente di quell'arte che la luce adopra come utensile pel minuto lavoro³⁷⁸».

Il dibattito intorno alla tecnica divisionista fu complementare a quello riguardante i suoi contenuti. In tal senso, la polemica su *Maternità* di Gaetano Previati rappresenta un caso unico nella storia della critica ottocentesca italiana. Se Chirtani fu il più convinto detrattore della pittura divisionista, tanto da definire l'opera di Previati «un ricamo di lana svanito nei colori»³⁷⁹, Vittore Grubicy – iniziatore del divisionismo in Italia nella duplice veste di critico e artista – non solo difese l'opera di Previati ma ne spiegò le ragioni estetiche. Questa vicenda critica è stata analizzata nella sua complessità da numerosi studi, e per tale ragione ci limiteremo a sottolineare che il fulcro della polemica riguardava l'affacciarsi nella pittura italiana di istanze simboliste e psicologiche che in quel momento entravano in collisione con il declinante ma ancora ancora radicato culto ottocentesco della realtà³⁸⁰. Mutuando il concetto dagli studi sul Simbolismo del poeta e critico d'arte francese Gabriel-Albert Aurier (Châteauroux, 1865 - Paris, 1892), Grubicy definì la pittura di Previati «ideista», cioè espressione delle idee «con un linguaggio speciale»³⁸¹. Secondo Grubicy, Previati non attribuiva alcuna importanza oggettiva alle forme ed ai colori, dei quali si era avvalso soltanto in quanto «*segni, sintetizzando e riducendo tutto alla misura strettamente indispensabile ad esprimere l'idea complessiva*»³⁸². Un concetto, quest'ultimo, approfondito da Previati in un suo articolo pubblicato su la «Cronaca dell'Esposizione», che evidenzia «come da simboli universalmente noti come sono gli angeli e Maria e quasi sempre adoperati in ristrette condizioni si potesse esprimere un concetto assai più profondo che non scaturisca dai tanti quadri in cui sono raffigurati». Previati affermava inoltre di ritenere insensato «che si potesse fare appunto di vaporosità ad una scena che non accade

³⁷⁷ G. MACCHI, *L'arte a Brera. II*, «La Lombardia», XXXIII, 186, 8 luglio 1891.

³⁷⁸ G. MACCHI, in *Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti*, 14 maggio 1891.

³⁷⁹ L. CHIRTANI, «Corriere della Sera», 9-10 maggio, 1891.

³⁸⁰ A.M. DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Torino 1981. R. BOSSAGLIA, *Il ruolo di Previati nella cultura fra Otto e Novecento*, in *Previati*, Samarate 1988. G. A. DELL'ACQUA, *Previati: consensi e dissensi*, in *Previati*, Samarate 1988. *Paradis perdue. L'Europe symboliste*, a cura di J. Clair - G. Cogeval et alii, 1995. *Gaetano Previati. 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, a cura di F. Mazzocca, Milano 1999. A.M. DAMIGELLA, *Il Simbolismo italiano: cultura europea e identità nazionale*, in *Il Simbolismo. Da Moreau a Gauguin a Klimt*, a cura di G. Lacambre, Ferrara 2007, pp. 51-62. A. SCOTTI TOSINI, *The Divisionist and the Symbolist Cycle*, in *Divisionism / Neo-impressionism. Arcadia and Anarchy*, a cura di V. Greene, New York 2007, pp. 43-57. V. GREENE, *Divisionism's Symbolist ascent*, in *Radical light: Italys divisionist painter. 1891-1910*, a cura di S. Fraquelli - G. Ginex, et alii, pp. 47-59. *Il Simbolismo in Italia*, a cura di F. Mazzocca, C. Sisi, Marsilio, Venezia 2011.

³⁸¹ V. GRUBICY, *Maternità*, «La Riforma», 7 luglio 1891.

³⁸² *Ibidem*.

certamente nel mondo reale e si invocasse quella *solidità* e brutale evidenza che è la piaga della pittura odierna»³⁸³.

Il rovescio della medaglia della polemica intorno *Maternità* fu quella di carattere politico sociale che interessò *L'oratore dello sciopero* di Emilio Longoni (originariamente intitolato *I° Maggio*), opera che per il suo dichiarato richiamo alle proteste dell'anno precedente poneva il problema della questione sociale nelle arti figurative. Un mese prima dell'inaugurazione dell'esposizione braidense era apparso su «Cronaca d'arte» un articolo firmato «G. Bocciarelli» nel quale l'autore si esprimeva a proposito della necessità di rinnovamento della pittura improntata sulla realtà nei termini seguenti:

L'artista odierno [...] non si è cacciato nel cuore di questa fervida lotta per l'esistenza; non ha piantato il suo cavalletto in quelle officine fosche dove il nostro operaio suda un magro pane fra il ronzio delle pulegge ed il frullio delle cinghie che ad ogni passo insidiano alla sua vita [...]. Se l'Italia per improvviso cataclisma sparisse e della sua vita presente non restassero che i quadri, si potrebbe sugli stessi ricostruire la storia della nostra società? Certo, qualche cosa ne emergerebbe; ma tutto monco, incompleto, mentre l'arte tutto deve dire, tutto ripetere. L'immedesimarci nella vita moderna, sviscerarne gli intenti, colpirla il lato caratteristico non è una cosa facile: ma chi ha mai detto che l'arte sia una cosa facile?!»³⁸⁴.

³⁸³ G. PREVIATI, in *Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti*, 28 giugno 1891

³⁸⁴ G. BOCCIARELLI, *Alla vigilia dell'Esposizione di Brera*, «Cronaca d'Arte», a. I, n. 17, 12 aprile 1891, p. 141.

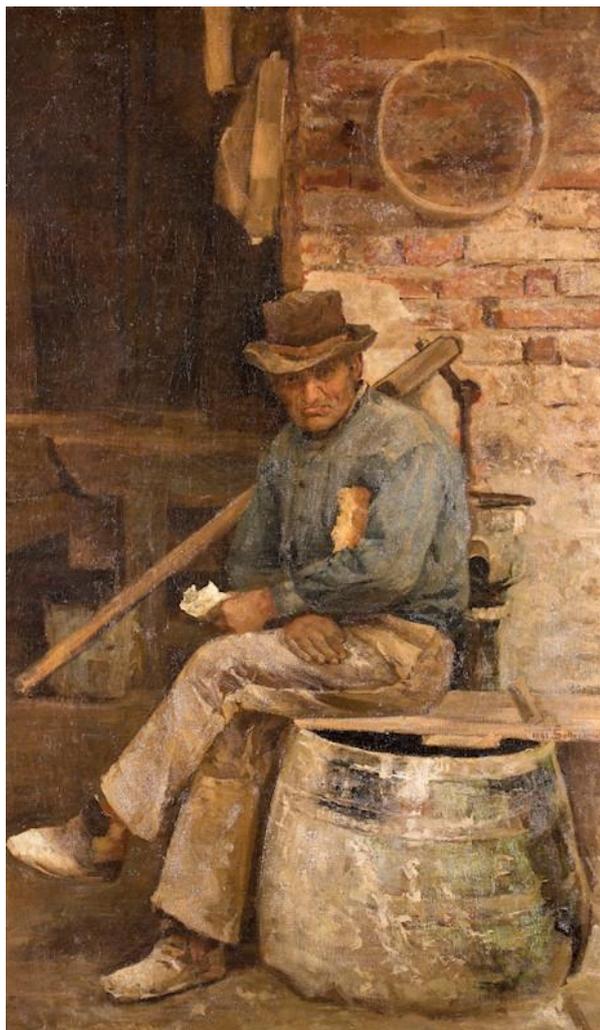


Fig. 83, Giovanni Sottocornola, *Il muratore*, 1891, olio su tela, 215 x 126 cm, Gallerie d'Italia, Milano

Bocciarelli auspicava uno svecchiamento dei contenuti del realismo attraverso un rinnovato sguardo nei confronti del progresso tecnologico e delle contestuali ricadute a livello sociale: negli ultimi decenni del secolo la realtà economico sociale era cambiata infatti con una velocità inedita, mentre la pittura di realtà, soprattutto quella incentrata sul tema del lavoro, si era attardata sulla rappresentazione della vita dei campi. Non si può dire che le aspettative di Bocciarelli furono disattese. *L'oratore* di Longoni non fu l'unica opera di contenuto sociale esibita in occasione della mostra braidense, vi erano infatti anche altri dipinti che più o meno dichiaratamente denunciavano le condizioni delle classi sociali più povere, come *Piazza Caricamento* di Nomellini, *Un consiglio del nonno - Parlatorio del luogo Pio Trivulzio* di Morbelli, *La cura del sangue* di Attilio Pusterla, il *Muratore* (Fig. 83) di Giovanni Sottocornola (Milano, 1855 – Milano, 1917); e *La piscinina* di Emilio Longoni;

ma *L'oratore* era l'unica tela ispirata manifestamente a un ideale politico di carattere sovversivo. E questo contenuto era stato rappresentato con un tecnica altrettanto sovversiva nei confronti delle tradizionali regole della pittura, ciò che ne amplificò notevolmente la carica polemica. Tra i fascicoli della «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti» si trovano numerose discussioni intorno all'opera di Longoni: gli articoli che evitano la polemica proponendo una lettura più costruttiva insistono proprio su una interpretazione che propone un paragone tra l'audacia dei contenuti e il carattere sperimentale della tecnica: «*L'oratore dello sciopero* [...] di Emilio Longoni è certo fra le opere più discusse dell'Esposizione attuale, sotto il duplice aspetto della pittura e del soggetto. A chi però, libero da preconcetti, nell'uno e nell'altro campo, si adatti ad analizzare un poco l'opera, si rivelerà l'intima connessione fra – più che *soggetto* – il pensiero di esso, e la pittura. Il Longoni ha voluto si rispecchiasse in questa sua figura di oratore popolare tutto un mondo nascente, di tendenze e di ispirazioni; ed ha pensato dovessero queste trovare espressione nell'asprezza della pittura,

nell'abbandono di ogni lenocinio esteriore»³⁸⁵. Gustavo Macchi di simpatie socialiste e amico di Longoni, definì, senza mezzi termini l'opera come «uno dei più ribelli tentativi della mostra»³⁸⁶. Cionondimeno, il successo di Longoni fu osteggiato politicamente dalla critica conservatrice: il dipinto non fu riprodotto sui giornali e persino il titolo fu storpiato in *L'oratore popolare o L'oratore del meeting*, facendo così cadere ogni riferimento agli scontri di piazza del 1890. La sola opera divisionista tra quelle presentate all'Esposizione braidense a non suscitare particolari polemiche fu *Le due madri* di Giovanni Segantini, tanto da risultare tra le candidate alla vittoria del (cospicuo) premio Principe Umberto, che tuttavia fu assegnato a *Pace* di Pietro Fragiaco (Trieste, 1856 – Venezia, 1922) e *Ritratto di Signora* di Adolfo Feragutti Visconti (Pura, 1850 – Milano, 1924).

In occasione della Prima Triennale di Brera, Nomellini tornava a esporre a Milano dopo il buon riscontro del 1889, quando *Piazza Caricamento a Genova* fu giudicato da Gustavo Macchi «l'unica opera che a Brera rappresenti quella parte dell'arte che cammina, e che ci prepara un'avvenire»³⁸⁷. Ci sembra lecito immaginare che sia proprio alla luce di questo giudizio favorevole che Nomellini decise di espandere il medesimo soggetto in un quadro di maggiore respiro. Al fine di evitare confusioni tra i due dipinti, Nomellini scrisse nella scheda di notifica, alla voce «Esposizioni precedenti»: «ne fa fede il dipinto ancora fresco»³⁸⁸. Con il senno di poi, la scelta del pittore livornese di esibire l'impressionista *Piazza Caricamento* lo escluse dalle polemiche riguardanti il nascente divisionismo, che invece lo avrebbero verosimilmente coinvolto se avesse deciso di esporre un altro quadro realizzato in quello stesso anno. Gli studi hanno spesso insistito sul fatto che i pittori che presentarono opere divisioniste nel 1891 a Brera non si fossero tra loro accordati preventivamente. Si presta invece ad alcune illusioni la decisione di Nomellini di inviare al *Jahresausstellung* di Monaco di Baviera (esposizione che cronologicamente si sovrappose a quella braidense) *Golfo di Genova*, dipinto assai più sperimentale di *Piazza Caricamento*. Si può senz'altro affermare che l'esposizione a Milano di *Golfo di Genova* avrebbe fatto parlare di più di Nomellini rispetto a *Piazza Caricamento*, dipinto di grande qualità pittorica (come rilevano anche giudizi benevoli riscossi) ma privo della carica sperimentale delle opere che segnarono il dibattito attorno alla Prima Triennale di Brera. A proposito dell'esposizione monacense, resta da chiarire se Nomellini fosse tra gli artisti invitati (una quarantina di italiani furono selezionati da Hugo von Habermann (Dillingen, 1849 - Monaco di Baviera, 1929)

³⁸⁵ *Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti*, 17 maggio 1891.

³⁸⁶ G. MACCHI, «La Lombardia», 7 maggio 1891.

³⁸⁷ G. MACCHI, *I concorsi a Brera*, «La Lombardia», 30 ottobre, 1889.

³⁸⁸ AAB, Carpi F II, 26 e Carpi B II, 7.

durante l'esposizione di Milano) o se vi abbia partecipato autonomamente³⁸⁹. La prima ipotesi sembra la più plausibile; e se *Piazza Caricamento* non fu spedita in Germania è perché era già destinata alla concomitante Esposizione Nazionale di Palermo, come risulta dalla consultazione dei documenti presenti nell'Archivio di Brera³⁹⁰. È inoltre probabile che sia stato proprio confronto con le opere divisioniste esibite alla Triennale di Brera a stimolare Nomellini a presentare i suoi ultimi e più sperimentali raggiungimenti in Germania. *Piazza Caricamento* fu poi esposta l'anno successivo alla Seconda Esposizione di Belle Arti di Livorno, dove fu acquistata da Pietro Mascagni.

In occasione dell'esposizione braidense, Gustavo Macchi non mancò di pronunciarsi sul quadro di Nomellini, cogliendo ancora una volta con intelligenza la qualità della ricerca luministica del giovane pittore:

Plinio Nomellini, un giovane artista che mostra di studiare con serietà i problemi moderni della pittura. In questa sua tela a chi ben guardi, e non si fermi alla fattura insolita e dissimile dalle altre egli ha voluto soprattutto rendere la luce diffusa dell'aria aperta, che crea l'ambiente, oltreché nel quadro, fra quadro e spettatore. Le finzze di luce e di colore, nella generale intonazione azzurrognola sono assai ben osservate, e l'opera merita l'attenzione specialmente di chi, più che i risultati ottenuti con mezzi convenzionali, predilige le ricerche su vie nuove per ottenere con rinnovati mezzi l'espressione di nuove e personali sensazioni.³⁹¹

Bocciarelli, che come si diceva prima dell'inizio dell'esposizione invitava gli artisti a porre i loro cavalletti nelle fucine tra le pulegge, non poté che accogliere con favore il dipinto di Nomellini:

Un'altra opera che mi piace e che stavo per dimenticare, è la *Piazza Caricamento* del Nomellini Plinio. Sono eminentemente caratteristiche, quelle due figure di camalli che discorrono fra di loro e quel fondo che per poco si guardi, si agita, si popola di carri; bestie, gente che si muove nella bruma spessa. Le macchiette del fondo dicono tutte qualche cosa – vivono – non della vita che ci dà l'inesorabile occhio fotografico che afferra il movimento e lo sospende, ma della vita dei nostri due occhi che fondono i diversi momenti di un movimento e ne fanno una cosa ben diversa dall'apparenza fotografica.³⁹²

³⁸⁹ G. MACCHI, *Esposizione di Monaco di Baviera*, «Il mondo artistico», XXV, n. 23, 28 maggio 1891, p. 2 e *Cronaca minuta*, in *Cronaca dell'Esposizione*, n. 10, 7 giugno, 1981, p. 79

³⁹⁰ Si rimanda a ASBAEP, fondo SBAEP, 1891/50.

³⁹¹ G. MACCHI, *Attraverso le sale (Guida del visitatore)*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti. Esposizione Triennale di Brera 1891», n. 10, 7 giugno 1891, p. 73.

³⁹² G. BOCCIARELLI, *L'Esposizione a Brera. Gli ultimi giorni*, «Cronaca d'arte», I, 30, 12 luglio 1891.

Piazza Caricamento è oggi conservato insieme a *Golfo di Genova* presso la Pinacoteca del Divisionismo della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona³⁹³. L'opera è un olio su tela di cm 122 x 160, firmata e datata al 1891. Nomellini pose il cavalletto nella stessa posizione che inquadrava *Piazza Caricamento a Genova* (1889), dando le spalle al porto genovese e trascrivendo ciò che gli si parava innanzi. Il dipinto rappresenta così la piazza destinata al carico e allo scarico delle merci del porto e della ferrovia, ritratta anche da un celebre scatto di Alfred Noack (Fig. 84), dove come nel dipinto di Nomellini risulta gremita da barrocci carichi di merci.



Fig. 84, Alfred Noack, *Piazza Caricamento*, 1890 circa

Il dipinto di Nomellini riesce a cogliere l'impressione dei fatti che accadono sulla piazza: i due camalli che parlano, un uomo che spazza, altri due che leggono il giornale e sullo sfondo un pullulare di figure sempre più distanti che si fanno via via indefinite e illeggibile, conferendo però vivacità alla scena. Questa *tranche de vie* diventa occasione di un valido esempio di sperimentazione luministica e cromatica, nonché pretesto per una originale trattazione della materia pittorica. L'aspetto più interessante di questo dipinto fu con intelligenza notato sia da Macchi che da Bocciarelli, e consisteva nella riproduzione nel quadro di uno sguardo al naturale, che glie le impressioni del momento. È

³⁹³ A.P. QUINSAC, *La peinture divisionniste italienne 1880 – 1895*, Paris 1972, p. 29. M. POGGIALINI TOMINETTI, *Plinio Nomellini, Arte e socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915*, a cura di F. Bellonzi et alii, Milano 1979, p. 167. A.M. DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Torino 1981, p. 130. R. MONTI, *I Postmacchiaioli*, Firenze, 1985, pp. 16, 142. G. BRUNO, *La pittura fra Ottocento e Novecento*, in *La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1987, vol. II, pp. 450-451, tav. 400. G. BRUNO, *Nomellini in Versilia 1900-1919*, in *Plinio Nomellini. La Versilia*, a cura di E.B. Nomellini, U. Sereni, G. Bruno, Firenze 1989, pp. 11, 167. G. UZZANI, *La pittura del primo Novecento in Toscana 1900-1945*, in *La pittura in Italia. Il Novecento*, Milano 1992, vol. I, p. 379. G. BRUNO, *Plinio Nomellini*, Genova 1994, p. 69, ripr., pp. 204-205. E.B. NOMESELLINI, *I colori del sogno*, Torino 1998, p. 12, ripr., p. 14.

nostra opinione che il dipinto sia stato tratto da una fotografia e che la quadrettatura rilevata dalle analisi multispettrali condotte da Thierry Radelet sia da addebitare al *riporto* della fotografia sulla tela³⁹⁴. Come di consueto, Nomellini studiò la composizione ponendo nella metà sinistra del quadro i soggetti in primo piano e compensando lo squilibrio inserendo sulla destra volumi in secondo piano. Il taglio dell'inquadratura è fotografico e prospetticamente rivolto in diagonale: come nella prima versione del dipinto, le arcate sullo sfondo scorrono in obliquo, da sinistra verso destra, abbassandosi progressivamente e aumentando in questo modo il dinamismo studiato della scena. Così come ne *Il fienaiolo* anche in questo dipinto i cosiddetti vuoti assumono valore pregnante e sono destinati alla libera interpretazione della pennellata di Nomellini che finisce per diventare motivo stesso del dipinto.

Nomellini rappresenta una fosca mattina invernale: l'illuminazione e le ombre (portate) sono praticamente assenti, mentre i punti di luce sono liberamente interpretati. Nomellini fu però in grado di rappresentare il pulviscolo luminoso, dando una verosimile, benché non scientifica, rappresentazione della luce. Questa luminosità – che disegna una sorta di alone intorno alle sagome dei camalli – è prossima a quella impiegata da Nomellini per rendere i riflessi ne *I mattonai*. Per rendere gli effetti di luce il pittore ricorse altresì a pennellate di biacca (in alcuni casi stesa pura) e al consueto stratagemma di lasciare emergere lo scuro della tela, evitando così di utilizzare le terre con il rischio di diminuire la luminosità. A tal proposito, le analisi scientifiche hanno rilevato la presenza di carbonato di calcio utilizzato probabilmente per preparare la tela³⁹⁵.

Il disegno dei due camalli ci sembra prossimo a quello de *I mattonai*: sicuro, solido vicino ai gusti di Fattori; e lo stesso si può dire delle figure sullo sfondo, che presentano un disegno più sfumato solo per ragioni di ordine visivo. Al di sotto delle aree più magre di film pittorico, le analisi a infrarossi hanno riconosciuto un disegno a carboncino i cui «tratti disegnativi sono molto sicuri e corrispondono alla realizzazione pittorica». Radelet riconosce che quello di Nomellini è «un disegno preparatorio, poco dettagliato ma riassuntivo delle forme [...]»³⁹⁶. Si noti a questo proposito il dettaglio della ruota del barroccio, che rivela una grande attenzione disegnativa da parte di Nomellini, che a causa della libertà della sua pennellata è stato giudicato troppo spesso come un pittore «istintuale».

³⁹⁴ T. RADELET, *Plinio Nomellini, Piazza Caricamento a Genova, 1891*, in Longoni, Nomellini, Pellizza, Previati: *opere rivisitate alla luce di nuovi approfondimenti sulla tecnica pittorica*, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, 2010, pp. 33-38.

³⁹⁵ G. LAQUALE, *Analisi in fluorescenza a raggi x*, in Longoni, Nomellini, Pellizza, Previati: *opere rivisitate alla luce di nuovi approfondimenti sulla tecnica pittorica*, a cura di M. M. Mastroianni, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, 2010, pp. 39-41.

³⁹⁶ T. RADELET, *Plinio Nomellini, Piazza Caricamento a Genova, 1891*, in Longoni, Nomellini, Pellizza, Previati: *opere rivisitate alla luce di nuovi approfondimenti sulla tecnica pittorica*, a cura di M. M. Mastroianni, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, 2010, pp. 35.

Proprio la pennellata dispiegata in questo dipinto ci impedisce però di parlarne in termini di divisionismo. Nomellini ricorre infatti a una pennellata a impasto: le pennellate sono strusciate, talvolta a pennello scarico, e compongono una stesura essenziale, magra, precisa e con pochissimi ripensamenti. Va però detto che la maggior libertà gestuale si riscontra proprio nelle pennellate tese a illuminare il dipinto. Come già ne *Lo sciopero*, Nomellini rese sapientemente il passaggio di uomini e mezzi sulla terra con essenziali pennellate. I tocchi che definiscono il pulviscolo sullo sfondo riescono a rendere questo effetto per l'assenza stessa di valore segnico, mentre nell'area più scura a destra sono visibili delle virgolettature.

Sulla base delle analisi a fluorescenza a raggi x, Giuseppe Laqualeh definiti la tavolozza di Nomellini «antica» o «classica», dal momento che l'artista livornese, secondo il modello dei macchiaioli, si avvaleva soltanto di pigmenti tradizionali: l'unico pigmento ottocentesco riscontrabile è in effetti il verde di Scheele, ben presto bandito dalle belle arti a causa della presenza dell'arsenico. Questa ristretta gamma cromatica è tuttavia sapientemente calibrata con sapienti "tagli" di biacca. La nota più scura del dipinto è lo scurissimo blu di Prussia con il quale sono resi i maglioni dei camalli, mentre l'intonazione azzurrina della luce è dovuta all'uso del blu di Cobalto. L'orchestrazione cromatica del dipinto è improntata al contrasto tra il blu e toni del marrone che provengono dall'affioramento della tela (ma anche dall'utilizzo di alcune terre rossastre rilevate dalle analisi scientifiche). Rispetto a *Piazza Caricamento a Genova*, Nomellini ridusse sensibilmente le luci arancioni, ricorrendovi moderatamente e senza farne un motivo dell'opera. Inoltre, si notano pennellate di vermiglione, finalizzate a rompere la monotoni dell'accordo dei blu e delle terre e a conferire una profondità di sguardo al dipinto.

Dopo *Il fienaiolo* è *Piazza Caricamento* il dipinto di maggiore impegno per Plinio, che pur non ricorrendo come in altre opere coeve alla pennellata divisa realizzò un'opera molto equilibrata e solida anche se forse priva di un guizzo presente invece in *Il fienaiolo*. Sul piano dei contenuti, *Piazza Caricamento* si inserisce invece coerentemente all'interno del *corpus* delle opere di contenuto sociale umanitario realizzate fino a questo momento.

Presso l'archivio Nomellini è conservata la fotografia di un dipinto che ricorda il passaggio del pittore Milano: una veduta laterale del Duomo realizzata con una tecnica simile a quella di *Piazza Caricamento*, caratterizzata da pronunciate ombre blu. L'opera dovrebbe corrispondere a *Ricordo di Milano* (Fig. 85), esposta nel 1892 all'Esposizione della Società Promotrice di Firenze³⁹⁷. Il dipinto, attualmente inedito, è stato venduto nel 2010 presso la casa d'aste Cambi di Genova dagli eredi di Giuseppe Canepa (Diano Marina, 1865 – Roma, 1948), uno dei fondatori con Filippo Turati (Canzo, 1857 – Parigi, 1932) del Partito dei Lavoratori Italiani costituito a Genova nel 1892³⁹⁸. Ci è inoltre noto che durante una perquisizione dell'OVRA – la polizia segreta fascista – il dipinto fu lanciato da una finestra. L'opera, realizzata su una tavola di legno, subì significativi danni e fu successivamente restaurata dallo stesso Nomellini

2. III. Divisionismo nomelliniano (1892-1893)

Il numero delle esposizioni alle quali prese parte Nomellini tra il 1892 e il 1893 ci induce a credere che questo fu per lui un periodo di intenso lavoro. Dopo la pausa dell'anno precedente, nel 1892 tornò ad esporre a Torino in occasione della Cinquantenaria esposizione della Società



Fig. 85, Plinio Nomellini, *Ricordo di Milano*, olio su tavola, 35 x 25,5, collezione privata

Promotrice. Il catalogo della mostra cita un *Pastello* che ancora oggi non è stato individuato³⁹⁹. Sempre nel 1892 Nomellini partecipò alla seconda edizione dell'Esposizione di Belle Arti di Livorno inviando *Piazza Caricamento* (che in quell'occasione fu acquistata da Mascagni), *Nell'orto* e il disperso *Scirocco in riviera*. Nel 1892 a Genova si celebravano le Colombiadi, quarto centenario della Scoperta dell'America, per l'occasione l'annuale esposizione della Società Promotrice di Genova fu trasformata in un evento collaterale dell'Esposizione Italo Americana tenendosi così nelle prestigiose sale del Palazzo delle Belle Arti. In vista di questa esposizione Nomellini rispolverò

..... Società Promotrice di Belle Arti 1892-93, Tipografia Bencini, Firenze, 1892, nr. 349 *Ricordo di Milano*.

³⁹⁸ *Dipinti del XIX Secolo*, Casa d'aste Cambi, Genova, 26 ottobre 2010, n. 89.

³⁹⁹ *Catalogo esposizione cinquantenaria arte moderna nel Parco del Valentino. Società promotrice di Belle Arti*, G.B. Paravia, Torino, 1892, n.9.

dal proprio studio *Il fienaiolo*, che fu esposto insieme a sei paesaggi che a causa della genericità dei titoli non sono ancora stati individuati⁴⁰⁰.

Grazie ad alcune lettere conservate presso lo studio archivio di Pellizza da Volpedo, siamo a conoscenza del fatto che Nomellini curò l'allestimento e l'incorniciatura delle opere di Pellizza che in quella occasione vinse a medaglia d'oro con *Mammine*⁴⁰¹. Oltre alle questioni logistiche relative alla mostra, in queste lettere i due amici discussero di sperimentazione divisionista e di politica. Nomellini scriveva a Pellizza «[...] Ho piacere che la prova di mettere il colore puro ti abbia convinto ma tu sei padronissimo di metterlo come tu vuoi. – O che! L'arte deve essere dommatica? Quanto all'altra questione il tempo mi darà ragione gli ultimi saranno i primi e per di più tenaci e convinti delle nuove idee quanto sono stati restii ad accettarle [...]»⁴⁰². Aurora Scotti ha ricostruito queste vicende in approfonditi studi ai quali rinviamo,⁴⁰³ concentrando invece la nostra attenzione sulle due opere presentate da Nomellini all'Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti di Firenze sul finire del 1892: *La Diana del lavoro* (Tav. 48) e *Il naufrago* (Tav. 49)⁴⁰⁴.

La Diana del lavoro è ormai riconosciuta come una delle più importanti opere di arte sociale italiana, e forse anche europea, della seconda metà dell'Ottocento. Si tratta di un'opera che unisce al ricorso di una tecnica pittorica sperimentale un soggetto problematico relativo al lavoro nelle città industrializzate. Senza cadere nel pietismo, anzi rappresentando il proletariato come agente attivo della società, Nomellini mise in opera lo sfruttamento operaio nelle fabbriche, documentando il proprio presente con una necessità che pare «riferirsi direttamente all'immediatezza della fotografia nell'esigenza di una temporalità rappresentativa»⁴⁰⁵.

⁴⁰⁰ *Catalogo della XL Esposizione Società Promotrice di Belle Arti di Genova. 1892*, Genova, 1892, n. 97 *Fienaiuolo*, *Maremma Toscana*, n. 98 *Acque morte*, n. 688 *Ricordo di Genova*, n. 689 *Ricordo di Genova*, n. 690 *Ricordo di Genova*, n. 691 *Ricordo di Genova*, n. 885 *Di primavera*.

⁴⁰¹ *Pellizza da Volpedo. Catalogo Generale*, a cura di Aurora Scotti, Electa, Milano, 1986, scheda 756.

⁴⁰² Lettera di P. Nomellini a G. Pellizza da Volpedo, Genova, 1892, Volpedo, Studio Pellizza, Corrispondenza N 31. Riportata in nota 21 da A. SCOTTI TOSINI, *Incontri d'arte: Plinio Nomellini e Giuseppe Pellizza*, in *Plinio Nomellini Dal Divisionismo al Simbolismo verso la libertà del colore*, a cura di N. Marchioni, Maschietto Editore, Firenze, 2017, pp. 59-67.

⁴⁰³ A. SCOTTI TOSINI, *Genova 1892: l'incontro "divisionista" di Plinio Nomellini e Giuseppe Pellizza*, in *Plinio Nomellini (1866 – 1943)*, a cura di G. Bruno, «Quaderni del Museo Accademia Ligustica di Belle Arti», n. 5, Stringa Editore, Genova, 1985, pp. 8-11. A. SCOTTI TOSINI, *Incontri d'arte: Plinio Nomellini e Giuseppe Pellizza*, in *Plinio Nomellini Dal Divisionismo al Simbolismo verso la libertà del colore*, a cura di N. Marchioni, Maschietto Editore, Firenze, 2017, pp. 59-67.

⁴⁰⁴ *Catalogo delle opere ammesse alla esposizione annuale della Società delle belle arti in Firenze nell'anno 1892-93*, Topografia dei Fratelli Bencini, Firenze, 1892, n. 350 *Diana del lavoro*, n. 351 *Il naufrago*. Nomellini espose anche n. 348 *Autunno* e n. 349 *Ricordo di Milano*.

⁴⁰⁵ F. SBORGI, *Storia della cultura figurativa in Liguria*, in *La Liguria. Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi*, a cura di A. Gibelli, P. Rugafiori, Einaudi, Torino, 1994, pp. 366.

Recenti analisi scientifiche condotte nell'ambito della mostra nomelliniana di Serravezza (2017) sono utili a precisare alcuni elementi specifici dell'opera⁴⁰⁶. In occasione della mostra del 1985, Gianfranco Bruno ha pubblicato sul catalogo una riproduzione in bianco e nero di

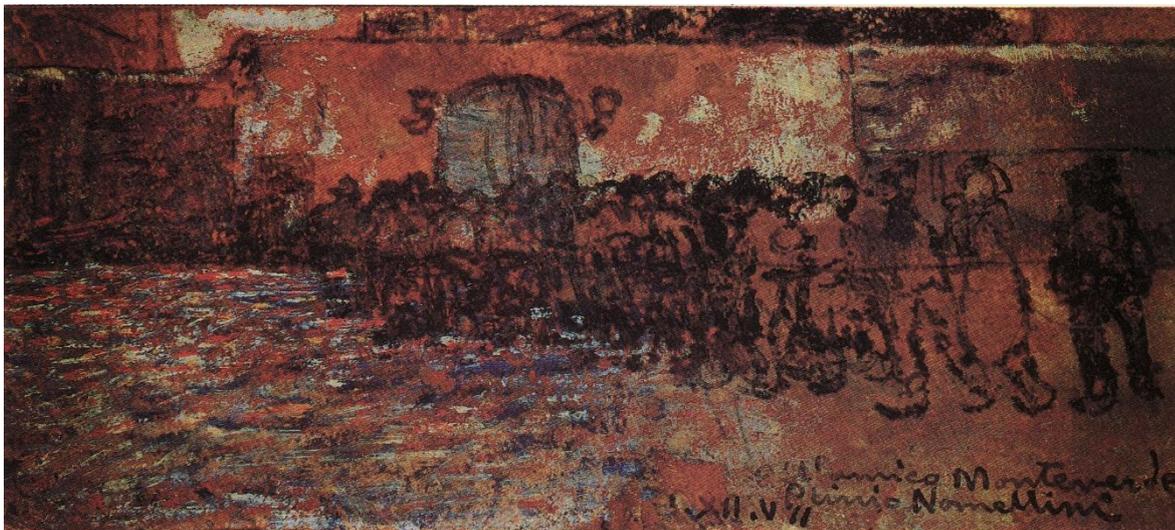


Fig. 86, Plinio Nomellini, *Studio per la Diana del lavoro*, 1893, tecnica mista su cartone, 11 x 24,5, collezione privata

un bozzetto della *Diana del lavoro*⁴⁰⁷. Il bozzetto non è stato oggetto di recenti analisi ed è stato riprodotto nel catalogo del 2017 con la stessa immagine del 1985. Questo bozzetto (Fig. 86), verosimilmente realizzato dal vero, reca una datazione in numeri romani e la dedica «all'amico Monteverde» (probabilmente lo scultore Giulio Monteverde). Si tratta di un olio su cartone di 11 x 24,5 cm rappresentante un gruppo di uomini in coda, lo stesso che anima lo sfondo de *La Diana del lavoro*, anche se mancano i due personaggi che ne occupano il primo piano. Con una pennellata scura, veloce e molto liquida Nomellini abbozzò le figure e gli elementi ambientali che fecero da fondale de la *Diana* definendo così l'inquadratura e la scatola prospettica rimaste invariate nel dipinto. Segnaliamo due elementi di particolare interesse: il primo, riconosciuto da Mattia Patti, consiste nelle due linee orizzontali tracciate da Nomellini per definire gli spazi della composizione e specificamente per calcolare il rapporto tra volumi dell'architettura e il gruppo di uomini. Il secondo elemento riguarda invece il colore: nell'area di sinistra Nomellini realizzava una rapido studio delle cromie, che riportò fedelmente nel dipinto, seppur con una differente pennellata.

La Diana del lavoro è un olio su tela di 60 x 93 cm attualmente conservato in una collezione privata. La scena rappresentata da Nomellini ha luogo davanti allo Stabilimento Cravero a Sampierdarena, dove giornalmente, all'alba, avveniva la chiamata al lavoro degli operai. Nomellini li rappresentò in adunata davanti al portone centinato della fabbrica. L'uomo dipinto in primo piano,

⁴⁰⁶ M. PATTI et alii, in *Plinio Nomellini dal Divisionismo al Simbolismo verso la libertà del colore*, a cura di N. Marchioni, Maschietto Editore, Firenze, 2017, pp. 69-79.

⁴⁰⁷ *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Stringa Editore, Genova, 1985, n. 25a, p. 32. L'opera fu ripubblicata in seguito in *Il Divisionismo toscano*, a cura di R. Monti, Edizioni De Luca, Roma, 1991, n. 7, p. 59.

per l'abbigliamento, sembra invece piuttosto un marinaio o un ferroviere. Il bambino al suo fianco potrebbe essere suo figlio, ma il viso corrucciato e la distanza psicologica che sembra dividerli non permettono di escludere che si tratti di un mendicante. Se così fosse, si può ritenere che Nomellini, come già in *Piazza Caricamento*, abbia pensato di rappresentare la classe operaia come elemento in dialogo con altre forze sociali.

Ne *La diana del lavoro* Nomellini ribaltò il suo consueto schema compositivo sbilanciando a destra la maggior parte dei pesi: a cominciare dalle figure in primo piano, alle spalle delle quali aggiunse altri personaggi, in particolare per comporre lo spazio vuoto tra l'uomo e il ragazzo. A sinistra invece, come in *Piazza Caricamento*, nello spazio lasciato libero ricorse alla pennellata divisa. Come si può notare anche nel bozzetto, Nomellini diede respiro alla composizione lasciando un breve tratto di cielo, che alleggerisce la composizione anche sul piano cromatico.

È stato già rilevato come anche il taglio compositivo di questo dipinto derivi da una inquadratura fotografica. Infatti, se probabilmente il bozzetto fu realizzato dal vero, è credibile che le figure rappresentate in primo piano derivino da una foto. Le analisi all'infrarosso non hanno però trovato riscontro circa una eventuale quadrettatura di riporto e, curiosamente nemmeno del disegno riferibile alle due figure che sarebbero quindi state dipinte senza alcun disegno preparatorio. Le analisi multispettrali hanno invece confermato che le figure sullo sfondo sono state disegnate con tratti sicuri e quasi sempre senza ripensamenti, e come giustamente ha notato Mattia Patti con una solidità tale da evocare il disegno di Fattori. Pennellate a impasto di blu di Prussia definiscono il volume della giacca dell'uomo in primo piano. Questo blu scuro è illuminato da pennellate di blu cobalto e in particolare, lungo il bordo sinistro della giacca, da dei rossi e da tocchi di biacca che servono a definire la presenza della spalla e del braccio. Note di blu illuminano la barba, i capelli e l'occhio dell'uomo. L'incarnato è invece reso con tocchi minuti e scaldato dal rosso di una lacca. Esclusa la resa della giacca dell'uomo, Nomellini ha realizzato questo dipinto con tocchi divisi, diversamente interpretati in base a ciò che intendeva rappresentare. I volti dei due personaggi in primo piano presentano pennellate a impasto e successive punteggiature, una soluzione che Nomellini aveva già utilizzato per la resa dell'incarnato della bambina di *Nell'orto*.

Con *Piazza Caricamento* questo dipinto condivide anche il senso di luminosità diffusa e senza ombre che Nomellini rese cromaticamente. Le analisi hanno evidenziato che l'opera fu dipinta al di sopra di una preparazione marrone. Infatti, dalle screziature di pellicola pittorica presenti sui bordi si intuisce che la tela era di una colorazione più chiara. Nomellini rese cromaticamente la luce per mezzo dell'opposizione dei complementari arancione e blu. La dominante marrone dell'opera è invece dovuta alla volontà del pittore di dipingere con tocchi essenziali, lasciando affiorare lo strato di preparazione della tela. Uno dei brani più

eleganti e audaci del dipinto è la maglia del ragazzo, i cui volumi sono resi da rapide pennellate di blu, arancio e bianco impresse sopra il nocciola della preparazione. Il volto del ragazzo, molto carico di arancioni, è probabilmente la nota più luminosa del dipinto. Rinviano all'esperienza di Fattori le pennellate che rendono i volumi dei vestiti dell'uomo di spalle dietro ai due personaggi in primo piano, ma il maestro di Nomellini non avrebbe certo apprezzato le dissonanze cromatiche che animano i vestiti dell'uomo. Il gruppo di lavoratori in lontananza, che ricorda per gamma cromatica quello di *Sciopero*, è reso con magrissime pennellate di blu. Il fondale architettonico si appoggia invece sul marrone dello sfondo: il muro di sinistra più arretrato ha dominanti blu e arancioni, mentre quello più centrale è colpito da pennellate minute di bianco. Un blu magrissimo rende poi la porta centinata e i due lampioni. Sopra la testa dell'uomo in primo piano riconosciamo un'area più chiara forse dovuta a un ripensamento, come sembra confermare la riflettografia infrarossa. Nell'area di destra Nomellini stese pennellate azzurre sfumate in direzione obliqua di modo di rendere l'effetto della luce (con una soluzione analoga a quella di *Piazza Caricamento*). L'area più pittoricamente interessante del dipinto però è la resa del selciato (già sperimentata nel bozzetto), dove Nomellini dispiegò la sua tavolozza: oltre al duo blu arancio si fanno largo tocchi di gialli e rossi giustapposti e resi tra loro omogenei dalla biacca, che risulta utile anche alla definizione dello spazio della strada, rendendo un effetto di rifrazione e di diffusione della luce. Le pennellate con le quali Nomellini descrisse la strada non sono sistematiche ma nemmeno «intuitive»; sono piuttosto calibrate sulla base dell'effetto cromatico e luministico risultante.

Sulla stessa parete sulla quale era esposta la *Diana del lavoro* figurava anche *Il naufrago*: un olio su tela di grande formato, 170 x 130 cm, attualmente conservato in collezione privata⁴⁰⁸. Si tratta di uno dei migliori esempi del divisionismo nomelliniano, anche se la sua ricezione è tuttora viziata da un equivoco: incorrendo in un errore di trascrizione, Anna Franchi aveva anticipato la datazione dell'opera di due anni, con la convinzione che fosse stata esposta alla Promotrice fiorentina del 1891⁴⁰⁹; e basandosi su questo dato erroneo Annie-Paul Quinsac ritenne che il dipinto fosse stato oggetto di «*retouches dans les deux ans qui suiverent l'exposition*», togliendo quindi al pittore il merito di una realizzazione “alla prima”⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ Per una bibliografia su *Il naufrago* si veda: G. BRUNO, *Plinio Nomellini*, Stringa Edizioni, Genova, 1985, tav. 27, p. 47, scheda 27 p. 200. G. BRUNO, *Nomellini in Versilia 1900-1919*, in *Plinio Nomellini La Versilia*, a cura di U. Sereni, E.B. Nomellini, G. Bruno, Electa, Milano, 1989, pp. 11-13. F. SBORGI, *La pittura dell'Ottocento in Liguria*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Electa, vol I, Milano, p. 39.

⁴⁰⁹ A. FRANCHI, *Arte e artisti toscani*, Fratelli Alinari edizioni, Firenze, 1902, p. 182.

⁴¹⁰ A.-P. QUINSAC, *La Peinture Divisionniste Italienne: Origines et Premiers Developpements 1880-1895*, Editions Klincksieck, Paris, 1972, pp. 102-107.

Il dipinto rappresenta un marinaio durante un naufragio: come in *Mare di Genova* ma in modo più sentito, la rappresentazione del lavoro coincide con una intenzione differente rispetto a quella prettamente sociale de *La Diana del lavoro*, perché attraversata da quegli elementi simbolisti che Gianfranco Bruno riscontro nella produzione nomelliniana successiva al già a partire dal 1893. In questo momento di passaggio, l'affacciarsi di queste innovative istanze non riguardò in maniera esclusiva la pittura di paesaggio – genere nel quale probabilmente esse trovarono la loro migliore rappresentazione – ma anche nella rappresentazione del lavoro. Le ricadute dell'influenza simbolista sulla rappresentazione dei lavoratori nella pittura di Nomellini consistono in un progressivo abbandono del tono di denuncia politico sociale in favore di una idealizzazione dei lavoratori.

Il dipinto ha una impaginazione verticale: il corpo dell'uomo occupa lo spazio di destra della tela, mentre la testa, il gomito, il ginocchio e il piede si allineano lungo un'ideale asse centrale. La composizione risulta molto dinamica. Da un punto di vista compositivo, sono le linee diagonali dell'albero e delle funi a intensificare la scena. Nonostante l'uso della tecnica divisionista, in generale, gli uomini raffigurati da Nomellini presentano un disegno solido e una stesura a impasto, caratterizzata da successive pennellate divise che illuminano e ombreggiano. Ciò vale anche per *Il naufrago*, nel quale però si nota un'imprecisione dal punto di vista anatomico nel disegno del collo e della schiena. *Il naufrago* è ricco di una varietà tonale che Nomellini seppe infondere in una pur ristretta tavolozza. Questa varietà che si nota bene sul bianco di piombo delle vele, dove troviamo verdi, blu, gialli e arancioni. Nomellini ricorse anche ai toni bruciati delle terre illuminandole però con il vermiglione. La soluzione di Nomellini di coniugare un disegno solido con una pennellata divisionista appare valida e originale, anche confrontandola con il coevo panorama divisionista italiano. Come nei precedenti dipinti analizzati, per mezzo della divisione Nomellini concentrava la propria attenzione sulla resa della luce, in modo da garantire all'opera la maggiore luminosità possibile. La scena avviene in mare aperto e le uniche ombre che vediamo sono quelle proiettate dal groviglio di funi: un'ombra blu che va a posarsi su una superficie punteggiata di blu e verdi.

Nel 1972 Quinsac scrisse che quest'opera è il miglior testo per comprendere il divisionismo di Nomellini sostenendo che la tecnica dell'opera fosse «*beaucoup plus "avancée" quant à la touche divisée celles des oeuvres rigoureusement contemporaines de Segantini ou même de Morbelli*». Precisava poi che la resa del cielo obbediva a una tecnica che poteva definirsi senz'altro «*pointillé*» e che Nomellini differiva dagli altri divisionisti perché variava la propria pennellata a seconda di ciò che dipingeva approdando a soluzioni che lo avvicinavano, ma solo superficialmente, ai neoimpressionisti, dato che la sua tecnica non era dettata da una

[...] *volonté cohérente et systématique : ni le point ni la virgule ne correspondent à un processus logique; dans les effets les plus hereux, la part du hasard a joué le premier rôle: aussi plutôt qu'aux pointillistes [...] faut il penser aux impressionistes français ... la technique de Nomellini s'encadrant bien dans le prolengement de la leur*⁴¹¹

Quinsac notava giustamente che, pur non essendo determinata da un'adesione scientifica e metodica, la pittura di Nomellini potrebbe essere accostata per i suoi risultati al Neoimpressionismo; ma specificava anche che per la sua carica soggettiva andrebbe piuttosto ricondotta nell'alveo dell'estetica impressionista. Allo stesso tempo però i risultati di questa sperimentazione erano riportati all'intervento dell'«*hasard*», del caso; mentre a noi sembrano invece coerenti con la ricerca nomelliniana sulla restituzione della luce. Ancora valida risulta allora l'intuizione di Anna Franchi, che nel 1902 aveva affermato: «Non parliamo di tecnica, che il Nomellini non se ne preoccupa; la tecnica si piega alla luce, il suo pennello non è schiavo del modo con cui può lasciare una impressione o un sentimento sulla tela, purché l'impressione o il sentimento ci rimanga»⁴¹². Di fatto Nomellini ricorreva alla divisione per rappresentare la luminosità naturale, ed è per questo motivo che la divisione si fa più forte nelle aree di maggiore luce dell'opera caricandosi «di quella limpidezza luminosa che acquista in pieno mare, dove i vapori della terra non ne guastano la tinta immacolata»⁴¹³.

Risalgono al 1893 due dipinti realizzati a divisione: *La pesca* (Tav. 50) e *Mattino in officina* (Tav. 51). Si tratta di due iconografie del lavoro legate alla società genovese: al mare e alla fabbrica. Prenderle in considerazione come un ideale dittico può essere utile a precisare le ragioni delle differenti rappresentazioni del lavoro di Nomellini e le intenzioni che orientavano e sue scelte: *La pesca* rappresenta un lavoro svolto accostandosi alla natura, mentre *Mattino in officina* raffigura un'idea del lavoro in fabbrica coercitiva e aberrante.

La Pesca fu esposto per la prima volta alla XLI Esposizione della Società Promotrice di Genova del 1893, in quella stessa occasione Angelo Morbelli esponeva *Giorni...ultimi!*, dal 1921 conservato presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano, e *Incensus Domino!*, oggi presso la Pinacoteca del Divisionismo della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona (Fig. 93)⁴¹⁴. *La Pesca* fu esposta in occasione della mostra *Divisionismo italiano* di Trento del 1990 ed è tornato nuovamente visibile durante la recente esposizione tenuta al Castello di Novara *Divisionismo. La rivoluzione*

⁴¹¹ A.-P. QUINSAC, *La Peinture Divisionniste Italienne: Origines et Premiers Developpements 1880-1895*, Editions Klincksieck, Paris, 1972, pp. 102.

⁴¹² A. FRANCHI, *op. cit.*, pp. 182-183.

⁴¹³ E. ARBOCÒ, *Cronaca genovese. Profili artistici, Plinio Nomellini*, «Caffaro», 17 febbraio 1894.

⁴¹⁴ *Catalogo Società Promotrice di Belle Arti in Genova. Anno XLI. Catalogo degli oggetti d'arte. 41° Esposizione*, Stabilimento tipografico Gaetano Schenone, Genova, 1893, n. 9 *Incensum Domino!*, n. 239 *La pesca*.

della luce, a cura di Annie Paule Quinsac ⁴¹⁵. Il dipinto, un olio su tela di 40 x 60 cm, rappresenta un pescatore che trascina una rete da pesca sulla spiaggia, dove un bambino seduto sta mangiando un frutto. A differenza de *Il naufrago*, non riconosciamo in quest'opera alcuna intenzione simbolista, ma nemmeno elementi di critica sociale. Ciò che traspare da questa rappresentazione del lavoro è piuttosto un ideale nel rapporto tra uomo e natura. Per via di un affine sentimento di fondo e di una simile impostazione della composizione, ci sembra che questo dipinto possa essere equiparabile a *Sulla spiaggia*, dove inoltre si ritrova lo stesso motivo del bambino che mangia un frutto.

Sulla tela, orientata orizzontalmente, Nomellini ha studiato la composizione secondo una inquadratura diagonale imprimendo una forte tensione obliqua: la spiaggia scorre in diagonale da sinistra verso destra dalla metà orizzontale del dipinto; è diagonale e parallela alla spiaggia anche la retta disegnata dalla rete tirata dall'uomo, il cui corpo è piegato trasversalmente dalle ginocchia in su per via dello sforzo. Contrastano con questa tensione l'orizzonte del mare e la striscia di scogli sullo sfondo. L'uomo e il bambino sono rappresentati in ombra, ma dietro di loro la spiaggia e il mare sono illuminati dalla luce del sole. L'incarnato dell'uomo è stato lavorato minuziosamente con sovrapposizioni e giustapposizioni di pennellate, al fine di ridurre il più possibile l'emergere delle sottostanti pennellate a impasto. In particolare, sui polpacci e sui piedi si notano pennellate di andamento diagonale, cariche di verde, arancione e giallo; le braccia sono più ombreggiate e prevalgono i contrasti tra rossi, verdi e blu; sul viso non troviamo pennellate diagonali ma brevi tocchi, quasi puntini, rossi verdi e blu, e si nota un tocco brillante di rosso puro in prossimità dell'orecchio dell'uomo. La camicia è resa con impasti di biacca e pennellate strusciate intonate sul violetto. Sono poi magrissime le pennellate con le quali è reso il bambino, colto nell'atto di sbucciare un'arancia. La cesta di fianco a lui è cromaticamente serve a rompere l'intonazione violetta e serve a dare consistenza spaziale alla spiaggia. La cesta di vimini è descritta da tratti brevi e giustapposti di blu, arancioni e rossi.

Nomellini costruì la tessitura delle pennellate al di sopra di una stesura preparatoria chiara (con la quale rese invece il cielo). Il mare all'orizzonte è di un azzurro magrissimo smorzato dalla biacca; e le onde che muovono verso la spiaggia sono pennellate sfumate di blu (con tocchi di verde) al di sopra della preparazione. L'intonazione violetta del dipinto è rotta dai gialli e dai verdi chiari presenti sugli scogli e sulla parte di spiaggia in luce. Molto abilmente, Nomellini rese con la biacca la schiuma delle onde del mare e, con tocchi

⁴¹⁵ G. BRUNO, *Plinio Nomellini*, in *Divisionismo italiano*, a cura F. Rella - G. Belli, Milano, Electa, 1990, pp. 17-19. *Divisionismo. La rivoluzione della Luce*, a cura di A. P. Quinsac, Mets Percorsi d'Arte, Novara, 2019, pp. 338-339. Si veda anche *Rubaldo Merello. Tra Divisionismo e Simbolismo. Segantini Previati, Nomellini, Pellizza*, a cura di M. Fochessati, G. Franzone, Sagep Editori, Genova, 2017, p. 88.

essenziali, il brano più riccamente cromatico dell'opera, cioè la risacca delle onde sulla spiaggia, descritta con tocchi divisi di arancione, giallo, viola e rosso.

La visione idillica de *La pesca* si ribalta nell'atmosfera di *Mattino in officina*, le cui luci sulfuree, provenienti dagli altiforni e della lampada sospesa, non sono sufficienti a dare un volto ai lavoratori alla fine del turno di notte. Questa piccola tavola di 21 x 31,2 cm, oggi conservata presso la Pinacoteca del Divisionismo di Tortona, è per soggetto e per materia pittorica uno degli esempi più alti dell'arte di Plinio Nomellini: prova di sperimentalismo e originalità⁴¹⁶. Testimonia questa assoluta rilevanza il fatto che l'opera fu esposta nel 1979, a Milano, nella mostra *Arte e Socialità in Italia* e nel 1990, a Trento, in occasione della mostra sul Divisionismo italiano ⁴¹⁷. Per il suo fascino «profuturista», *Mattino in officina* ha stimolato nella critica affascinanti confronti con successive opere di Balla, Russolo e Boccioni, ma può anche essere posta in relazione a esiti coevi, per esempio *L'alba dell'operaio* di Sottocornola.

La scena si svolge all'alba, probabilmente a Sampierdarena come *La Diana del lavoro*, ed è come se Nomellini, dopo aver dipinto il mattutino reclutamento degli operai, in *Mattino in officina* li avesse rappresentati al termine del turno di notte. Nomellini costruì una scatola prospettica serrata, che trasmette un senso di oppressione e angoscia, chiusa a sinistra dal volume dell'architettura dell'officina, la quale ha inizio quasi dall'angolo in alto a sinistra per concludersi oltre il centro, andando a coincidere simmetricamente con l'angolo dell'altoforno, quindi sulla stessa linea sul quale si trova la lampada. Nello spazio tra il muro dell'officina e l'altoforno avanzano gli operai, mentre a destra la composizione è chiusa da una ulteriore architettura. In questo modo, il cielo risulta della stessa forma triangolare del cortile dove avanzano gli uomini. Per l'immediatezza e la velocità della pennellata parrebbe che l'opera sia stata realizzata dal vero, ma la composizione non appare casuale ed è anzi ben calibrata. Anche la ricchezza materica della pennellata induce piuttosto a credere che il dipinto sia stato realizzato in studio, ma di fatto non è possibile escludere che le prime pennellate siano state date dal vero.

L'opera non è stata oggetto di analisi scientifiche ma ci sembra che Nomellini abbia realizzato questo dipinto a partire da una preparazione marrone. Gli uomini sono rappresentati come delle masse scure e sono solo debolmente illuminati dalla lampada, così il gruppo di operai è di fatto una delle note più scure del dipinto. Solo i primi uomini e quelli staccati sulla destra sono distinguibili, mentre

⁴¹⁶ Nel 1967 l'opera fu venduta presso Bottega d'Arte Livorno in occasione di una mostra monografica su Nomellini. Dieci anni dopo, nel 1977, l'opera figurava nel catalogo della mostra *L'immutabile tempo dei Macchiaioli*, di proprietà della Galleria La Stanzina di Firenze 1977 (tav. XXII).

⁴¹⁷ *Arte e socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915*, a cura di F. Bellonzi et alii, Milano 1979, n.113 p. 167, tav. 96 p. 338. *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Stringa Edizioni, Genova, 1985, tav. 24 p. 44, scheda 24 p. 199. *Divisionismo italiano*, a cura F. Rella, G. Belli, Milano, Electa, 1990, p. 203, pp. 210-212.

gli altri formano una massa informe scura che avanza. Inoltre, solo i primi proiettano delle ombre (viola) davanti a loro. Le luci, che sono artificiali, provengono dalla lampada e dalle finestre, imprimendo sui vestiti una colorazione arancione.. Nomellini rese le architetture con impasti liquidi non dissimili da quelli usati per rendere gli interni di *Incidente in fabbrica*. Il terreno è mosso non solo dalle ombre violette degli uomini ma anche da pennellate azzurre, rosa e rosse. Pennellate a tocco dello stesso rosa, bilanciate da un blu cobalto brillante, che descrive i fumi delle ciminiere, definiscono il cielo. Lo stesso blu è concentrato nell'area più lontana dall'occhio dell'osservatore di modo da rendere più concretamente la profondità della scena.

Anche in questo dipinto la pennellata divisa è usata da Nomellini per rendere la luce. La luce artificiale della lampada: gialla, verde e rossa – proprio come la *Lampada ad arco* di Balla – è resa con tocchi che sembrano irrorare di luce la scena. Ma anche le luminose finestre gialle, aizzate da tocchi di rosso, giallo, verde e blu, si pongono in netto contrasto luministico con l'oscurità che avvolge i corpi degli uomini.

2. IV. *Il processo e il Simbolismo ligure (1894-1895)*

Nel recente contributo pubblicato dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona dedicato ai trascorsi genovesi di Nomellini, Silvio Balloni ed Eleonora Barbara Nomellini hanno ricostruito i fatti giudiziari e le vicende umane concernenti il processo per anarchia subito da Plinio Nomellini⁴¹⁸. Rimandiamo a questo studio per una puntuale ricostruzione degli eventi, ma dato che crediamo che questo episodio abbia avuto conseguenze dirette sulla produzione di carattere sociale del pittore livornese, intendiamo ripercorrerne alcuni aspetti.

⁴¹⁸ *Nomellini a Genova. Ricerca pittorica e passione politica: dagli ulivi e gli scogli di Albaro al carcere di Sant'Andrea*, a cura di S. Balloni, E. B. Nomellini, «Quaderni del Divisionismo», Tipografia Fadia, Castelnuovo Scivvia, 2014.

Alla fine del 1893 l'Italia viveva un momento di grave instabilità economica e sociale: a causa dello scandalo della Banca di Roma e per i disordini scoppiati in Sicilia, Giovanni Giolitti fu costretto alle dimissioni. Francesco Crispi fu quindi nominato dal Re Umberto I nuovo Primo Ministro. La protesta spontaneista del proletariato siciliano, che prese il nome di Fasci Siciliani, era rivolta contro i grandi proprietari terrieri e contro lo Stato. La ribellione fu sostenuta dal Partito dei Lavoratori italiani, che canalizzò le energie dei manifestanti e domandò al Governo delle riforme che rendessero più equi i contratti lavorativi più equi e che redistribuissero la proprietà fondiaria. Ma Crispi rispose in maniera autoritaria, proclamando lo stato d'assedio in Sicilia, ciò che prevedeva l'assegnazione di pieni poteri all'esercito e l'istituzione di tribunali militari. A seguito della proclamazione dello Stato di assedio, a Carrara fu organizzato uno sciopero in solidarietà dei Fasci Siciliani e contro il Governo. Anche qui le sommosse furono spente dall'intervento autoritario del governo: l'azione dell'esercito provocò numerose vittime e le sentenze del tribunale militare furono pesantissime, in particolare, per colui che fu considerato responsabile della protesta, Luigi Molinari (Cremona, 1866 - Milano, 1918), che fu condannato a ventitré anni di reclusione, poi ridotti a sette in appello⁴¹⁹. A seguito degli eventi carraresi, il poeta Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, amico di Plinio Nomellini, scrisse la sua raccolta *Dai Paesi dell'Anarchia*.

In questo clima repressivo di riduzione delle libertà individuali, il 21 gennaio del 1894 Plinio Nomellini veniva arrestato a Genova insieme ad altri trentaquattro anarchici. Il pittore fu accusato di «sovversione anarchica» a causa dei suoi legami con Luigi Galleani, al quale, secondo l'accusa, aveva indirizzato una lettera nella quale si faceva riferimento a del materiale esplosivo⁴²⁰. Curiosamente, proprio durante quei mesi, a Parigi, il critico del Neoimpressionismo, Félix Fénéon, subiva un processo con i medesimi capi d'accusa⁴²¹. Una lettera inedita inviata da Gian Francesco Guerrazzi a Diego Martelli lascia supporre che Nomellini fosse già stato arrestato una prima volta all'inizio del 1893: Guerrazzi scriveva infatti a Martelli:

«[...]non ho mancato di preoccuparmi del povero Plinio Nomellini per trarlo dall'imbarazzo in cui si trova se avessi potuto giovare in qualche modo. Mi limitai a telefonare ad un collega di Genova perché provvedesse a quanto abbisognasse per la difesa[...]»⁴²²

⁴¹⁹ G. ARFÉ, *Storia del Socialismo italiano (1892-1926)*, Einaudi, Torino, 1965, pp. 47-70.

⁴²⁰ Nella lettera firmata da Nomellini insieme a G. Tarditi e indirizzata a Galleani, si faceva riferimento a «tegami»: non si trattava di bombe, bensì di dipinti. Lettera di P. Nomellini e G. Tarditi a L. Galleani, 8 agosto 1893, Biblioteca Marucelliana, Firenze, C.Ma.381.B2.

⁴²¹ J. MERRIMAN, *Les anarchisme dans les années 1890*, in *Félix Fénéon. Critique, collectionneur, anarchiste*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2019, pp. 83-91.

⁴²² Lettera di G. F. Guerrazzi a D. Martelli, Roma, 1 marzo 1893. Biblioteca Marucelliana, Firenze, C.Ma.254.E3.

Questa ipotesi pare essere confermata dalla ricostruzione di Silvio Balloni, secondo cui Nomellini fu tratto una prima volta in arresto a seguito di un incontro con Galleani. Lo stesso Nomellini, come risulta dai verbali processuali, ha confermato di aver conosciuto Galleani a Sampierdarena, di aver discusso con lui di arte e della sua utilità sociale. Subito dopo quel primo incontro Nomellini era stato condotto in Questura da due militari «dove il Delegato lo ha accusato di disegnare i forti intorno a Genova⁴²³». Da questa citazione comincia ad affiorare la rilevanza del ruolo di artista sociale di Nomellini e la potenziale pericolosità delle immagini da lui create.

Le vicende relative alla difesa di Nomellini sono state ricostruite in maniera appassionata da Eleonora Barbara Nomellini, ci limiteremo quindi a ricordare che la vittoriosa difesa fu orchestrata da Diego Martelli attraverso una sottoscrizione che invitava gli amici artisti a donare una quota di 10 lire e un'opera da destinare all'avvocato difensore. Questi fu Giovanni Rosadi (Lucca, 1862–Firenze, 1925), all'epoca trentunenne avvocato e appassionato d'arte. Grazie alla sottoscrizione di Martelli nello studio di Rosadi fu allestita la cosiddetta «Galleria Martelli-Nomellini», che vantava, tra le altre, opere di Angelo Torchi (segretario della sottoscrizione), Niccolò Cannicci, Giovanni Fattori e Telemaco Signorini. Oltre alla cronaca giudiziaria, alcune lettere di grande intensità emotiva hanno permesso di ricostruire l'appassionata difesa di Nomellini da parte di Rosadi, il quale chiamò a testimoniare Telemaco Signorini (di cui restano anche dei disegni relativi al processo cfr. Fig. 87), le cui toccanti parole, pronunciate in nome di tutta l'Accademia fiorentina, furono decisive per la scarcerazione di Plinio⁴²⁴. Ma in aiuto di Plinio accorse da Milano anche il celebre Pietro Gori, il quale proclamò un'arringa trascinate per la quale fu ringraziato da Plinio con un ritratto a olio. Fra l'altro, durante i cinque mesi trascorsi nelle carceri genovesi di Sant'Andrea Nomellini realizzò alcuni disegni che per mezzo di linee spesse che alternano spigoli e

⁴²³ S. BALLONI, *Il processo per anarchia a Plinio Nomellini*, in *Nomellini a Genova. Ricerca pittorica e passione politica: dagli ulivi e gli scogli di Albaro al carcere di Sant'Andrea*, a cura di S. Balloni, E. B. Nomellini, «Quaderni del Divisionismo», Tipografia Fadia, Castelnuovo Scivvia, 2014, pp. 31-54.

⁴²⁴ La testimonianza di Signorini è riportata in S. BALLONI, *Lo Zibaldone di Telemaco Signorini*, Sillabe, Firenze, 2006, carta 141 verso. Testimoniaronο anche i Luxoro, il proprietario di casa e i vicini di Nomellini. Per gli articoli di cronaca giudiziaria relativi al processo si veda: *Il processone dei 35 Anarchici*, in «Caffaro», 23 febbraio 1894. *Processo degli Anarchici*, in «Il Secolo XIX», 28-29 maggio 1894. T. SIGNORINI, *Cronaca del processo*, «Corriere Italiano», 2 giugno 1894.

flessuosità, testimoniarono le dure condizioni della vita dei carcerati. Sappiamo però che a partire da un momento imprecisato a Nomellini fu negata la possibilità di disegnare.



Fig. 87 Telemaco Signorini, *Il processo di Genova*, 1894, Archivio Nomellini

L'impianto accusatorio fu smontato e le singole accuse ai presunti anarchici si rivelarono tutte infondate. Ciononostante, al momento della scarcerazione di Plinio le proteste anarchiche continuavano ad agitare il Paese e durante l'estate del 1894 si verificarono episodi drammatici. Il 16 giugno Crispi scampò a un attentato messo in atto dal giovane anarchico Paolo Lega (Lugo, 1868 – Cagliari, 1896); mentre il 24 giugno Sante Caserio (Motta Visconti, 1873 – Lione, 1894) uccideva a Lione il Presidente francese Marie François Sadi Carnot (Limoges, 1837 – Lione, 1894)⁴²⁵. A seguito di questi episodi, in luglio furono presentati al Parlamento tre disegni di legge: varie norme definite "Antianarchiche", prevedevano fra l'altro l'inasprimento delle pene contro il terrorismo dinamitardo; il ricorso al domicilio coatto e il divieto di formare associazioni considerate sovversive. Le norme entrarono in vigore il 19 luglio. Il giorno 11 era invece stata approvata una legge che cancellava dalle liste elettorali quasi un milione di italiani, tutti coloro che non potevano dimostrare davanti a un pretore e a un insegnante di saper leggere e scrivere. Nonostante la provata infondatezza delle accuse e la sua conseguente scarcerazione, Nomellini fu posto sotto il controllo della Questura di Genova proprio a causa dell'inasprimento delle leggi contro gli anarchici. Le Leggi Eccezionali Antianarchiche punivano con pene fino a 30 mesi di carcere l'istigazione a delinquere, non solamente compiuta a mezzo stampa, ma anche «con ogni segno figurativo», fu questo capo d'accusa che fu imputato a Emilio Longoni a seguito della pubblicazione, il Primo Maggio, della riproduzione fotoincisa di

⁴²⁵ E. DIEMOZ, *L'estate di terrore del 1894. L'attentato contro Crispi e le leggi anti-anarchiche*, «Contemporanea», ottobre 2010, pp. 633-648.

Riflessioni di un affamato – presentato alla seconda Triennale di Milano del 1894 – su «Lotta di Classe», il giornale del Partito dei Lavoratori (che a ottobre fu sciolto da Crispi)⁴²⁶.

Nomellini temeva per gli eventuali provvedimenti della polizia a suo carico e in una lettera, datata 4 agosto 1894, scriveva a Rosadi: «Terrò caro il consiglio suo di compromissioni inutili ecc. specialmente ora che il caso della relegazione nelle torride spiagge dell’Africa fa preventivamente sentire la nostalgia del mite nostro cielo»⁴²⁷. Nella stessa lettera Nomellini accennava ad uno dei quadri donati all’avvocato: «Dunque avrà la pazienza di attendere il mio quadro?». Il dipinto in questione era *Nell’orto* – Nomellini donò a Rosadi anche *Mare di Genova* – esposto in quel momento alla II Esposizione Triennale di Milano. Nonostante i problemi giudiziari, Nomellini fece in tempo a visitare la mostra organizzata al Castello Sforzesco: in una lettera a Signorini lamentava infatti la cattiva esposizione delle sue opere: «Ha veduto che meschina figura io ci faccio? In questo però credo che non sia tutta colpa mia; c’entra un poco il Tribunale, il Ministero ecc, tutti, che il diavolo si porti via»⁴²⁸. Alla mostra milanese in realtà furono esposti dipinti di spiccato carattere sociale e dipinti con tecnica divisionista come *Riflessioni di un affamato* di Emilio Longoni, *Sul fienile* di Giuseppe Pellizza da Volpedo, ma ancora in una lettera data 1908 Nomellini scriveva all’avvocato Rosadi ricordando l’ostracismo vissuto a causa non solo del proprio orientamento politico: «Ella ricorda; non erano solo le mie idee politiche che davano, in altro tempo, ai nervi; sibbene i tentativi della mia arte, la quale volendosi svolgere dal tempo ove laggiù va quella dei ciarloni e dei mediocri, acuiva contro me gli strali della malevolenza e dello scherno»⁴²⁹. Da queste testimonianze emerge il dubbio di Nomellini che i provvedimenti giudiziari contro di lui fossero dovuti non solo al suo orientamento politico ma anche alle sue sperimentazioni artistiche. È probabile che il clima repressivo e in particolare il pericolo di una nuova accusa abbiano indotto Nomellini a non realizzare più dipinti di contenuto sociale. Non è un caso che dopo il processo il pittore non abbia più realizzato opere di contenuto sociale e che proprio nel 1897, dopo la caduta di Crispi e delle sue Leggi Antianarchiche, abbia realizzato il frontespizio della testata socialista «Era Nuova» (Fig. 87). A seguito della vicenda processuale, pur non rinunciando alla

⁴²⁶ Le interferenze e le connessioni tra il movimento anarchico e la produzione artistica a cavallo tra Ottocento e Novecento sono state opportunamente ricostruite nel catalogo della mostra *Addio Lugano bella. Anarchia tra storia e arte: da Bakunin al Monte Verità, da Courbet ai dada*, a cura di Simone Soldini et alii, Mendrisio, Edizioni Museo d'Arte Mendrisio, 2015. In particolare, il sentiero di un arte libertaria e anarchica, tra Francia e Italia, è stato ripercorso dallo studio di Aurora Scotti. A. SCOTTI, *Intrecci d'arte e d'anarchia*, in *Addio Lugano bella. Anarchia tra storia e arte: da Bakunin al Monte Verità, da Courbet ai dada*, a cura di Simone Soldini et alii, Mendrisio, Edizioni Museo d'Arte Mendrisio, 2015, pp. 50-66.

⁴²⁷ P. Nomellini a G. Rosadi, Genova 4 Agosto 1894, Biblioteca Ricciardiana Firenze, Carteggio Rosadi, Cass. 4. 26-29. Riportata in S. BALLONI, *Il processo per anarchia a Plinio Nomellini*, in *Nomellini a Genova. Ricerca pittorica e passione politica: dagli ulivi e gli scogli di Albaro al carcere di Sant'Andrea*, a cura di S. Balloni, E. B. Nomellini, «Quaderni del Divisionismo», Tipografia Fadia, Castelnuovo Scivina, 2014, p. 50.

⁴²⁸ Lettera di P. Nomellini a T. Signorini, Genova 24 luglio 1894 Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze CV 471, 11.

⁴²⁹ Lettera di P. Nomellini a G. Rosadi, Torre del Lago, 21 Marzo 1908, Archivio Nomellini, Firenze.

sperimentazione divisionista, Nomellini spostò invece la propria attenzione sul paesaggio. Tale correzione contenutistica fu certamente decisiva per lo sviluppo della sua svolta simbolista, ulteriormente favorita dall'ambiente culturale genovese, e in particolare da quei poeti e artisti del "Cenacolo di Albaro" di cui lo stesso Nomellini fu uno dei principali animatori.



Fig. 87, Plinio Nomellini, Frontespizio di «Era Nuova», incisione al tratto, 1897.

Un esempio di tale nuovo orientamento, teso a un'espressione dei sentimenti e delle sensazioni attraverso la rappresentazione di alcuni particolari fenomeni della natura, è riscontrabile in *Ulivi ad Albaro* (1895) (Fig. 88), un'opera oggi conservata presso la Pinacoteca del Divisionismo della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona⁴³⁰ e indicata nei cataloghi dell'epoca con il titolo di *Mattino d'aprile in Liguria*⁴³¹. Nomellini la espose per la prima volta in occasione della mostra della Società Promotrice di Genova del 1895 e nello stesso anno, in coppia con *Il naufrago*, all'Esposizione della Promotrice torinese⁴³².

⁴³⁰ Per una bibliografia dell'opera si veda: *I Postmacchiaioli*, a cura di R. Monti, De Luca editore, Roma 1991, p. 50, fig. 66, pp. 55-56. G. BRUNO, *Plinio Nomellini*, Genova, Erga Edizioni, 1994, p. 81, n. 33, p. 209, n. 33. *Il Divisionismo. Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona*, a cura di F. Caroli, Electa, Milano 2015, pp. 88-91, n. 26, p. 215.

⁴³¹ L'opera ricomparve sul mercato in occasione di un'asta di Christie's tenutasi a Roma il 5 dicembre del 1985. (p. 35, n.112). Dopo alcuni passaggi di proprietà fu acquistata, e poi rivenduta, dalla Società di Belle Arti di Viareggio.

⁴³² *Catalogo della XLII Esposizione Società Promotrice di Belle Arti di Genova*, Genova, 1895, nr. 84 *Mattino d'aprile*. Nomellini esponeva altre due opere: n. 72 *Ombre tenere* e n. 94 *Vegetazione*. *Catalogo della LIV Esposizione Società Promotrice di Belle Arti*, Torino, 1895, n. 343 *Mattino d'aprile*, n. 400 *Il naufrago*.

Mattino d'aprile è un'opera che denota la maturità del divisionismo nomelliniano: si tratta infatti di un paesaggio che integra senza cedimenti elementi naturali, architettonici e figure umane, armonizzate tra loro da una tecnica tesa alla rappresentazione della luce e dei suoi effetti mediante l'alternanza di pennellate a impasto a tocchi divisi. Nomellini si conferma colorista di straordinaria sensibilità; le combinazioni delle cromie rendono vibrante il tessuto pittorico dell'opera. Il soggetto rappresentato esprime un senso di tranquillità, di riposo ma insieme di languore, incarnato ed espresso dal ragazzino appoggiato sul muretto che osserva l'orizzonte. Sono proprio il paesaggio, e la sua contemplazione a interessare dal punto di vista dei contenuti l'arte di Nomellini in questo turno di tempo. Questa nuova predilezione per il paesaggio è interpretabile come un intimo ripiegamento dovuto agli eventi che abbiamo descritto, che comportano un cambiamento radicale dei

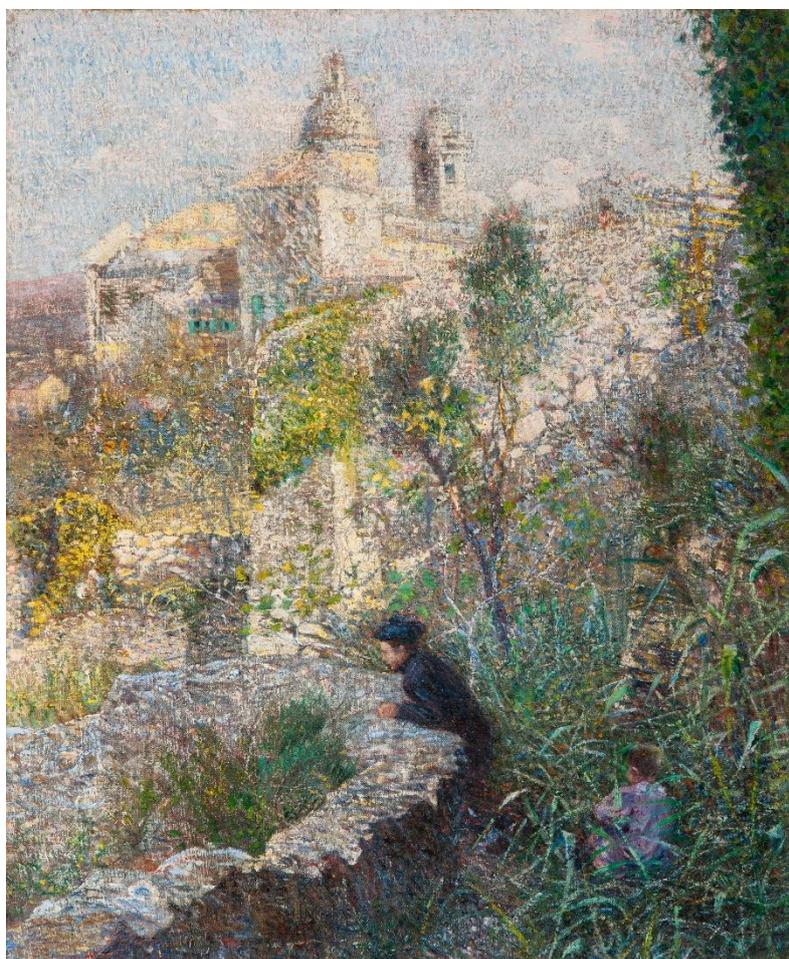


Fig. 88, Plinio Nomellini, *Mattino d'Aprile*, 1895, olio su tela, 70,2 x 58 cm, Il Divisionismo Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona.

valori espressi dalla pittura di Nomellini. Tale nuovo orientamento è ulteriormente dimostrato da una serie di dipinti orientati dalla volontà di rappresentare emozioni intime e situazioni familiari. A esempio, *Sera di marzo* (Fig. 89) è improntato ad un pacato dialogo sentimentale tale da evocare le atmosfere del *Pergolato* di Silvestro Lega. L'opera fu realizzata nel 1895, proprio nell'anno della morte del pittore di Modigliana. Se dal punto di vista tecnico la maturità poteva

dirsi raggiunta, le opere realizzate da Nomellini tra il 1895 e il 1896 non hanno certamente la stessa intensità e il vigore di quelle della fase della pittura sociale. Non che la sua tecnica pittorica fosse apprezzata da tutti, anzi rimaneva per lo più incompresa, e persino un suo vecchio estimatore come Guerrazzi rivelava in una lettera a Martelli: «Il suo Nomellini espose uno dei suoi pasticci che fanno rimpiangere che questo chiaro ingegno si perda dietro a quelle bischerate. Oh! la sua Piazza di Caricamento!»⁴³³.

Allo stato attuale delle conoscenze la possibilità di individuare con precisione le fonti del simbolismo nomelliniano risulta alquanto remota, tuttavia è innegabile che l'ambiente culturale genovese, in particolare quello letterario, abbia avuto un peso rilevante: nel precedente capitolo abbiamo analizzato la precoce penetrazione di concetti riconducibili alle poetiche decadenti e simboliste nella poesia e nella critica letteraria ligure e il risvolto antiborghese e antirealista che assunsero localmente questi fermenti. Questo intreccio di ideali libertari e progressismo artistico sciolse definitivamente (almeno a Genova) l'identificazione tra cultura democratica e forme rappresentative veriste. Già nel 1892 Mario Morasso constatava l'esaurirsi delle forze naturaliste nell'arte ligure, annunciando il sorgere di «Un'arte nuova», caratterizzata da una preponderante componente irrazionale⁴³⁴. Nel corso degli anni Novanta l'aumento degli scontri di classe e il sempre crescente peso politico del Partito dei Lavoratori, – che al congresso di Parma del 1895 assunse il nome di Partito Socialista Italiano – determinarono il transito degli ideali antiborghesi simbolisti anche nelle arti figurative.

Tra i sodali del “Cenacolo di Albaro”, il più assiduo frequentatore della casa di Nomellini (lì si riuniva il gruppo) era Ceccardo Roccatagliata Ceccardi⁴³⁵. Questi era un grande appassionato dei poeti romantici inglesi, nonché conoscitore dei pittori preraffaeliti, e fu tra i fautori della mitopoiesi versiliese di Percy Shelley (Horsham, 1792 – Viareggio, 1822)⁴³⁶. Dalle opere di Ceccardo, *Libro dei frammenti* (1895) e *Lettere di Crociera* (1898), emerge la condivisione con Nomellini non solo degli ideali anarco-libertari ma anche, come notato da Gianfranco Bruno, di una medesima «ambivalenza tra visione lirico-naturalista e

⁴³³ Guerrazzi riferiva a Martelli di aver visto le opere di Nomellini alla LXVI Esposizione della Società Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma. Si trattava dell'opera n.14 *Ultime reti*.

⁴³⁴ M. MORASSO, *L'arte nuova*, «Liguria», 7, II, 1892.

⁴³⁵ F. SBORGI, *Storia della cultura figurativa in Liguria*, in *Storia d'Italia. Le Regioni dall'Unità a oggi. La Liguria*, a cura di A. Gibelli, P. Rugafiori, Torino, Einaudi, 1994, p. 367.

⁴³⁶ U. SERENI, *Il sogno del “liberato mondo”*, in *Fra il Tirreno e le Apuane. Arte e cultura tra Otto e Novecento*, a cura di R. Bossaglia, Artificio, Firenze, 1990, pp. 16-60.

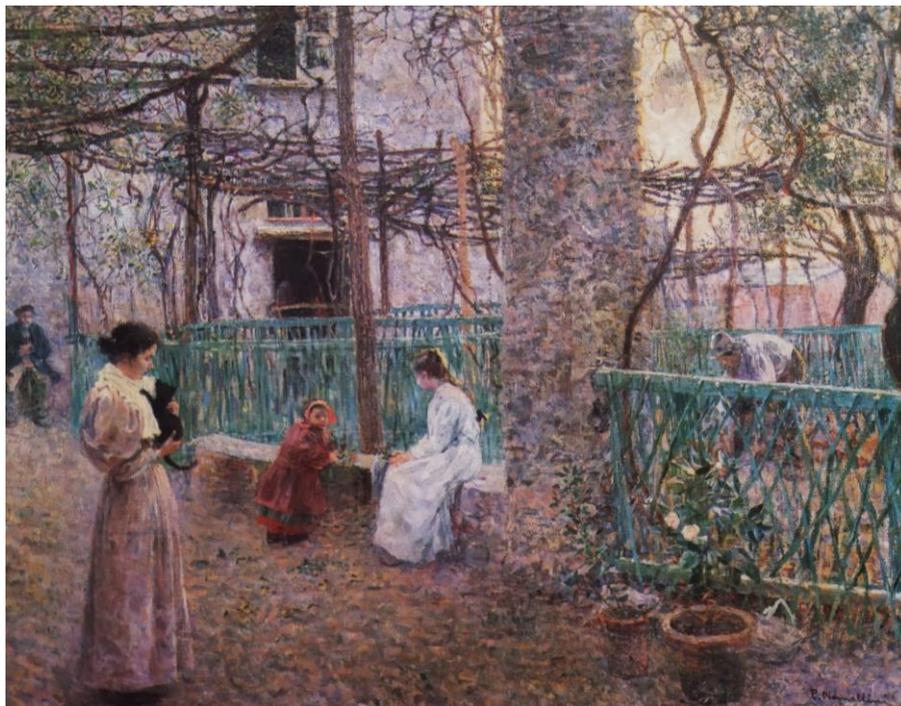


Fig. 89, Plinio Nomellini, *Sera di Marzo*, 1895, olio su tela.

volontà di trasporre l'impressione nella sfera immaginifica del mito»⁴³⁷. Ceccardo dedicò poesie ed *ekphrasis* alle opere di Plinio – la più nota è quella consacrata a *Il naufrago*, pubblicata su «L'Elettrico» nel 1894 –, e viceversa Nomellini illustrò poesie di Ceccardo e di altri amici. Tale scambio dialettico con la poesia fu probabilmente per Nomellini uno dei fattori determinanti del suo avvicinamento alle istanze simboliste⁴³⁸. A tal proposito, fu decisivo per Nomellini il suo legame con i fratelli Novaro, intellettuali socialisti aggiornati sulla cultura della Mitteleuropa, ai quali probabilmente si deve l'interesse di Nomellini per il rinnovamento artistico delle Secessioni, che divenne un riferimento fondamentale della sua svolta simbolista. Dalla collaborazione di Nomellini con la rivista dei Novaro «La Riviera Ligure» in qualità di illustratore, emerge con evidenza l'adesione dell'artista al gusto di lineare di matrice secessionista. A tal proposito, è inoltre da tener presente che in occasione delle prime edizioni dell'Esposizione internazionale d'arte di Venezia Nomellini ebbe modo di vedere di persona le opere di alcuni dei più grandi nomi del Simbolismo internazionale: Franz von Stuck (Tettenweis, 1863 – Monaco di Baviera,

⁴³⁷ G. BRUNO, *Plinio Nomellini*, Erga Edizioni, Genova, 1994, p.25.

⁴³⁸ C. R. CECCARDI, *Il naufrago*, «L'Elettrico», n.4, 1894. Un'altra poesia intitolata *Il naufrago* scritta da Salvatore Ernesto Arbocò fu pubblicata: S.E. ARBOCÒ, *Il naufrago*, «Liguria», 11 ottobre 1892. Secondo Sborgi questa datazione precoce permetterebbe di anticipare il dipinto di due anni. Non è però da escludere che la poesia di Arbocò non fosse stata ispirata da *Mare di Genova* (1891). Cfr. F. SBORGI, *Storia della cultura figurativa in Liguria*, in *Storia d'Italia. Le Regioni dall'Unità a oggi. La Liguria*, a cura di A. Gibelli, P. Rugafiori, Torino, Einaudi, 1994, p. 369.

1928), Gustav Klimt (Vienna, 1862 – Vienna, 1918) e Lovis Corinth (Tapiau, 1858 – Zandvoort, 1925)⁴³⁹.

Un altro personaggio che a Genova giocò probabilmente un ruolo importante nell'aggiornamento culturale di Plinio fu il poeta Diego Garoglio. Questi era poeta simbolista, traduttore dei romantici e collaboratore de la «Fanfulla della Domenica». Nel 1896 Garoglio fu tra i fondatori de «Il Marzocco» che, come noto, fin dai primi numeri si pose a sostegno e a difesa dell'idealismo. La rivista fiorentina nasceva in coincidenza con l'inaugurazione della prima edizione dell'Esposizione dell'Arte e dei Fiori di Firenze (Fig. 90), una mostra internazionale aperta al rinnovamento del gusto che segnò un netto aggiornamento, anche nell'ambito della poetica simbolista, della cultura artistica toscana.

⁴³⁹ A proposito della fortuna di questi artisti in Italia si veda A. TIDDIA, *Simbolismi dalla Mitteleuropa*, in *Simbolismo in Italia*, a cura di F. Mazzocca, C. Sini, Marsilio, Venezia, 2011, pp. 31-43. G. ROMANELLI, *I nervi di Giuditta. Il "Klimt" di Nino Barbantini*, in *Simbolismo in Italia*, a cura di F. Mazzocca, C. Sini, Marsilio, Venezia, 2011, pp. 45-49.

2. V. Dai notturni a La Sinfonia della Luna (1896-1900)



Fig. 90, A. Formilli, *Manifesto per la Festa dell'Arte e dei Fiori di Firenze 1896-1897*, stampa cromolitografica.

La Festa dell'Arte e dei Fiori fu organizzata nel 1896 a Firenze – dove un mese prima era morto Diego Martelli – in occasione del cinquantesimo anniversario della fondazione della Società di Belle Arti. Tale ricorrenza coincise con la volontà degli intellettuali fiorentini di riportare a Firenze il baricentro artistico dell'Italia. Sul modello delle esposizioni parigine e bavaresi, la prima edizione della Biennale di Venezia aveva superato i confini artistici nazionali, designandosi come fondamentale occasione di aggiornamento sull'arte europea. A tal proposito, sulle pagine di «Nuova Antologia», Enrico Panzacchi ricordava che l'ultima esposizione internazionale che si era tenuta a Firenze datava a più di quindici anni prima (era la mostra organizzata nel 1880 dalla Società Donatello)⁴⁴⁰. E proprio alla vigilia dell'inaugurazione dell'esposizione dell'Arte e dei Fiori, un anonimo recensore de «Il Marzocco» scriveva: «Tu riacquisti, o Firenze, la coscienza smarrita: tu ripensi oggi a quella grande missione di bellezza che a te spetta prima che ad ogni altra delle città sorelle, te cui la natura e l'arte conferirono la misura e la

grazie, la pura favella e l'agile spirito non dissimile da quello che negli antichissimi tempi fu gloria d'Atene»⁴⁴¹. In calce all'articolo era indicata la presenza dei migliori artisti toscani – Ussi, Fattori, Signorini, Cannicci, Kienerk, Gordigiani, Gioli – tra i quali non era incluso Nomellini e degli artisti «delle altre province» – Segantini, Morbelli, Sartorio, Trentacoste. L'anonimo autore non mancava poi di evidenziare la presenza di personalità straniera, tra i quali spiccavano l'allora l'apprezzatissimo Lawrence Alma-Tadema (Dronrijp, 1836 – Wiesbaden, 1912), Arnold Böcklin (Basilea, 1827 – San Domenico di Fiesole, 1901) e Pierre Puvis de Chavannes (Lione, 1824 – Parigi, 1898), le cui opere furono definite su «Il Marzocco» «godimento inesauribile dell'animo». La fortuna di questa

⁴⁴⁰ E. PANZACCHI, *L'Esposizione Artistica a Venezia*, «Nuova Antologia», Roma, xxx, vol. LIX, fasc. XVIII, settembre 1895.

⁴⁴¹ *Per l'Esposizione*, «Il Marzocco», I, 47, 20 dicembre 1896, p.1.

esposizione è limitata alla sua prima edizione, che tuttavia fu fondamentale per l'aggiornamento artistico e critico dell'arte in Toscana. Lo si evince anche dai ricordi dell'allora diciassettenne Ardengo Soffici (Rignano sull'Arno, 1879 – Vittoria Apuana, 1964): «era la prima mostra che vedevo di tanta importanza», «era il tempo in cui tutti noi giovani eravamo sotto l'influenza delle varie scuole facenti capo, insieme a Segantini a Böcklin ed ai preraffaeliti»⁴⁴². Parteciparono all'esposizione, seguita durante tutta la sua durata dal giornale *Festa dell'Arte – Cronaca dell'esposizione*, più di quattrocento artisti; il successo di critica e di pubblico fu notevole⁴⁴³. Oltre alla parallela rassegna botanica, durante i tre mesi dell'esposizione ebbero luogo intrattenimenti tra cui la prima proiezione cinematografica a Firenze – e conferenze dedicate alla letteratura e all'arte (la più apprezzata fu quella sull'arte giapponese discussa da Vittorio Pica). Cionondimeno, i premi assegnati della giuria confermarono che la volontà di aggiornamento culturale fosse in realtà alquanto limitata da un gusto attardato su modelli ottocenteschi. Così la medaglia d'oro dell'Accademia di Belle Arti fu vinta nella sezione internazionale da Léon Bonnat (Bayonne, 1833 – Monchy-Saint-Éloi, 1922) per il *Ritratto di Renan*, e la Gran Medaglia d'oro della Società di Belle Arti fu assegnata Hendrik Mesdag (Groninga, 1831 – L'Aia, 1915) per *Sera d'estate a Schweninge*. Si trattava di opere di gusto borghese ormai obsoleto che non mostravano alcun tentativo di rinnovamento della pittura di metà dell'Ottocento, né dal punto di vista dei contenuti né da quello della tecnica. Non fu migliore l'esito del giurì della sezione italiana: la medaglia d'oro e le 5.000 L. del premio furono assegnati al «quadrino del Quadrone», ovvero a *Il tempo minaccia* (Fig. 91) di Giovan Battista Quadrone (Mondovì, 1844 – Torino, 1898), un dipinto caratterizzato da un naturalismo stucchevole⁴⁴⁴.

Ma l'orientamento della giuria fu controbilanciato dall'energia degli artisti più radicali, i quali organizzarono un salone con le opere che non erano state accettate denominato *Arte e Carità*, i cui proventi furono destinati in beneficenza. L'esposizione dei rifiutati fu organizzata nella Galleria di piazza Davanzati, la cui facciata fu decorata per l'occasione con pannelli simulanti mosaici da Galielo Chini (Firenze, 1873 – Firenze, 1956) e Raffaello Romanelli (Firenze, 1856 – Firenze, 1928)⁴⁴⁵.

Alla mostra dei rifiutati Nomellini esponeva un'opera oggi dispersa: *Bimba biancovestita*, descritta su «Il Marzocco» come «saggio notevole della nuova tecnica

⁴⁴² A. SOFFICI, *Passi tra le rovine*, Vallecchi, Firenze, 1952, p. 374.

⁴⁴³ *Festa dell'Arte – Cronaca dell'esposizione 1896-1897*, Firenze, 1897.

⁴⁴⁴ A. TORCHI, *Sconfortante!*, in *Festa dell'Arte e dei Fiori*, 11 febbraio 1897, pp. 1-2.

⁴⁴⁵ G. RUBETTI, *La facciata dell'Esposizione. Arte e Carità*, «Festa dell'Arte», n. 10, febbraio 1897, p. 7.



Fig. 91, Giovanni Battista Quadrone, *Il tempo minaccia*, olio su tela, 1896.

complementaristica»⁴⁴⁶. Nell'ambito dell'Esposizione ufficiale Nomellini esponeva invece altre tre opere: *Sera di marzo*, *Mattino d'Aprile*, *Pieno maggio in Liguria* (l'ultima di queste opere non è stata ancora identificata) che componevano un ideale trittico divisionista rappresentante il paesaggio ligure secondo una poetica dello stato d'animo. Pur senza distinguersi, le opere di Nomellini furono generalmente apprezzate. In un articolo dedicato ai pittori toscani, Vittore Pica parlava di Nomellini come di «uno dei primi introduttori del divisionismo in Italia che ha tre scene liguri di valore diseguale, ma che tutte rivelano una visione affatto personale ed in qualcuno delle quali egli ha ottenuto mirabili effetti di sole»⁴⁴⁷.

È però emblematico il giudizio espresso da Pellizza in una lettera a Morbelli, in cui Nomellini fu definito «stazionario». In effetti, dopo la rinuncia ad un'arte di dichiarata critica sociale, il paesaggismo di Nomellini, a dispetto di una raggiunta maturità tecnica, mancava di incisività e di complessità dal punto di vista dei contenuti. Gli furono comunque sufficienti solamente i tre successivi anni per giungere ad una compiuta concezione simbolista e alla realizzazione de *La Sinfonia della luna*. Un trittico nel quale è possibile leggere in filigrana il riferimento alla cultura preraffaelita e al simbolismo mitteleuropeo, in particolare quello böckliniano. Arnold Böcklin fu «il grande ospite» della mostra dell'Arte e dei Fiori: dopo anni il pittore svizzero poneva fine al suo di anonimato toscano. Cionondimeno il suo apprezzamento da parte degli artisti italiani fu alquanto circoscritto e perché la sua opera fosse oggetto anche in Italia di una comprensione «non di superficie e priva di equivoci» si sarebbe dovuto attendere Giorgio De Chirico (Volo, 1888 – Roma, 1978)⁴⁴⁸. Oltre a Nomellini, tra coloro che apprezzarono Böcklin ci fu però anche il filologo Francesco Novati (Cremona, 1859 - Sanremo, 1915), che sulle pagine di «Emporium» scrisse un articolo monografico sul simbolista svizzero, descritto come «filosofo» capace di «una penetrazione straordinaria del pensiero pagano»⁴⁴⁹.

⁴⁴⁶ R. PONTINI, *I rifiutati*, «Il Marzocco», II, 8, 28 marzo 1897, p. 2.

⁴⁴⁷ V. PICA, *L'Arte europea a Firenze, I pittori toscani*, «Il Marzocco», a. II, n. 13, 2 maggio 1896.

⁴⁴⁸ Cfr. R. MONTI, *Böcklin e la pittura in Toscana*, in *Arnold Böcklin e a cultura artistica in Toscana. Hans Von Marées, Adolf von Hildebrand, Max Klinger, Kar Stauffer-Bern, Albert Welti*, a cura di C. Nuzzi, De Luca Editore, Roma, 1980, pp. 56-60.

⁴⁴⁹ F. NOVATI, *Artisti contemporanei: Arnold Böcklin*, «Emporium», IV, 22, ottobre 1896.

In occasione della mostra fiorentina, la pittura divisionista registrò un generale apprezzamento da parte della critica, in particolar modo le opere di Segantini; ed ebbe luogo un complesso dibattito critico (paragonabile per importanza solo a quello scaturito dalla Prima Triennale di Brera del 1891) che fu occasione di alcune precisazioni intorno alla pittura divisa⁴⁵⁰. In una lettera pubblicata sul giornale dell'esposizione, Giuseppe Pellizza da Volpedo specificava che il divisionismo era una tecnica per rendere «vibrazioni luminose» non riconducibile ad un indirizzo estetico: «non è una scuola; esso si riattacca al naturalismo e ne fa parte; esso non è che mezzo tecnico per riprodurre colle materie coloranti le vibrazioni luminose dei raggi onde si compone la luce»⁴⁵¹. L'apprezzamento da parte de «Il Marzocco» nei confronti della pittura divisionista si era già palesato prima dell'esposizione negli articoli di Domenico Tumiati, tra i più entusiasti nel celebrare e difendere la nuova tecnica⁴⁵². Sulle colonne de «Il Marzocco» emergeva una visione individualistica dell'arte in sintonia con la tecnica di divisione del colore. Tale soggettivismo affiorava del resto anche negli studi di alcuni dei critici più aggiornati del tempo: Arturo Graf pubblicava su «Nuova Antologia» *Preraffaeliti, simbolisti ed esteti*, ed il giovane Ugo Ojetti, dichiaratamente favorevole al divisionismo, scriveva l'articolo *Individualismo e arte* su «Il Marzocco», e in un articolo più tardi in risposta a Luigi Pirandello celebrava «dopo tanti anni di scienza positiva» la riscoperta de «tesoro della nostra individualità»⁴⁵³. La voce critica più autorevole dell'esposizione fu però quella di Vittore Pica. Questi considerava Segantini l'unico italiano in grado di reggere il confronto con i migliori esiti della pittura europea. Negli scritti di Pica dedicati all'esposizione emerge una generale disapprovazione per l'arte francese, ma anche un apprezzamento per Claude Monet – esponeva *Veduta di Antibes* –, ciò che rappresenta un'interessante premessa ai suoi studi novecenteschi dedicati all'impressionismo.

Seppur con ritardo, la Festa dell'Arte e dei Fiori esplicitava anche nel contesto toscano un'esigenza di aggiornamento estetico ormai diffusa a livello nazionale e parimenti manifestata, anche se con soluzioni differenti, non solo a Venezia ma anche all'esposizione

⁴⁵⁰ A. M. DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Torino, Einaudi, 1891, pp. 140-141. M. PRATESI, *Firenze 1896: Festa dell'Arte e dei Fiori*, «Prospettiva» Scritti in ricordo di Giovanni Previtali, vol II, 57-60, aprile 1989 – ottobre 1990, pp. 401-408. *La Toscana*, a cura di M. Pratesi, G. Uzzani, in *L'Arte Italiana del Novecento*, Marsilio, Venezia, 1991, pp. 5-36.

⁴⁵¹ G. PELLIZZA, *Luce – Pittura – Divisionismo*, «Festa dell'Arte», I, 19 dicembre 1896, pp. 5-6.

⁴⁵² D. TUMIATI, *Divisionismo*, in «Il Marzocco», A. I, n.2, 9 febbraio 1896.

⁴⁵³ A. GRAF, *Preraffaeliti, simbolisti ed esteti*, «Nuova Antologia», vol. LXVII, serie VI, 1 gennaio 1897, pp. 39. U. OJETTI, *Individualismo e arte*, «Il Marzocco», II, 4, 28 febbraio 1897, p. 2. U. OJETTI, *A Luigi Pirandello*, «Il Marzocco», II, 7, 21 maggio 1897, p. 5. Dobbiamo la ricostruzione di questo dibattito critico alla ricostruzione: *La Toscana*, a cura di M. Pratesi, G. Uzzani, in *L'Arte Italiana del Novecento*, Marsilio, Venezia, 1991, pp. 5-36.

di Torino (Triennale del 1896)⁴⁵⁴. Grazie a questa mostra e alla pubblicazione di riviste di indirizzo idealista, di cui si può citare a esempio oltre «Il Marzocco», la rivista illustrata «Fiammetta. Ebdomadario illustrato», Firenze colmava momentaneamente il divario con Venezia e Torino nel processo di rinnovamento delle arti. L'eredità della macchia e l'autorevolezza dell'insegnamento di Giovanni Fattori cedevano il passo a ciò che Anna Maria Damigella definì «la svolta idealista del 1895-96»⁴⁵⁵. Si manifestò così l'ambiziosa volontà di chiudere la parabola della pittura di realtà, indebolita negli ultimi decenni dalla sua estenuazione in senso naturalista: l'auspicato rinnovamento fu propiziato dai crescenti impulsi spiritualisti provenienti dalla letteratura e dalla musica e più in generale da una nuova e più cosciente attenzione verso gli aspetti interiori dell'essere umano. Ma a differenza di ciò che accadeva parallelamente nell'ambito delle lettere e della musica, la traduzione di tali istanze nel campo delle arti figurative non fu affatto lineare: la cultura artistica italiana si dimostrò impreparata e inadatta ad accogliere le istanze simboliste e decadenti internazionali e la critica si trovò disorientata. La scuola pittorica nazionale rinnovò i propri contenuti secondo un processo incoerente, oscillando tra l'estendersi della rappresentazione di una natura idealizzata da proiezioni interiori e una più manifesta rappresentazione del mito: si mescolavano e ibridavano tra loro aspirazioni idealiste risalenti al preraffaellismo e alle teorie di William Morris e John Ruskin le acquisizioni delle più recenti ricerche della psicologia fisiologica e persino le teorie dell'occultismo allora in voga.

Si deve all'attività di Nino Costa e del gruppo *In arte libertas*, oltre a quella di letterati come Enrico Nencioni, il fatto che già a partire dagli anni Ottanta Roma fu il centro italiano maggiormente orientato ad un rinnovamento delle arti in senso ideale, responsabile, fra travisamenti e distorsioni, dell'infatuazione per i preraffaelliti. Il mito del preraffaellismo durò per più di un decennio e ne furono divulgatori anche «Il Marzocco» e «Emporium» sia pure per periodi di tempo circoscritti. Pur non partecipando al dibattito teorico sul rinnovamento delle arti, Nomellini rivela con le proprie opere una ricettività attiva nei confronti di queste istanze culturali.

Per il loro paesaggismo di stati d'animo i dipinti presentati all'Esposizione dell'Arte e dei Fiori offrono una visione parziale della produzione nomelliniana tra il 1896 e il '97. Fu probabilmente a seguito di una scelta ponderata che Nomellini espose a Firenze questi dipinti. Sono ancora assenti i primi risultati di una ricerca improntata all'idealità, presentati invece nelle opere esposte a Torino nel

⁴⁵⁴ Il «Giornale Artistico Letterario» pubblicato in occasione della prima Triennale di Torino descrive un dibattito intorno al Simbolismo e al suo potenziale valore sociale. A tal proposito, secondo il poeta piemontese Giovanni Cena (Montanaro, 1870 – Roma, 1917), la questione sociale non poteva essere prescindibile dall'evoluzione dell'arte in direzione simbolista. Le posizioni di Cena e dell'ambiente torinese si ponevano così in opposizione rispetto all'estetizzazione e all'individualismo di marca dannunziana de «Il Marzocco», che solo successivamente assunse posizioni «sociali».

⁴⁵⁵ A.M. DAMIGELLA, *La pittura Simbolista in Italia 1885-1900*, Einaudi, Torino, 1981, pp. 139-168.

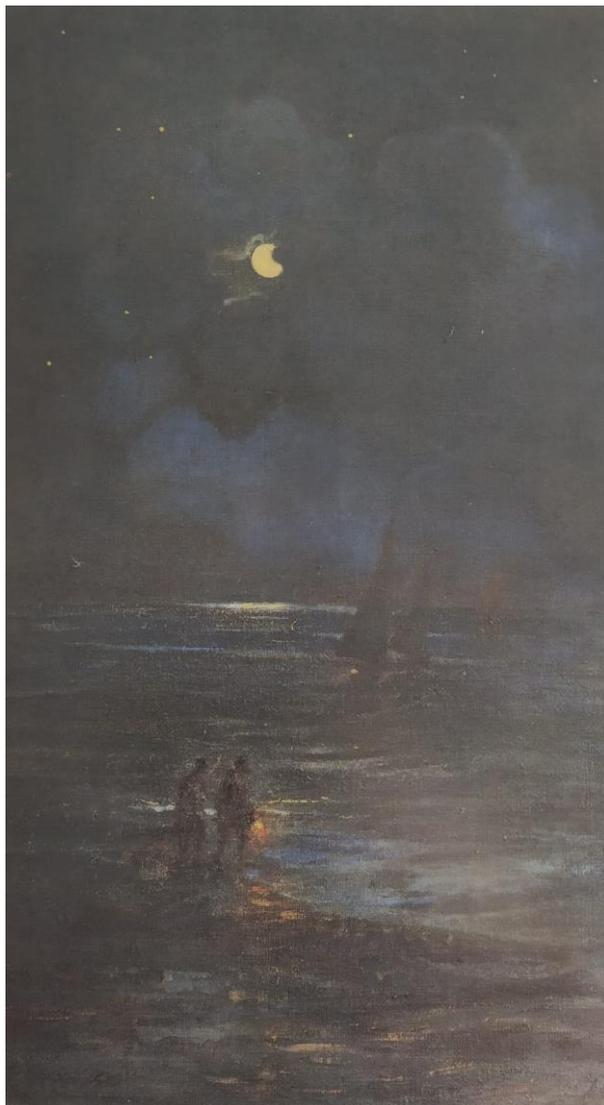


Fig. 92, Plinio Nomellini, *Notte in riviera*, 1896, olio su tela
155 x 87,5

1897, pochi mesi dopo rispetto alla Festa dell'Arte e de Fiori (che si chiuse a Febbraio 1897). In occasione dell'Esposizione della Società Promotrice di Torino del 1897 Nomellini esponeva *Notte in Riviera* (Fig. 92) e *Sera*, due paesaggi notturni in sintonia con l'estetica decadente, ma attraversati da una contraddizione che si accorda perfettamente alla definizione di «*naturalisme spiritualiste*», coniata dallo scrittore francese Joris-Karl Huysmans (Parigi, 1848 – Parigi, 1907)⁴⁵⁶. Le ambientazioni e i sentimenti espressi da Nomellini in *Notte in Riviera* sembrano affiorare in filigrana dalle parole di uno scritto di Ceccardo del 1886:

A San Terenzo, laggiù nel Golfo di Lerici, si veggono ogni notte di luna trascorrere paranza dalle grandi vele bianche sulla marina che riscintilla. Gli oliveti dei declivi sparsi di case

⁴⁵⁶ *LVI Esposizione Società Promotrice di Belle Arti di Torino*, Tip. Fratelli Lobetti-Bodoni, Saluzzo, 1897. n. 278 *Notte in Riviera*, n. 280 *Sera*.

tacciono. Quel che vide Shelley io pur vidi; bene quelle vele andavano verso il porto della felicità. Che importa se altri non lo credono. Io l'ho veduto⁴⁵⁷.

Fu però soltanto con la danza delle ninfe rappresentata in *Notturmo* (Fig. 93) – presentato all'Esposizione Nazionale di Torino del 1898 – che la realtà naturale dei paesaggi nomelliniani fu trasfigurata completamente in una dimensione schiettamente simbolista⁴⁵⁸. La svolta simbolista si concretò all'interno della rappresentazione della natura, la veduta divenne visione⁴⁵⁹. Le lampare dei pescatori di *Notte in Riviera* cedettero il passo alla rappresentazione di eteree figure danzanti; la natura fu sciolta da una connotazione storica «semplificata in quanto tramite che rimanda ad un'ulteriorità che può essere solo evocata», nella quale il colore e la luce assumevano valore simbolico⁴⁶⁰. Bisogna comunque ricordare che nelle pagine della cronaca dell'Esposizione Nazionale del 1898 la tendenza crepuscolare era stigmatizzata quale «tendenzina di moda che da per tutto va dietro alle cose negative? in pittura, l'invisibile, in scultura, l'incoercibile, in letteratura, l'inenarrabile»⁴⁶¹.

Il paesaggio pittorico «Notturmo» fu una delle più fortunate categorie della pittura simbolista, in accordo con l'intenzione di calare l'osservazione oggettiva e sensoriale in una dimensione più spiccatamente soggettiva, tra la visione e il sogno, e indurre nello spettatore un'emozione o reazione di tipo sinestetico-musicale. Il binomio arte-musica caratterizzò il Simbolismo e giunse in Italia come acquisizione dell'Idealismo tedesco e dell'Estetismo inglese. Tali teorie estetiche, che avevano trovato piena espressione nel principio wagneriano di unità delle arti, iniziarono a circolare in Italia già nei primi anni Ottanta nel circolo romano del Caffè Greco

⁴⁵⁷ C. ROCCATAGLIATA CECCARDI, *Per l'idealità suprema*, «Lo Svegliairino», 19 novembre 1896.

⁴⁵⁸ *Catalogo generale esposizione nazionale del 1898*, Roux Frassat e Co., Torino, 1898, n. 618 *Notturmo*, n. 619 *Di là dal mare*, n. 620 *L'ora della cena*, n. 621 *Estate in Liguria*, n. 623 *Ore quiete*, n. 624 *Primavera antica*, n. 670 *L'annuncio* (fusain)

⁴⁵⁹ La definizione di «Notturmo» deriva da un termine musicale settecentesco e riutilizzato nell'Ottocento fu utilizzato per indicare composizioni musicali, molto spesso di solo pianoforte, di carattere delicato e patetico. Queste composizioni non obbedivano a schemi prestabiliti, per esempio a misure di tempo o di tono, si trattava piuttosto di una forma spontanea di espressione, che fu portata all'apice dalle possibilità espressive dalle composizioni di Frédéric Chopin (Żelazowa Wola, 1810 – Parigi, 1849).

⁴⁶⁰ R. BARILLI, *Soggettività e oggettività del linguaggio simbolista*, in *L'Arte Moderna*, II, Fabbri Editori, Milano, 1967, p. 133.

⁴⁶¹ U. FLERES, *Paesaggi crepuscolari*, «L'arte all'esposizione del 1898», Torino, 1898, pp. 170-171.

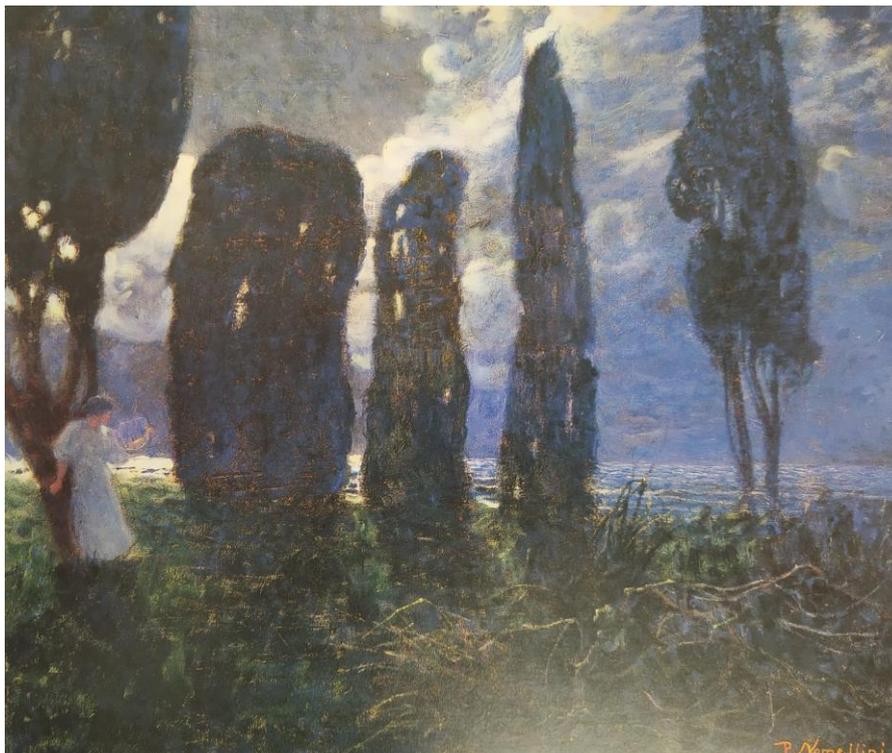


Fig. 93, Plinio Nomellini, *Notturmo*, 1898, olio su tela, 70 x 80.

e sulle pagine di «Cronaca Bizantina». Angelo Conti, alias «Doctor Mysticus», proclamava: «L'arte dell'avvenire sarà il risultato di un'intima fusione fra la musica e la poesia, con la quale si possono rappresentare in maniera completa tutti i fenomeni di vita interiore»⁴⁶². Dieci anni dopo queste teorie venivano rilanciate da critici progressisti e favorevoli al simbolismo e al divisionismo, in primis da Vittore Grubicy, secondo cui l'arte ideista sarebbe stata «un'arte superiore» perché si allontanava dalla sfera del concreto e del sensibile per raggiungere l'astrazione propria della musica. Anche Domenico Tumiati (Ferrara, 1874 – Bordighera, 1943), sul modello di *Notes sur la peinture wagnerienne* di Théodor de Wyzema (Podolia, 1863 - Parigi, 1917), esortava alla sintesi prefigurata da Wagner e in particolare a una pittura dai toni cromatici vibranti modellati sui valori dei toni musicali. Nel 1898 Nomellini abdicava momentaneamente al divisionismo e all'indagine sulla rappresentazione degli effetti della luce in favore del paesaggio simbolista «Notturmo» e di una rinnovata interpretazione del dato luministico in chiave simbolico, sancendo quel distacco dalla realtà che sarebbe stato celebrato da *La Sinfonia della luna* (1899) (Fig. 94) esposta alla III Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, il cui titolo incarna la duplice ispirazione musicale e notturna. Quest'opera fu definita da Vittore Grubicy, in una lettera a Nomellini, «il ricordo più duraturo ed insistente della mostra veneziana»⁴⁶³.

⁴⁶² DOCTOR MYSTICUS, *L'arte a Roma. Il Paesaggio*, «La Tribuna», 7 dicembre 1885.

⁴⁶³ Lettera di V. Grubicy a P. Nomellini, Milano 19 ottobre 1899, Originale presso Archivio Nomellini, Firenze. Pubblicata in *Archivi del Divisionismo*, a cura di F. Bellonzi, T. Fiori, vol. I, Officina Edizioni, Roma, 1968, pp. 210-211.

Grubicy comprese e apprezzò il simbolismo di Nomellini, in particolare la sua interpretazione della natura e l'aspetto psicologico sotteso tanto alla creazione artistica quanto alla fruizione estetica dell'opera riconducibile al cosiddetto neosimbolismo si trattava dell'attenzione per il valore psicologico dell'opera, sia dal punto di vista della creazione artistica, che della fruizione estetica, aspetti afferenti al cosiddetto neosimbolismo. A partire dal 1892 Vittore Grubicy aveva pubblicato su «La Riforma» articoli sulla sensazione e sulla suggestione nell'ambito estetico orientati verso una interpretazione psicologica della creazione artistica:



Fig. 94, Plinio Nomellini, *Sinfonia della luna*, 1899. Fondazione Musei Civici di Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro

L'artista, quando è affascinato da uno spettacolo, da una scena grandiosa della natura non ha più da guardarsi attorno per scegliere... è quella nel suo assieme complessivo che è spinto ad assorbire e compenetrarsene con intensità religiosa [...]. Se poi la visione della bellezza, invece di essere trascritta sul posto, viene rievocata nella calma dello studio in virtù di quella facoltà, quasi sonnambolica, che permette ad ogni vero artista una sorta di *sdoppiamento* della propria personalità... la tensione nervosa di tutto l'essere portata al sommo dell'intensità di cui è suscettibile, si converge tutta su questo lavoro di rievocazione: l'occhio della mente *deve* rivedere nel suo assieme e poi gradatamente... tutti gli elementi che costituivano quella data emozione del bello quando colpì lo sguardo, e per esso, l'animo dell'artista⁴⁶⁴.

Nel 1896 Grubicy pubblicò su «La Triennale» due articoli incentrati sulla suggestione nell'arte che ebbero una forte risonanza tra gli artisti, e in particolare tra i divisionisti. Grubicy attingeva a piene mani dagli studi di estetica e psicofisiologia di ambito francese e per merito di Anna Maria Damigella sappiamo che le sue principali fonti erano gli studi del poeta e sociologo Jean-Marie Guyau (Laval, 1854 – Mentone, 1888), autore de *L'Art au point de vue sociologique* (1889), e

⁴⁶⁴ V. GRUBICY, *Ancora sul paesaggio*, «La Riforma», 21 agosto 1892.

dell'estetologo Paul Adolphe Souriau (Douai, 1852 – Nancy, 1926), autore del volume *La suggestion dans l'art* (1893) «subito conosciuto nell'ambiente divisionista anche attraverso la lunga recensione di Morasso pubblicata sul «Pensiero Italiano» nello stesso anno»⁴⁶⁵. Oltre a Grubicy e a Morasso, anche Giuseppe Giacosa fu attento lettore di Souriau, al quale dedicò nel 1896 alcune conferenze e lo scrisse *Non c'è arte vera senza suggestione*, dove si sottolinea come «le immagini create dalla nostra mente, dall'azione suggestiva ci appaiano di gran lunga più evidenti e luminose, che non quelle che riflettono le cose reali»⁴⁶⁶. Dovevano certamente interessare i divisionisti sia gli scritti di Guyau, che affermava che la luminosità fosse un bisogno umano primario, sia quelli di Souriau relativi alla «fascinazione visiva per la luminosità» e la modificazione e trasfigurazione della realtà per mezzo della suggestione visiva.

Nel 1896 Nomellini intitolava una marina *Sensazione veneziana* (Fig. 95), opera esposta alla mostra della Società Promotrice di Genova dello stesso anno. Il soggiorno veneziano di Nomellini risale in realtà all'anno precedente – durante la prima Biennale –,

quindi il paesaggio lagunare fu rievocato, attraverso quella che il titolo stesso definisce una «sensazione», con un «lavoro di rievocazione» che pare convergere con le parole di Grubicy secondo cui «la visione della bellezza, invece di essere trascritta sul posto, viene rievocata nella calma dello studio in virtù di quella facoltà, quasi sonnambolica, che permette ad ogni vero artista una sorta di *sdoppiamento* della propria personalità». Plinio Nomellini e Vittore Grubicy si conobbero nel



Fig. 95. Plinio Nomellini, *Sensazione veneziana*, 1896, olio su tela, 27,3 x 37,7

1891 in occasione della Prima Triennale di Brera e la continuità dei loro rapporti è documentata dal loro carteggio. L'utilizzo del termine «sensazione» lascia intendere a nostro

⁴⁶⁵ A.M. DAMIGELLA, *La pittura Simbolista in Italia 1885-1900*, Einaudi, Torino, 1981, pp. 101-106.

⁴⁶⁶ G. GIACOSA, *La sensazione scenica*, in *Conferenze e discorsi*, Milano, 1909, p. 193-194.

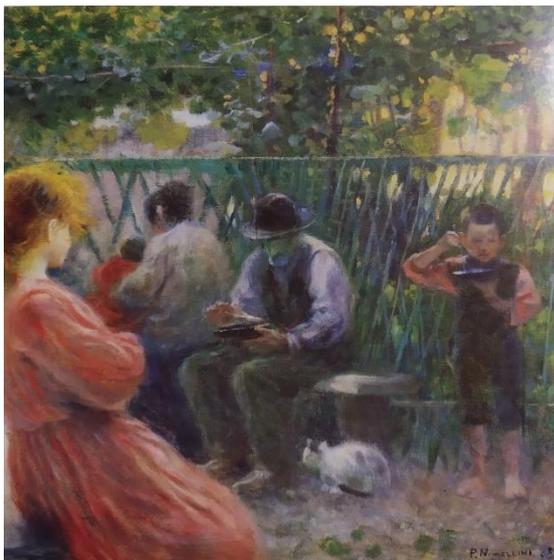


Fig. 96, Plinio Nomellini, *L'ora della cena*, 1898, olio su tela, 65 x 68

avviso che Nomellini fosse a conoscenza delle coeve ricerche di Grubicy⁴⁶⁷. Già a partire dalla leghiana *Sera di Marzo* (1896) infatti il pittore rivelava una nuova disponibilità alla rappresentazione dei sentimenti, ma è solo due anni dopo che tale disponibilità mutò in una manifesta attenzione alla rappresentazione del dato psicologico, in particolare nelle opere presentate a Torino insieme a *Notturmo*. All'Esposizione Nazionale di Torino del 1898 Nomellini presentava sette opere di orientamento simbolista, a proposito delle quali il critico letterario di fede naturalista Ugo Fleres (Messina, 1857 – Roma, 1939) scrisse:

Che dire dei sette quadri del Nomellini? Egli mira a un perpetuo effetto di violenza cromatica, e invece di paesaggi ci dà crude lotte, atroci miscugli di tinte che non hanno né verità, né idealità. Credo si tratti d'un momento passeggero, anzi d'un parossismo coloristico del quale il pittore non tarderà a stancarsi; aspetto quindi, senz'alcuna sfiducia, che, dopo tanta orgia di tavolozza, egli si ritempri in più tranquillo studio ed entri nella serena via dell'arte»⁴⁶⁸.

Come noto, l'auspicio di Fleres non si avverò e se possibile Nomellini raggiunse ulteriori picchi di «parossismo coloristico», tuttavia le parole del critico siciliano risultano importanti perché

⁴⁶⁷ Sono noti alcuni scambi epistolari tra Nomellini e Vittore Grubicy datanti 1897: Nomellini si era visto rifiutare due suoi dipinti dalla commissione giudicante della Triennale di Brera del 1897. Dobbiamo questa informazione a Niccolò D'Agati: N. D'AGATI, *La Famiglia Artistica. Un caso di studio per l'arte a Milano tra il 1886 e il 1914*, Università Ca' Foscari Venezia, Tesi di Dottorato di ricerca in Storia delle arti, supervisore Nico Stringa, 2019, p. 62. Si trattava di *Notte in riviera* e *Sera* (che Nomellini espose nello stesso anno a Torino) Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano – IIIa Triennale 1897, CARPI F III 8. Vittore scriveva a tal proposito a Plinio: «Non mi meraviglio di *nulla* a questa Triennale in cui tira aria di reazione e di Ganachisme (vedi Goncourt) [...]». Grubicy incoraggiava i nuovi tentativi di Plinio con queste parole: «è semplicemente ridicolo il rifiutare la vostra arte che io ritengo coscienziosa, disinteressata e quindi *arte vera* come l'ho sempre riscontrata nel passato [...]. Abbiate pazienza, Nomellini; se lavorate sempre colla passione che ci metteste nel passato, verrà certo anche la vostra ora e quella sarà ben più brillante e duratura che non i trionfi a base di mutuo incensamento e premiazione dei Satrapi ora imperanti a Milano [...]». Lettera di V. Grubicy a P. Nomellini, Milano 15 aprile 1897. Originale presso Archivio Nomellini e pubblicata in *Archivi del Divisionismo*, a cura di F. Bellonzi - T. Fiori, vol. I, Officina Edizioni, Roma, 1968, pp. 100-101. Nella stessa occasione erano stati rifiutati anche dipinti di Fornara, Sottocornola e Pusterla e dalla sopracitata lettera di Vittore siamo a conoscenza che né lui e «Né Morbelli, né Segantini hanno mandato». Da questi rifiuti nacque l'idea da parte di Morbelli di esporre come gruppo divisionista alla Triennale di Torino del 1900, un tentativo che andò fallito ma documentato dalle lettere di Morbelli a Nomellini pubblicate negli *Archivi del Divisionismo*.

⁴⁶⁸ U. FLERES, *Gli Audaci. G. Pellizza, P. Nomellini, A. Vernazza, G. Sacheri, A. Dall'Oca Bianca, A. Mancini*, «L'arte all'esposizione del 1898», Torino, 1898, p. 226.

sono oggi l'unica testimonianza disponibile relativa a quattro delle sette opere esposte in quella occasione da Nomellini, opere che risultano tutt'oggi disperse: n *fusain* intitolato *L'annunzio* e tre olii (*Primavera antica*, *Estate in Liguria*, e *Di là dal Mare*). Sono invece noti *Notturmo* (acquistato a Torino dal pittore Clemente Pugliese Levi) e *L'ora della cena* (Fig. 96), dipinto che per soggetto è affine a *Sera di Marzo* – è infatti medesima l'ambientazione, cioè la coorte di casa Nomellini a Genova – si distingue però per la tavolozza, caratterizzata da accordi cromatici dissonanti definiti da Fleres «atroci miscugli di tinte».

L'ultima delle sette opere esposte da Nomellini era *Ore quiete* (Tav. 52): apparentemente una tipica scena di intimismo domestico ottocentesco che in realtà, per la profondità psicologica che vi soggiace, rappresenta uno dei migliori risultati del primo periodo simbolista nomelliniano. In *Ore quiete* Nomellini mostra infatti una spiccata complessità psicologica della figura femminile per mezzo della luce e, più specificamente, attraverso la definizione di un rapporto dialettico tra interno ed esterno. Tuttavia gli elementi più luminosi del dipinto non sono resi come ci si aspetterebbe attraverso la divisione del colore, bensì con sfumate pennellate a impasto che Ugo Fleres definì «divisionismo d'intenzione». Il simbolismo di *Ore quiete* ci appare affine a una idea di neo-simbolismo psicofisiologico e scienziata teso a sondare l'essenza psichica e a rendere possibile la rappresentazione di quelli che il filosofo e penalista Pio Viazzi (Gavi, 1868 – 1914) definì «stati comozionali della personalità»⁴⁶⁹.

In generale, la presenza della pittura divisionista all'Esposizione Nazionale fu assai limitata: «Sono pochi e non sono quasi più divisionisti», scriveva in un articolo Anton-Maria Mucchi (Fontanellato, 1871 - Salò, 1945), sottolineando: «Mancano Segantini, Morbelli e Grubicy e con loro le convinzioni tecniche più salde, quelle che colla originalità della innovazione avevano messe sossopra le coscienze artistiche»⁴⁷⁰. C'era però Giuseppe Pellizza da Volpedo, il quale, secondo Mucchi, «sostiene in qualche modo la tradizione contemperando la robustezza di Segantini e la concisione di Morbelli nel suo temperamento fine e delicato». Pellizza esponeva *Lo specchio della vita*, opera che inaugurava una nuova fase della sua pittura, caratterizzata da una tecnica divisionista meno vistosa e incentrata sulla ricerca e sulla rappresentazione di simboli universalmente comprensibili legati al mondo naturale. Tale nuovo atteggiamento da parte del pittore piemontese contrastava con le coeve sperimentazioni simboliste di Nomellini, e proprio questa distanza tra i rispettivi nuovi orientamenti fu la ragione della rottura della loro amicizia. L'oggetto della discussione fu in

⁴⁶⁹ Nel suo studio intitolato *Per il Simbolismo* Viazzi scriveva «Sono raffigurabili ben più ampie generalità, [...], per esempio, una certa quiete dello spirito», che può essere indotta attraverso «una certa simmetria [...] e un colore dominante che può concorrere anche (per quelle oscure associazioni organiche...) a quell'unico atteggiamento dello spirito del riguardante che attraverso l'opera si volle ottenere»

⁴⁷⁰ A.M. MUCCHI, *Divisionismo*, «L'arte all'esposizione del 1898», Torino, 1898, pp. 171-174.

sostanza una diversa interpretazione del Simbolismo, resa manifesta dalle opere da loro esposte in occasione della Biennale di Venezia del 1899: da una parte, la volontà comunicativa (seppur poco riuscita) dell'*Autoritratto* simbolista di Pellizza, dall'altra, l'estetizzazione dei paesaggi della *Sinfonia della luna* di Nomellini.

Già nel 1892, due anni prima del suo arresto, Nomellini scriveva scoraggiato a Pellizza: «Cosa mi ricordi a fare l'utopia! Non ne val la pena». Era quello il periodo in cui Pellizza maturava la sua adesione agli ideali socialisti, in coincidenza con gli studi storico economici presso l'Istituto di Studi Superiori di Firenze, alla quale seguì la frequentazione del torinese circolo del "Socialismo dei professori" e, in particolare, per l'influenza del poeta socialista Giovanni Cena (Montanaro, 1870 – Roma, 1917), di Edmondo De Amicis e Giuseppe Giacosa (Colleretto Parella, 1847 – Colleretto Parella, 1906). Grazie a queste frequentazioni Pellizza maturò una convinzione dell'utilità sociale dell'arte e del simbolismo, che invece Nomellini non raggiunse, dal momento che la sua l'adesione alle idee libertarie e utopistiche si fondava piuttosto su di una idealistica fede umanitaria e che la sua interpretazione del simbolismo si indirizzò in un primo momento verso una visione individualista e estetizzante. Già a partire dal 1899 il simbolismo nomelliniano si fece così sovraccarico da oscurare l'aspetto tecnico pittorico che fino ad allora, insieme al movente ideologico, era stato l'aspetto più pregnante della sua pittura. A tal proposito, non deve essere sottovaluta la delusione ideologica e il trauma derivati dalla detenzione: movente di un'istanza di fuga dalla realtà che assunse in seguito i toni di una dannunziana visione elitaria dell'arte.

Nel 1898 l'Italia fu scossa da violente tensioni sociali. A Milano i moti di ribellione dei lavoratori furono soffocati dal Marchese di Rudinì con la proclamazione dello Stato d'assedio, cui seguirono le mitragliate dell'esercito comandato dal Generale Fiorenzo Bava Beccaris, che fecero più di ottanta morti. Presso il Castello Sforzesco fu istituito il tribunale di guerra, che emise oltre duemila sentenze di condanna. Queste violenze coincidevano col cinquantenario delle Cinque Giornate: Giosuè Carducci le definì «le cinque giornate a rovescio». Dopo i «cannoni di Bava Beccaris», Pellizza riprese a lavorare a quella che è la versione definitiva del *Quarto Stato* e che portò a compimento nel 1901 dopo un processo di elaborazione che durato più di dieci anni.

Parte terza

Ritorno in Toscana (1900-1908)

Capitolo primo

Nomellini a Torre del Lago e in Versilia: una nota storico-artistica

Dai documenti a nostra disposizione è possibile far risalire la conoscenza tra Plinio Nomellini e Giacomo Puccini (Lucca, 1858 – Bruxelles, 1924) al 1893: anno che coincide col primo grande successo del compositore lucchese con la *Manon Lescaut*. È tuttavia probabile che il primo incontro tra i due artisti sia da anticipare, in ragione della comune conoscenza di Pietro Mascagni: il quale aveva studiato insieme a Puccini al Conservatorio di Milano, ed era grande ammiratore della pittura di Nomellini (nel 1892 aveva acquistato *Piazza Caricamento*). Nel 1893 Nomellini e Puccini fecero parte dell'organizzazione della Mostra d'Arte Moderna di Viareggio⁴⁷¹. Insieme a due vecchi compagni di studi, i livornesi Ferruccio Pagni e Francesco Fanelli, Nomellini organizzò la mostra a Viareggio. Le scarse informazioni che ci sono giunte riguardano il crac finanziario succeduto all'iniziativa⁴⁷². Il nome di Giacomo Puccini risulta tra i componenti della commissione giudicatrice⁴⁷³. A quel tempo il compositore abitava poco distante da Viareggio, a Torre del Lago, un borgo affacciato sul Lago di Massaciuccoli. Puccini vi era giunto quando ancora non era famoso, qui scoprì un luogo adatto per comporre musica e per sfogare la sua seconda passione: la caccia. Lo convinse a trasferirsi in quel luogo remoto anche la presenza del pittore Ferruccio Pagni, il quale, innanzi alla «distesa d'acqua grigio-azzurra», proseguiva le sperimentazioni impressioniste che erano valse anche a lui le ammonizioni di Giovanni Fattori⁴⁷⁴.

⁴⁷¹ Cfr. R. CORTOPASSI, *Paesaggio pucciniano: i bohèmiens di Torre del Lago*, Vallerini, Pisa, 1926, pp. 15-18.

⁴⁷² Le lettere con cui il Tribunale di Genova incriminò Nomellini riguardavano proprio l'organizzazione della mostra viareggina. In particolare, una indirizzata all'anarchico Luigi Galleani (che molto probabilmente fece parte dell'organizzazione) nella quale i dipinti venivano chiamati scherzosamente «tegami», termine che per l'accusa voleva invece indicare del materiale esplosivo.

⁴⁷³ Lettera di G. Fattori a P. Nomellini, Firenze, 17 ottobre 1893, in *Giovanni Fattori. Epistolario edito e inedito*, a cura di P. Dini, F. Dini, Il Torchio, Firenze, 1997, p. 433-434. «Sono dodici lire che mi fate pagare senza sapere di che, e saranno altre sette o otto di danni per essere stati mali incassati quadri e cornici che ho dovuto restaurare. Qui non si scappa: malignità non c'è, ma c'è la noncuranza e l'indifferenza. Scrivilo pure a Pagni che io sono molto impermalito e con lui specialmente, ed anche, mi dispiace dirlo, ed anche con te. Dovevi saperlo che il resto del comitato erano palloni gonfiati dell'Italia nuova e voi con i vostri principi ultrademocratici, gonfi anche voi di essere i nuovi apostoli, li sceglieste. Ben vi sta! Fortunato me che passando i sessanta anni fino ad oggi non mi sono gonfiati di nulla, né di qua né di là... il mondo è una commedia e l'ultimo atto lo troviamo marciti dai vermi. E con questo ti stringo la mano perché sei buono e onesto!... e attento che entri ora nella vita: (ricetta) *credi poco, pensa e osserva molto*. Tuo affezionato.» La lettera è conservata presso l'Archivio Nomellini.

⁴⁷⁴ F. PAGNI, G. MAROTTI, *Giacomo Puccini intimo. Nei ricordi di due amici*, Vallecchi, Firenze, 1926, p. 13.

I successivi documenti utili a ricostruire il legame tra Puccini e Nomellini risalgono al 1900: sono tre fotografie di gruppo scattate da Achille Testa in occasione di un «lunch» domenicale organizzato in onore del compositore dalla Famiglia Artistica Genovese il 20 maggio 1900, dopo la rappresentazione di *Tosca* a Genova. In una delle foto di gruppo (Fig. 97) oltre a Puccini e Nomellini si riconoscono anche lo scultore Edoardo De Albertis (Genova, 1874 – Genova, 1950) e i pittori Luigi de Servi (Lucca, 1863 – Lucca, 1945) e Giuseppe Sacheri, artisti che insieme a Nomellini fecero parte del cosiddetto “Cenacolo di Albaro”⁴⁷⁵.



Fig. 97, Achille Testa, Giacomo Puccini e gli invitati al pranzo dopo la decima rappresentazione di *Tosca*, 20 maggio 1900. Nel cerchio giallo Plinio Nomellini.

Risalgono a qualche mese prima alcune lettere che fanno luce su quello che è stato certamente il momento più rilevante del rapporto tra Nomellini e Puccini: la realizzazione di un ciclo decorativo per il salone studio della dimora di Puccini a Torre del Lago. In una lettera datata 20 febbraio 1900 Nomellini annunciava a Puccini il termine dei lavori: «La sala è ultimata; ritornando fra poco basteranno pochi ritocchi, per farti servito e ritornerò portando con me i rosoni che avrò a buonissimo mercato»⁴⁷⁶. Da Milano Puccini indirizzava a Nomellini e Pagni una lettera con la quale si congratulava per la chiusura dei lavori:

Godo, aspetto, mi piango! All’idea che Plinio è costì... Io dunque exulto al pensiero di ritrovarlo a Torre del Lago alla mia venuta. Io pregusto e antisento il variare suo armonioso e

⁴⁷⁵ Le vicende relative al «lunch» offerto a Puccini dalla Famiglia artistica genovese sono state descritte da M.F. GIUBILEI, *Genova 1900: una città, un lunch, una Famiglia Artistica per Giacomo Puccini*, in *Per Sogni e per Chimere. Giacomo Puccini e le arti visive*, a cura di F. Benzi, P. Bolpagni et alii, Edizione Fondazione Ragghianti Studi sull’arte Lucca, Lucca, 2018, 117-141.

⁴⁷⁶ Lettera di P. Nomellini a G. Puccini, Genova, 20 febbraio 1900, in R. CECCHINI, *Trenta lettere inedite di Giacomo Puccini*, Edizioni V. Press, Lucca, 1992, p. 330.

imperante, intravedo la sua soddisfazione per il lavoro compiuto. Prevedo l'effetto che mi farà tale sala dove tanta parte di sé stesso profuse il soave dipintore...⁴⁷⁷

A causa dell'umidità i dipinti murali di Nomellini, realizzati a tempera su intonaco, non resistettero nemmeno un decennio al clima umido di Torre del Lago, anzi è probabile che già dopo tre anni i danni riportati dalla pellicola pittorica fossero già notevoli. Infatti, Puccini richiese al giovanissimo Lorenzo Viani (Viareggio, 1882 – Lido di Ostia, 1936) di restaurare le opere. Tuttavia, risulta che a partire dal 1908 le pareti fossero già ricoperte da moquette⁴⁷⁸. I dipinti di Nomellini rappresentavano le allegorie dell'alba, del meriggio, del tramonto e della notte, ed erano stati realizzati con tecnica divisionista con l'assistenza di Pagni e Fanelli⁴⁷⁹. Le parole di Lorenzo Viani ci permettono di precisare la vicenda:

Il maestro, a quei tempi, volle canneti ed uccelli lacustri e il lago, anche nel salone del suo studio; questo lavoro di evocazione spettò a Plinio Nomellini il più indisciplinato di tutti gli indisciplinati trascurati suoi allievi ed amici. *La donna del vento*, un suo quadro lunare fu evocato a tempera su una parete, sulle alture si scorgeva il lago tra l'intrico dei tamerici, dei biodoli, dei canneti, e da per tutto uccelli bianchi, e celesti, col collo dorato.

Col tempo le mestiche non ressero alle ingiurie del tempo e del salmastro, Plinio Nomellini infervorato a dipingere la sua *Giovinetta vittoriosa* dette a me l'incarico di restaurare come potevo, i freschi. Fu il peso più grande che la coscienza di giovane pittore avesse soppesato.⁴⁸⁰

Oltre ai dipinti di Nomellini, il salone «omnibus» fu decorato con un fregio, tuttora visibile, raffigurante putti monocromi e festoni, realizzato da Luigi De Servi (Fig. 98), il quale l'anno precedente si era guadagnato la stima di Puccini realizzandone un ritratto (Fig. 99). Oltre alla decorazione pittorica nel salotto era presente un'opera scultorea del genovese Edoardo De Albertis, un elegantissimo bassorilievo raffigurante una allegoria



Fig. 98, Luigi De Servi, fregio decorativo a Villa Puccini a Torre del Lago, affresco, 1900

⁴⁷⁷ Lettera di G. Puccini a P. Nomellini e F. Pagni, Milano, Marzo 1900, in *Ibidem*.

⁴⁷⁸ Lo si deduce da una intervista di Edoardo De Fonseca a Puccini pubblicata nel 1908 su «La Casa». E. DE FONSECA, *Su Puccini*, «La Casa. Rivista quindicinale illustrata», I, 14, 16 dicembre, 1908, p. 273.

⁴⁷⁹ Secondo Fabio Benzi, si deve attribuire all'attività di Plinio Nomellini la svolta di gusto in ambito pittorico di Puccini che in precedenza aveva rivelato scarsa propensione per la pittura divisionista di Ferruccio Pagni ma anche di Pellizza da Volpedo e di Angelo Morbelli. Cfr. F. BENZI, *Puccini e le arti. Un percorso dal realismo scapigliato, al simbolismo e all'impressionismo psicologico*, in *Per Sogni e per Chimere. Giacomo Puccini e le arti visive*, a cura di F. Benzi, P. Bolpagni et alii, Edizione Fondazione Ragghianti Studi sull'arte Lucca, Lucca, 2018, pp. 19-43.

⁴⁸⁰ L. VIANI, *Versilia*, Ed. Nemi, Firenze, 1933, p. 31.

simbolista dell'Autunno, rappresentata nell'atto di cogliere una melagrana (Fig. 100). La decorazione del salotto fu conclusa dall'acquisto, mediato da Nomellini, di un'opera di Galileo Chini: un pannello in ceramica decorata di gusto *art nouveau*, ad uso di sopra-camino (fig. 101), raffigurante un putto tra rose e piante lacustri. Fu proprio Nomellini il tramite all'incontro tra Puccini e Chini che, come ha rilevato Fabio Benzi, fu per il compositore «contraltare figurativo maturo e autonomo della sua musica più tarda e, in definitiva più alta»⁴⁸¹.

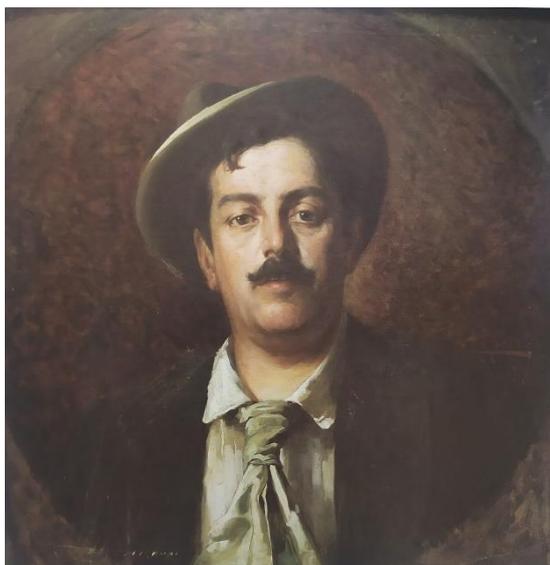


Fig. 99, Luigi De Servi, *Ritratto di Giacomo Puccini*, 1899, olio su tela, 65 x 65 cm, collezione privata

Il rapporto tra Nomellini e Torre del Lago ebbe inizio nel 1899 a seguito dell'invito di Ferruccio Pagni. Lungo le sponde del lago di Massaciuccoli Nomellini scoprì una natura generosa e fulgente che si accordava con le sue rinnovate necessità estetiche rappresentative. Come per Puccini, Torre del Lago fu per Nomellini una necessità esistenziale e artistica, così come lo era stata a suo tempo l'industriosa Genova. Invero, Puccini e Nomellini condivisero



Fig. 101, Edoardo De Albertis, *Autunno*, 1899 marmo bianco, 204 x 39 x 4 cm.

quella necessità di fuga dalla città e quel bisogno di un ritorno alle origini, un sentimento che può dirsi pascoliano o tolstoiano senza incorrere in incomprensioni, che contraddistinse alcune delle più importanti personalità artistiche dell'Europa *fin de siècle*⁴⁸². In quegli stessi anni avevano eletto a proprio rifugio la Toscana anche Pascoli, ritiratosi nel «nido» di Castelvecchio in Garfagnana insieme alla sorella Maria, e D'Annunzio che sognava la Versilia come nuova Ellade. Questa fuga degli artisti dalle città verso la natura è stata definita da Umberto Sereni un'«ansia edenica», un'angoscia di una generazione cresciuta in seno alla cultura artistica decadente e antipositivista⁴⁸³.

Inizialmente Nomellini e la moglie Griselda trascorsero a Torre del Lago solo brevi periodi di vacanza, poi dopo la nascita del loro primo figlio, Vittorio,

⁴⁸¹ F. BENZI, *Chini e Puccini*, in *Per Sogni e per Chimere. Giacomo Puccini e le arti visive*, a cura di F. Benzi, P. Bolpagni et alii, Edizione Fondazione Ragghianti Studi sull'arte Lucca, Lucca, 2018, pp. 271-281.

⁴⁸² G. PELLIZZA, *Il pittore e la solitudine*, «Il Marzocco», 31 gennaio 1897,

⁴⁸³ U. SERENI, *Nomellini in Versilia. Ragioni, coscienze e riti dell'Eden*, in *Nomellini in Versilia*, a cura di E. B. Nomellini, U. Sereni, Electa, Firenze, 1989, pp. 23-34.

lasciarono definitivamente Genova per Torre del Lago. Presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano è conservato il dipinto *Prime letture* (1906) (Fig. 102), una delle opere che, insieme a *Baci di Sole* della Galleria d'Arte Moderna Giannoni di Novara, testimonia la fortuna dell'esperienza della stagione torrelaghese sia dal punto di vista artistico che sotto l'aspetto familiare.



Fig. 101, Galileo Chini, *Pannello in ceramica per Villa Puccini*, ceramica dipinta, pre 1907.

Nel 1890 Ferruccio Pagni lasciò Firenze per trasferirsi sulle sponde del Lago di Massaciuccoli. Andò ad abitare in una casa di proprietà dello zio, dove dopo qualche mese convinse a trasferirsi anche l'amico Francesco Fanelli. Questo fu il nucleo originario dei cosiddetti "Pittori del lago", a partire dal quale nacque in seguito il pucciniano *Club de la bohème* che riunì oltre a Pagni e Fanelli, Raffaello Gambogi (Livorno, 1874 – 1943), Ludovico e Angelo Tommasi e lo stesso Nomellini. Torre del Lago fu frequentata per brevi periodi anche da altri artisti: Leonetto Cappiello, Antonio Discovolo e Galileo Chini. Alcuni documenti poco noti attestano la presenza a Torre del Lago, seppur in un periodo precedente, anche di Alfredo



Fig. 102, Plinio Nomellini, *Prime letture*, olio su tela, 1906, 167 x 167 cm, Galleria d'Arte Moderna di Milano

Müller⁴⁸⁴. Il suo nome non fa parte della storia dei pittori del lago, anche se a seguito di un'eredità era diventato proprietario di una villa sul Lago di Massaciuccoli, dove tra il 1890 e il 1895 era solito riunirsi con gli amici per dipingere⁴⁸⁵. Hélène Koehl, autrice del catalogo ragionato delle opere di Müller ha ricostruito queste presenze: c'erano Edoardo Gordiniani, Arturo Ghezzani, Giacomo Salmoni ed Enrico Banti, ovvero i cosiddetti müllerini dell'esposizione Promotrice 1890-91. Probabilmente a causa della dispersione delle loro opere, questi artisti non sono mai stati messi in relazione con il Lago di Massaciuccoli, che a questo punto deve essere considerato come vero e proprio luogo d'elezione della sperimentazione impressionista in Toscana. Tuttavia, ciò accadde per un tempo limitato, perché nel 1895, a causa dei noti problemi finanziari i Müller emigrarono a Parigi: l'anno successivo la villa fu venduta all'industriale livornese Salvatore Orlando. Questa vicenda merita di essere approfondita in quanto emerge una volta di più l'esistenza di una seconda e autonoma linea impressionista, distinta da quella "ufficiale" che da Martelli, passando per Lega e Signorini giunse a Nomellini. A quest'ultima appartenevano anche Pagni, Fanelli e Gambogi, ovvero i pittori del *Club de la bohème*, i quali per un certo tempo sperimentarono una pittura di derivazione impressionista. Questi pittori erano tutti livornesi e avevano condiviso un comune percorso di formazione. Pagni, Angiolo Tommasi e Nomellini si conoscevano dai tempi della scuola comunale di Natale Betti e a Firenze furono allievi di Giovanni Fattori. Tutti frequentarono i medesimi ambienti ed ebbero in amicizia non solo Fattori ma anche Lega, Signorini e Martelli. I loro nomi sono infatti ricordati tra i frequentatori della Trattoria del Voltorno, luogo dove i giovani pittori si mescolavano ai vecchi protagonisti della macchia, con i quali, in alcuni casi, ebbero rapporti privilegiati.

Si trattava in definitiva di personalità pittoriche sorte dal medesimo ambiente culturale e artistico, non sorprende quindi che, nonostante le specificità che li contraddistinsero, condivisero un comune percorso di emancipazione dalla macchia attraverso sperimentazioni cromatiche luministiche di derivazione francese già in circolo nell'ambiente macchiaiolo.

Nel villino sul Lago di Massaciuccoli che fu di Adolfo Tommasi è ancora oggi presente una lapide a ricordo dei «cinque bohèmiens livornesi che allietarono il soggiorno e ispirarono le più belle

⁴⁸⁴ La riscoperta di Alfredo Müller è cominciata negli anni Settanta ad opera di Raffaele Monti con le seguenti pubblicazioni: R. MONTI, *Il nemico di Fattori*, «Arte», 3-4, 1973, pp. 78-82, 132. *Omaggio a Alfredo Müller*, a cura di R. Monti, Galleria d'Arte moderna Il Mirteto, Firenze, 1974. *Alfredo Müller*, a cura di R. Monti, Galleria del Levante, Milano, 1975. Recentemente sono stati pubblicati nuovi studi e il catalogo generale dell'opera grafica e pittorica a cura di Hélène Koehl. *Alfredo Müller. Un ineffabile dandy dell'impressionismo*, a cura di F. Cagianelli, Polistampa, Firenze, 2011. *Alfredo Müller. Sur papier. Su carta. On Paper*, a cura di H. Koehl, Les Amis d'Alfredo Müller éditeur, Paris-Strasbourg, 2014. *Alfredo Müller. Peintures. Dipinti. Paintings*, a cura di H. Koehl, Les Amis d'Alfredo Müller éditeur, Paris-Strasbourg, 2017.

⁴⁸⁵ Alfredo aveva ereditato la proprietà da un prozio del ramo familiare Kotzian, famiglia di imprenditori d'origine morava, tra i maggiori investitori della realizzazione della Ferrovia Leopolda.

melodie al maestro di cui qui tutto parla»⁴⁸⁶. Nelle memorie di questi artisti ricorrono numerosi ricordi riguardanti il loro rapporto con Puccini ma è attraverso gli scritti di Ferruccio Pagni che è possibile rievocare la notte, verso la fine del novembre 1895, in cui Puccini concluse la *Bohème*: «attaccò l'ultimo canto di *Mimì*: *Sono andati...*[...]. Quando caddero gli accordi laceranti della morte, un brivido ci percorse e più nessuno di noi seppe frenare le lacrime[...]. Anche Giacomo pianse. Lo circondammo e, muti, lo abbracciammo»⁴⁸⁷.

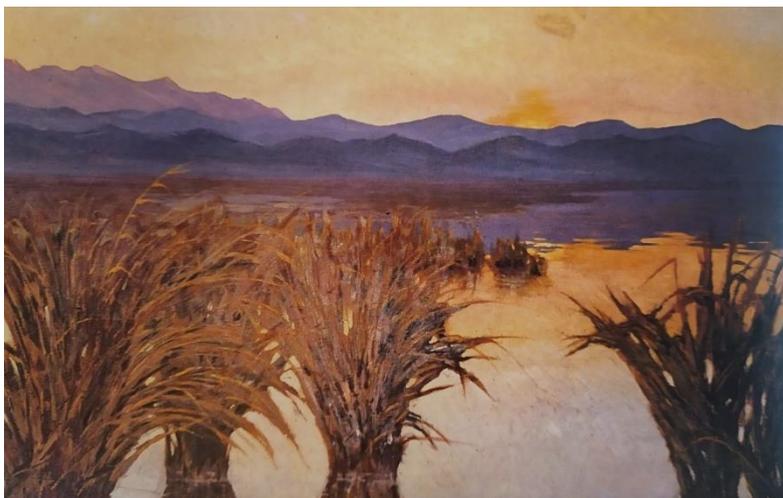


Fig. 103, Ferruccio Pagni, *Specchi d'acqua sul padule*, 1898 circa, olio su tela, 104 x 164, collezione privata

Ferruccio Pagni fu tra quelli citati il pittore più intimamente legato a Torre del Lago e a Puccini. Le poche opere note di questo autore mancano di una datazione precisa ed egli resta di fatto una personalità ancora da riscoprire. Tuttavia, da dipinti come *Specchi d'acqua sul padule* (1898 circa) (Fig. 103) e *Canale e lago* (1901 circa) (Fig. 104) la pittura di Pagni emerge per raffinatezza e lirismo. Le scelte compositive e cromatiche sembrano orientate da una lettura e una volontà di rappresentazione della natura più decorativa che simbolica. Raffaele Monti li giudicò paesaggi «moderatamente divisionisti» che «non sembrano propendere verso quel divisionismo di origine francese portato a Firenze da Müller. Rilevò inoltre «un'aura lombarda, uno spessore etico che rammenta i pittori della scuderia di Grubicy, da lui certamente visti nella mostra fiorentina del '96»⁴⁸⁸. Infatti, piuttosto che nei confronti di Nomellini, ci sembra che questi paesaggi abbiano una certa affinità con quelli di Giuseppe Pellizza da Volpedo, che Pagni conobbe a Firenze durante gli studi accademici e che ebbe occasione di rivedere durante la *Festa dell'Arte e dei Fiori*.

⁴⁸⁶ Si rimanda dunque ai seguenti volumi: *Puccini e i pittori*, a cura di S. Puccini – R. Monti, Museo Teatrale alla Scala e Istituto di Studi pucciniani, Milano, 1982. R. MONTI, *Una stagione di immagini*, in *Fra il Tirreno e le Apuane. Arte e cultura tra Otto e Novecento*, a cura di R. Monti et alii, Artificio, Firenze, 1990, pp. 107-122. *I Pittori del Lago. La cultura artistica intorno a Giacomo Puccini*, a cura di A. Conti, G. Bacci di Capaci, Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, 1998. S. BIETOLETTI, *Il Maestro, gli artisti, Torre del lago*, in *Per Sogni e per Chimere. Giacomo Puccini e le arti visive*, a cura di F. Benzi, P. Bolpagni, et alii, Edizioni Fondazioni Ragghianti Studi sull'arte, Lucca, 2018, pp. 201-216.

⁴⁸⁷ F. PAGNI - G. MAROTTI, *Giacomo Puccini intimo. Nei ricordi di due amici*, Vallecchi, Firenze, 1926,

⁴⁸⁸ R. MONTI, *Una stagione di immagini*, in *Fra il Tirreno e le Apuane. Arte e cultura tra Otto e Novecento*, a cura di R. Monti et alii, Artificio, Firenze, 1990, pp. 108.



Fig. 104, Ferruccio Pagni, *Canale e lago*, 1901 circa, olio su tela, 45 x 65, collezione privata

Il catalogo di proprietà di Puccini relativo alla *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia* del 1895 è stato recentemente oggetto di un'accurata disamina da parte di Paolo Bolpagni. È interessante rilevare che a margine delle illustrazioni il compositore aveva annotato dei commenti, in corrispondenza alla riproduzione di *Processione* di Pellizza scrisse: «a puntini uso Ferruccio»⁴⁸⁹. Circa la sperimentazione puntinista di Pagni oggi ci è solamente noto un dipinto: *Il viale*, realizzato intorno al 1891. Si tratta di un eccezionale documento che prova l'altissimo livello di ricezione ed esecuzione dei cosiddetti “impressionisti livornesi”. Invero, siamo di fronte a un evidente superamento dell'impressionismo che ha corrispondenze con la coeva produzione divisionista di Nomellini ma soprattutto con il «*pointillé*» di Angelo Torchi, con il quale condivide una stesura pittorica analitica. Il grado di sperimentalità della pittura di Pagni intorno al 1890, e degli stessi Nomellini e Torchi, evidenzia differenze sostanziali rispetto all'impressionismo virgolettato di Alfredo Müller.

La parabola artistica di Pagni appare tuttavia come irrisolta: le forti qualità dei suoi paesaggi hanno infatti valore episodico e non si inseriscono in un processo di ricerca continuativo. In questo probabilmente influì il fatto che intorno al 1905, a seguito di imprecisati dissidi con Puccini, Pagni decise di lasciare Torre del Lago e partire per l'Argentina. Da quel momento si persero le sue tracce. Pagni ritornò a Torre del Lago tredici anni dopo quando però sia Nomellini che Puccini se ne erano andati⁴⁹⁰.

⁴⁸⁹ P. BOLPAGNI, *Arti visive e musica nell'Italia di fine Ottocento e dei primi decenni del Novecento: il caso Puccini*, in *Per Sogni e per Chimere. Giacomo Puccini e le arti visive*, a cura di F. Benzi, P. Bolpagni, et alii, Edizioni Fondazioni Ragghianti Studi sull'arte, Lucca, 2018, pp. 69-88.

⁴⁹⁰ In Sud America Pagni tenne personali a Buenos Aires nel 1907 e a Rosario nel 1911 e a Santiago del Cile nel 1912, ciononostante non sono note opere realizzate durante questi anni.

Francesco Fanelli fu insieme a Ferruccio Pagni un altro protagonista della pittura del Lago di Massaciuccoli e socio del *Club de la bohème*. Dapprima studiò disegno a Lucca, poi nel 1880 si trasferì a Firenze dove fu alunno di Fattori e amico di Pagni e Nomellini. La dispersione della sua opera non consente una organica ricostruzione della sua attività, tuttavia gli studi di Raffaele Monti hanno tracciato una linea utile alla definizione della sua personalità⁴⁹¹. Diversamente da quella di Pagni, entro la fine del secolo la pittura di Fanelli non sembra essere stata caratterizzata dal tocco impressionista: *Due fanciulle sul lago* (1899) (Fig. 106) rivela infatti una grande attenzione per il disegno e una restituzione per via analogica della realtà, con una fedeltà ottica che lo pone in



Fig. 106, Francesco Fanelli, *Due fanciulle al lago*, 1899, olio su tela, 180 x 237 cm, collezione privata

pennellata alquanto libera e gestuale prossima a quella di alcuni dipinti di Plinio Nomellini. Inoltre, va ricordato che durante gli anni torrelaghesi Fanelli fu protagonista della realizzazione di alcuni cicli decorativi nelle ville di importanti proprietari, tra cui quella del Marchese Ginori al quale appartenevano i territori di Torre del Lago e il Lago di Massaciuccoli.

continuità con le coeve ricerche di Telemaco Signorini e Eugenio Cecconi. È durante il primo decennio del Novecento che la pittura di Fanelli si fa più libera e sperimentale: le pennellate si sfaldano e aumenta la materia sulla superficie pittorica. Il più bell'esempio di questa rinnovata tensione sperimentale si coglie nell'*Autoritratto* (Fig. 107), nel quale la stesura è sintetica ma strutturante. Si colgono sullo sfondo gli effetti di

una



Fig. 107, Francesco Fanelli, *Autoritratto*, 1906 circa, olio su tela, 83 x 79,5, collezione privata

⁴⁹¹ R. MONTI, *Una stagione di immagini*, in *Fra il Tirreno e le Apuane. Arte e cultura tra Otto e Novecento*, a cura di R. Bossaglia, Artificio, Firenze, 1990, pp. 107-121.

Nel corso della nostra trattazione abbiamo già affrontato alcuni dei momenti fondamentali della formazione e della carriera artistica di Angiolo Tommasi, essenzialmente segnata dal rapporto con Silvestro Lega. Lo stile di Angiolo rimase sempre ancorato alla cosiddetta svolta manettiana di Lega. L'opera: *Gli emigranti* (1896) (Fig. 108), conservata presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, rappresenta il vertice della sua pittura ed è inoltre manifesto del fenomeno dell'emigrazione italiana all'estero. Lui stesso nel 1899 affrontò la traversata oceanica e trascorse tre anni in Sud America, dove si distinse per la realizzazione di paesaggi ambientati nella Terra del Fuoco commissionatogli dal Governo



Fig. 108, Angiolo Tommasi, *Gli emigranti*, 1896, olio su tela, 262 x 433, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma

argentino.

Angiolo fece ritorno a Torre del Lago nel 1903, dove dimorò fino alla sua morte nel 1923. Durante il primo decennio del Novecento i suoi dipinti rivelano grande mestiere e una piacevole intonazione tra grigio e rosato ma scarsa tensione verso il rinnovamento. I suoi soggetti privilegiati furono le barcaiole e le fienaiole, secondo un formulario che però aveva pochissime variazioni, al punto che Puccini in una lettera scriveva: «Tommasi fa le solite ragazze in barca»⁴⁹². Ciononostante, i risultati raggiunti da Angiolo sono in alcuni casi di elevata qualità pittorica, si veda a esempio *Gentiluomo di campagna* (Fig. 109).

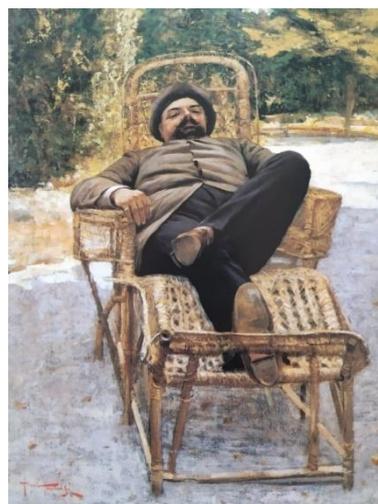


Fig. 109, Angiolo Tommasi, *Gentiluomo di campagna*, 1906 circa, olio su tela, 57 x 42, collezione privata

Durante gli anni del *Club de la Bohème*, Lodovico Tommasi visitava saltuariamente Torre del Lago, al tempo egli si divideva tra

⁴⁹² Lettera di G. Puccini a L. Rosso, Torre del Lago, 13 Luglio 1919 in *Puccini e i pittori*, a cura di S. Puccini, R. Monti, Museo Teatrale alla Scala e Istituto di Studi pucciniani, Milano, 1982, p. 65.

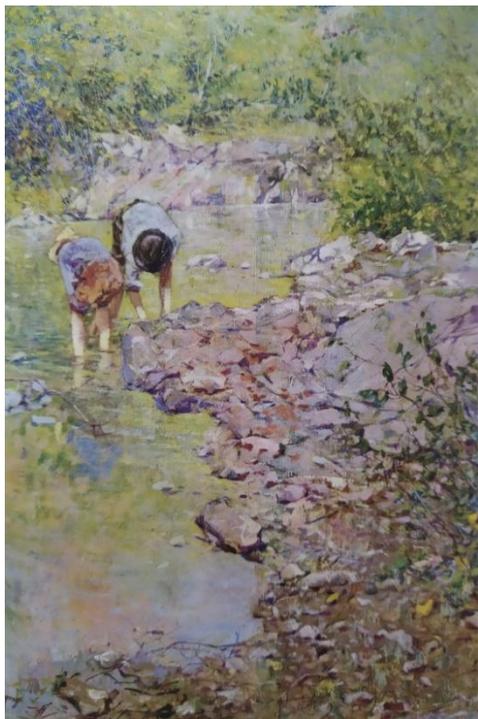


Fig. 109, Lodovico Tommasi, *Pescatorelli*, 1897, olio su tela, 60 x 40 cm, collezione privata

la pittura e il violino e per questo motivo ebbe un rapporto privilegiato con Puccini. I suoi dipinti si distinguono da quelli del fratello per una maggiore disinvoltura nelle composizioni e per un senso del colore più soggettivo. Si veda a esempio il dipinto *Pescatorelli* (1897) (Fig. 110).

Nel marzo del 1898 si stabilì a Torre del Lago un altro pittore livornese: Raffaello Gambogi (Livorno, 1874 – Antignano, 1943) seguito dalla moglie, la pittrice finlandese Elin Danielson (Noormarkku, 3 settembre 1861 – Antignano, 31 dicembre 1919). Il primo approccio all'arte di Gambogi fu da autodidatta, seguirono poi i consigli e le lezioni di Angiolo Tommasi, e successivamente i corsi dell'Accademia di Belle Arti di Firenze e della Scuola di Fattori. A diciannove anni Gambogi espose per la prima volta alla Promotrice di Firenze del 1893-94 presentando l'opera *Emigranti*, L'opera

ricevette il “Premio Unico” e il giovane Gambogi venne celebrato dalla critica⁴⁹³. All'epoca il modello di riferimento del suo verismo luminoso era Angiolo Tommasi anche se il disegno risentiva delle lezioni di Giovanni Fattori.

Risale al periodo torrelaghese *Caccia al volo sul lago di Massaciuccoli* (Fig. 111), un olio su metallo molto equilibrato nell'intonazione cromatica. Tuttavia, confrontando questo dipinto con *Il Cacciatore* di Nomellini (1900 circa), emerge dal dipinto di Gambogi una concezione tecnica e uno sguardo del tutto ancorati alla tradizione: le pennellate sono descrittive e intendono trasporre la natura in una forma il più possibile fedele al vero. La pittura di Gambogi maturò durante il primo decennio



Fig. 111, Raffaello Gambogi, *Caccia al volo sul Lago di Massaciuccoli*, 1900 circa, olio su metallo.

del Novecento grazie a un rapporto di reciproco influenza con la moglie. Nell'*Autoritratto al cavalletto* (Fig. 112) si notano infatti sottigliezze tecniche di derivazione francese, come a esempio la degasiana alternanza tra una linea di contorno spessa e una stesura più libera e sintetica. La pittura di Gambogi si arricchì anche di una intonazione luminosa, grigio violetta, carpita dalla formazione nordica della moglie. Elin Danielson si era formata in patria, in seguito grazie a una borsa di studio proseguì

⁴⁹³ *Artisti livornesi “extra-muros”*, «Gazzetta livornese», 21-22 maggio 1895.



Fig. 112, Raffaello Gambogi, *Autoritratto al cavalletto*, primo decennio del Novecento, olio su tela, 60 x 57, collezione privata

la sua educazione artistica Parigi. Nella capitale francese frequentò i corsi della Académie Colarossi e divenne allieva del pittore simbolista Louis-Joseph-Raphaël Collin (Parigi, 1850 – Brionne, 1916). Inoltre, ricevette lezioni di scultura da Auguste Rodin. Danielson si specializzò nel ritratto femminile: studiò il naturalismo di Jules Bastien-Lepage e tentò di volgerlo verso una interpretazione più disinvolta e naturale, sul modello di Edgar Degas. Si veda a tal proposito *A letto* (1897) (Fig. 113). La pittura della Danielson fu a sua volta influenzata da quella di Gambogi, ciò risulta per esempio ne

l'illuminazione de *La Merenda* (1904) prossima alle tonalità azzurro rosate de *La mattina del giorno di festa* (1900 circa) di Gambogi. Appartiene a questo periodo anche il bellissimo *Autoritratto* (Fig. 114) dal quale emerge un senso luministico profondissimo e una forte intensità psicologica.

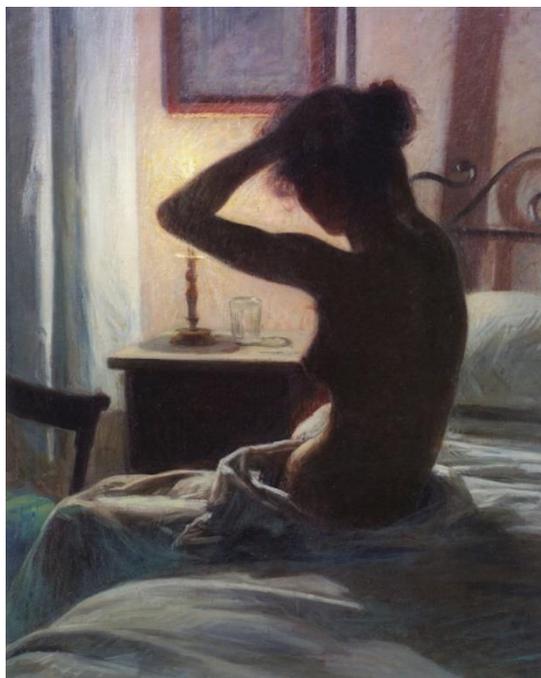


Fig. 113, Elin Danielson, *A letto*, 1897, olio su tela, collezione privata



Fig. 114, Elin Danielson, *Autoritratto*, 1900, olio su tela, collezione privata

Questa panoramica riguardante i pittori del *Circolo de la Bohème* lascia intendere che la ricerca estetica condotta da Nomellini negli anni trascorsi a Torre del Lago non sia stata particolarmente influenzata da questi. Secondo Raffaele Monti, i pittori del lago condivisero una comune visione di una natura intimamente lirica, un aspetto rilevabile solo in alcune opere di Nomellini. I referenti culturali nomellianiani devono allora essere ricercati altrove. Innanzitutto, nel suo rapporto con Puccini, con il quale condivise il bisogno del ritiro a Torre del Lago, inteso però non come una fuga dall'ambiente artistico (come invece lo vissero invece Pagni e Fanelli) ma come una personale ed esistenziale fuga dalla città e un necessario ritorno alle origini.

La seppur limitata corrispondenza tra Nomellini e Puccini rivela una spiccata confidenza, oltre che la sincera stima del compositore nei confronti di Plinio e della sua pittura. In un articolo apparso su la «La Nazione» nel 1939 Nomellini raccontava della forte malinconia che nonostante il successo pesava sull'animo di Puccini⁴⁹⁴. Tale approfondita conoscenza psicologica non ha però avuto riscontro sulla tela. In quanto, nonostante Puccini fosse uno degli uomini più ritratti del suo tempo, non esiste un olio di Nomellini che lo ritragga. È però noto un piccolo disegno a penna che rappresenta il compositore nell'atto di suonare il pianoforte (Fig. 115). Nonostante si tratti di un'esecuzione limitata a pochi segni, è l'unica testimonianza figurativa su Puccini pervenutaci da Nomellini. Da questo veloce schizzo caratterizzato da tratti veloci e nervosi sembra affiorare l'essenza di un uomo semplice, rappresentato nell'atto di suonare il pianoforte leggendo da uno spartito che tuttavia è a lui solo comprensibile.

⁴⁹⁴ P. NOME LLINI, *Il figurinaio*, «La Nazione», 29-30 ottobre 1930.



Fig. 115, Plinio Nomellini, *Puccini al pianoforte*, 1903 circa, inchiostro su carta, 26 x 10,3 cm, collezione privata

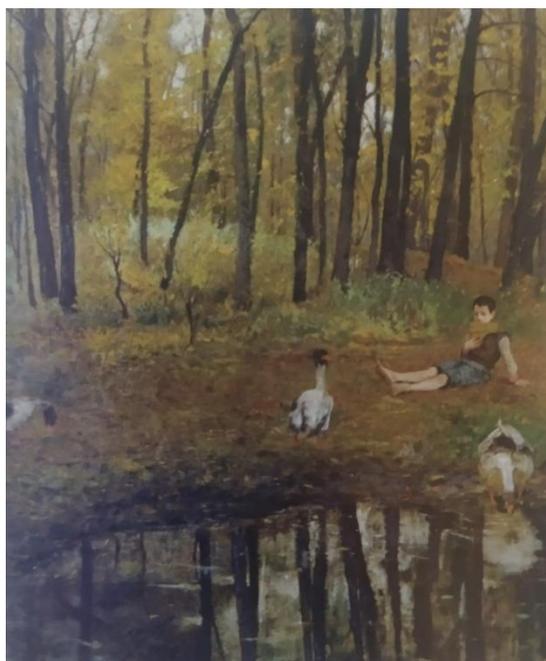


Fig. 116, Plinio Nomellini, *Nel bosco*, 1899, olio su tela, collezione privata.

Risale invece al 1899 *Nel bosco*, un dipinto con dedica «All'amico Puccini» realizzato da Nomellini probabilmente su commissione del compositore (Fig. 116). Si tratta di un'opera dallo spiccato carattere naturalista e prossima all'intimità di *Sera di marzo*. È invece alquanto inconsueta la pennellata a impasto che caratterizza l'intera stesura, con la quale Nomellini raggiunge in quest'opera un inedito livello di descrittivismo. Tale anomalia potrebbe essere dovuta al fatto che il bambino ritratto è Antonio, il figlio maggiore di Puccini, e dall'ipotesi che il compositore avesse richiesto a Nomellini una stesura di tipo tradizionale per

rendere più possibile riconoscibile il figlio. È altresì possibile che l'opera risalga al periodo precedente alla maturazione del gusto di Puccini in senso divisionista⁴⁹⁵. Il ruolo di Nomellini

⁴⁹⁵ L'apprezzamento da parte di Puccini del divisionismo non riguardò unicamente Nomellini ma anche l'arte di Gaetano Previati. È infatti noto che nel 1912 Puccini acquistò due dipinti, mai identificati, realizzati da Gaetano Previati. Due anni prima, Puccini aveva sottoscritto l'iniziativa economica lanciata da Alberto Grubicy: la *Società per l'arte di Gaetano Previati*. Grazie alla sottoscrizione negli anni successivi Puccini incassò dividendi.

nell'evoluzione del gusto del compositore è stata recentemente approfondito da Paolo Bolpagni e Fabio Benzi⁴⁹⁶. A proposito dell'apprezzamento del divisionismo da parte di Puccini, è interessante leggere il contenuto di una lettera inviata da Milano a Ferruccio Pagni:

Il tuo quadretto ha avuto *successo!* All'Illica piace molto così pure a Fontana che è un vero intelligente. A lui dissi che facevi anche della pittura a punti di... mosca, uso Morbelli; disapprovò e disse che in cotesto piccolo bozzetto c'era molto talento e che ti attenessi a quel genere d'impressione. È questo anche il mio debole parere⁴⁹⁷.

Cinque anni dopo «il debole parere» di Puccini cambiò innanzi alla pittura di Nomellini, al quale viene infatti riconosciuto il merito dell'evoluzione del gusto del maestro lucchese, che emancipandosi dall'eredità verista-scapigliata si proiettò verso il divisionismo e il Liberty, quest'ultimo considerato lo stile artistico che più si accorda alla sua musica⁴⁹⁸.

Puccini fu proprietario di un'altra opera di Nomellini, *Autunno latino* (1899-1900), un dipinto di ispirazione simbolista caratterizzato da una cornice lignea realizzata da Edoardo De Albertis (andata perduta) che comprendeva anche il rilievo *Autunno* dello stesso scultore (Fig. 117). Tale composizione risulta da una stampa fotografica conservata presso l'archivio Nomellini.

Secondo Umberto Sereni l'orizzonte estetico culturale che si dispiega nell'arte di Nomellini durante i primi anni del Novecento è riconducibile all'influenza dell'ambiente apuano-versiliese. Il riemergere di fermenti politici, tradotti in chiave storico-mitico celebrativa, sono spiegabili per via dell'influenza delle letterarie ma ideologiche mitizzazione della Versilia, da parte di D'Annunzio, e dell'«Apua Mater», per mano di Ceccardo. Le ricerche condotte da Umberto Sereni aiutano a fare chiarezza sui fermenti politico culturali che attraversarono la Versilia durante i primi decenni del Novecento. A proposito di Nomellini, Sereni notava che il suo ritorno in Toscana coincise con la fase più intensa del processo di mitizzazione della Versilia ad opera di Gabriele D'Annunzio⁴⁹⁹. A inizio Novecento, il vate viveva nella villa di Settignano insieme ad Eleonora Duse (Vigevano, 1858 – Pittsburgh, 1924). In quegli anni gli stimoli scaturiti dal viaggio in Grecia del 1895 maturarono in

⁴⁹⁶ Cfr. F. BENZI, *Puccini e le arti. Un percorso dal realismo scapigliato, al simbolismo e all'impressionismo psicologico*, in *Per Sogni e per Chimere. Giacomo Puccini e le arti visive*, a cura di F. Benzi – P. Bolpagni, et alii, Edizioni Fondazioni Ragghianti Studi sull'arte, Lucca, 2018, pp. 19-43. P. BOLPAGNI, *Arti visive e musica nell'Italia di fine Ottocento e dei primi decenni del Novecento: il caso Puccini*, *Ibidem*, pp. 69-88.

⁴⁹⁷ Lettera di G. Puccini a F. Pagni, Milano 17 / 20 febbraio 1895, in *Giacomo Puccini. Epistolario. I, 1877-1896*, a cura di G. Biagi, D. Schickling, Olschki, Firenze, 2015, p. 362

⁴⁹⁸ Cfr. F. BENZI, *Puccini e le arti. Un percorso dal realismo scapigliato, al simbolismo e all'impressionismo psicologico*, in *Per Sogni e per Chimere. Giacomo Puccini e le arti visive*, a cura di F. Benzi, P. Bolpagni, et alii, Edizioni Fondazioni Ragghianti Studi sull'arte, Lucca, 2018, pp. 19-43.

⁴⁹⁹ U. SERENI, *Nomellini in Versilia: ragioni, coscienza e riti dell'Eden*, in *Nomellini in Versilia*, a cura di E. B. Nomellini, U. Sereni, G. Bruno, Electa Firenze, Firenze, 1989, pp. 23-34.

pressanti motivi d'ispirazione. Secondo D'Annunzio la Versilia sarebbe divenuta la nuova culla degli ideali di bellezza, giustizia e bontà. Contenuta nel terzo libro de le *Laudi*, *Alcyone* (1903), la poesia *A Gorgo* contiene questa significativa coppia di terzine:

Danzami la tua molle danza ionia
mentre che l'Apuana Alpe s'inostra
e il Mar Tirreno palpita e corusca.

L'Ellade sta fra Luni e Populonia!
E il cor mi gode come se tu m'offra
il vin tuo greco in una tazza etrusca.⁵⁰⁰

La dannunziana mitizzazione della Versilia, nata dall'«ansia edenica» che toccò la generazione decadente, scaturì in un superomistico desiderio di riconquista artistico



Fig. 117, Plinio Nomellini, *Autunno latino* nella perduta cornice lignea di De Albertis e con il rilievo *Autunno*, fotografia applicata su cartoncino, 28 x 17,9 cm, Archivio Nomellini

ideologica. Nel catalogo della mostra nomelliniana dedicata agli anni versiliesi Umberto Sereni pose il quesito relativo alla ricezione «percettiva e interpretativa» delle *Laudi* dannunziane da parte di Nomellini. A tal proposito, Sereni evidenziava come *Alcyone* e *Maia* avessero penetrato la sensibilità di Nomellini ed in particolare la sua rappresentazione della

⁵⁰⁰ G. D'ANNUNZIO, *Alcyone*, Fratelli Treves, Milano, 1903.

natura⁵⁰¹. Tuttavia, Carlo Ludovico Ragghianti aveva già notato nel 1966 che l'influenza di D'Annunzio su Nomellini non si esaurì nella mitizzazione della natura. Invero, nel corso del primo decennio del Novecento Nomellini assorbì dal mitografismo dannunziano un sentimento di profetica rivendicazione del destino della nazione.

La ricostruzione delle influenze culturali che interessarono Nomellini durante i primi anni del Novecento ha come fondamento la mitopoiesi versiliese shelleyana. Il culto del poeta Percy Shelley (Horsham, 1792 – Viareggio, 1822) ebbe una tale pregnanza culturale lungo il Tirreno da congiungere lungo la medesima linea, nonostante i diversi orientamenti estetici, Plinio Nomellini, Giacomo Puccini, Gabriele D'Annunzio, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi e Lorenzo Viani.

L'otto giugno del 1822, dopo un incontro a Livorno con Lord Byron (Londra, 1788 - Missolongi, 1824) e Leigh Hunt (Londra, 1784 - Londra, 1859), Shelley salpò con la sua barca in direzione di Lerici ma a causa del cattivo tempo la goletta su cui era a bordo naufragò. Dieci giorni dopo il corpo del poeta e dei suoi due compagni di viaggio furono ritrovati lungo la costa di Viareggio. In seguito, alla presenza della moglie, Mary Shelley (Londra, 1797 – Londra, 1851), di Lord Byron e di Hunt, il corpo di Shelley fu cremato sul luogo del ritrovamento (Fig. 118). Se ad una parte del popolo viareggino la cremazione di uno straniero, notoriamente ateo, suscitò critiche, secondo una ristretta cerchia di intellettuali progressisti il rogo stabilì una congiunzione tra il poeta e la Versilia. Una congiunzione rivendicata non solo per ragioni culturali ma anche ideologiche⁵⁰². Invero, sulla base delle più recenti traduzioni – quella di Enrico Nencioni suscitò l'ammirazione di Carducci – e interpretazioni, la poesia e il teatro di Shelley furono esaltati per il loro carattere anarchico e



Fig. 118, Louis Edouard Fournier, *Il funerale di Percy Bysshe Shelley*, 1889, olio su tela, Liverpool, Walker Art Gallery

rivoluzionario. In particolare, divenne oggetto di venerazione il *Prometeo liberato* che, a differenza dell'omonima tragedia di Eschilo da cui traeva ispirazione, si concludeva con la detronizzazione di Giove e con la vittoria di Prometeo che dava inizio a un regno di pace e amore.

⁵⁰¹ U. SERENI, *Nomellini in Versilia: ragioni, coscienza e riti dell'Eden*, in *Nomellini in Versilia*, a cura di E. B. Nomellini, U. Sereni, G. Bruno, Electa Firenze, Firenze, 1989, p. 30.

⁵⁰² Cfr. G. BIAGI, *Gli ultimi giorni di Percy Shelley, con nuovi documenti*, Civelli, Firenze 1892. M. L. GIARTOSIO DE COURTEN, *Percy Bysshe Shelley e l'Italia*, Treves, Milano 1923. N. MUSTACCHIA, *Shelley e la sua fortuna in Italia*, Muglia, Catania, 1925. Per l'importanza degli artisti che il mito di Shelley coinvolse in Italia, tale argomento meriterebbe una revisione bibliografica. Tra i contributi più recenti si segnala invece L. M. CRISAFULLI JONES, *Shelley e l'Italia*, Liguori, Napoli, 1998. L. M. CRISAFULLI JONES, *P. B. Shelley fra '800 e '900: La Fortuna Critica*, Clueb, Bologna 1990.

Il processo di mitizzazione di Shelley culminò con l'erezione di un monumento a Viareggio. L'iniziativa era nata tra i membri della massoneria locale e della sinistra radicale, da personaggi come Cesare Riccioni, consigliere comunale, compagno d'università di Pietro Gori e successivamente personalità centrale nel versiliese: più volte sindaco di Viareggio, avvocato di Giacomo Puccini e amico di Gabriele D'Annunzio. A partire dal 1890 Riccioni fu a capo di un comitato per la realizzazione del monumento che nel 1892, centenario della nascita del poeta inglese, aveva raccolto le adesioni di figure centrali della culturale sociale umanitaria italiana, quali Edmondo De Amicis, Felice Cavallotti (che divenne presidente del comitato) e Mario Rapisardi. Il monumento fu realizzato da Urbano Lucchesi (Lucca, 1844 – Firenze, 1906) con una epigrafe dettata da Giovanni Bovio (Trani, 1837 – Napoli, 1903) (Fig. 119).



Fig. 119, Inaugurazione del monumento a Percy Bysshe Shelley, Viareggio, 30 settembre 1894.

In un articolo apparso nell'agosto del 1892 su «Il figurinaio» di Lucca D'Annunzio affermava con enfasi: «Percy Shelley ha nella nostra immaginazione le sembianze di un semidio [...]», e che le sue opere mostravano la possibilità di «una terra libera d'ogni tirannia, pacifica, serena, ove la Bellezza viene ad assidersi tra gli uomini come un tempo Gesù tra i pescatori di Galilea, sotto il giustissimo sole». Shelley e il suo mito venivano caricati dalle aspirazioni e dalle idealità di una generazione: «Pare che veramente questo figlio dell'Oceano abbia risvegliato una voce che dormiva sconosciuta nel mondo»⁵⁰³. Le parole di D'Annunzio

⁵⁰³ G. D'ANNUNZIO, *Shelley, Agosto, 1792*, «Il figurinaio», 21 agosto 1892. In

furono lette in occasione dell'inaugurazione del monumento e i medesimi sentimenti risuonarono nelle parole del discorso inaugurale proclamato da Riccioni

Rifulge e brilla nei pensieri di Shelley quella santa visione che dal filosofo greco avvelenato al biondo povero martire di Nazareth, da Galileo a Garibaldi, ha avuto combattenti ed apostoli, tutti guidati da una fede sicura e sincera, che nei tempi avversi né gli uomini malvagi potranno mai cancellare dall'anima dell'universo. Nell'immenso rovinio degli edifici sociali splenderà sempre quella fede confortante, e tra un lauro di vittoria e una palma di martirio conquisterà il mondo e darà l'impronta ai secoli. Si cerchi pure, in qualunque modo e da chicchesia, di schiacciare Prometeo, d'inchiolarlo, d'avvilirlo, ma Prometeo potente, trionfando, proclamerà eterna la libertà della coscienza e del pensiero umano⁵⁰⁴.

Spicca dalle parole di Riccioni un primo collegamento tra Shelley-Prometeo e Garibaldi. Invero, il processo di mitizzazione di Shelley era legato ad una volontà di liberazione e rinnovamento ideologico politico, e aveva come ulteriore obiettivo dare vita a un nuovo immaginario collettivo, in grado di rispondere ai problemi sociali del presente.

Tra i partecipanti all'inaugurazione c'era Ceccardo Roccatagliata Ceccardi che con le seguenti parole descrisse lo svelamento della statua: «E il velo candido cade, e il busto di Shelley sulla candida colonna fiammeggia pensoso, i capelli dolcemente torti sul fronte, gli occhi fissi laggiù lontano, all'immensa distesa del mare, e oltre il mare, lontano lontano agli orizzonti e oltre gli orizzonti»⁵⁰⁵. Nei giorni successivi Ceccardo si recò a San Terenzo per visitare la casa del poeta inglese, lì trovò «[...] qualche cosa oltre la morte di grande e di immortale», che gli fece domandare se «forse per aver voluto camminare troppo tra le cose che più non sono io viaggiavo ormai nell'Al di là?»⁵⁰⁶. Nei suoi studi Sereni ha raccolto una serie di apparizioni shelleyane: a quella di Ceccardo si aggiunge quella D'Annunzio, che nel suo diario annotava che camminando nella tenuta di San Rossore «il cadavere di Percy Shelley approda, d'improvviso sotto i miei occhi stupefatti. La mia ombra si disegna lunghissima su la sabbia *into something rich and strange*»⁵⁰⁷. Anche Puccini e Nomellini da Torre del Lago percepirono oltre la pineta la presenza del poeta inglese: «Attraverso la nera pineta s'ode nella notte il largo canto del mare ancora pieno di rimpianti del Poeta che seppe darci tutte le musiche della natura» scriveva Puccini⁵⁰⁸. Mentre una lettera inviata nel 1904 da Plinio Nomellini a Matteo Oliviero (Pratorotondo, 1879 – Saluzzo, 1932) il pittore descriveva con queste parole la sua vita a Torre del Lago:

⁵⁰⁴ C. RICCIONI, *P. B. Shelley*, Viareggio, 1894, in U. SERENI, *Il sogno del "liberato mondo"*, in *Fra il Tirreno e le Apuane. Arte e cultura tra Otto e Novecento*, a cura di R. Monti et alii, Artificio, Firenze, 1990

⁵⁰⁵ C. ROCCATAGLIATA CECCARDI, *Viareggio a Percy Bysshe Shelley*, «Il Caffaro», 30 settembre – 1° ottobre 1894.

⁵⁰⁶ C. ROCCATAGLIATA CECCARDI, *La casa di Percy Bysshe Shelley a San Terenzo*, «Iride», maggio 1898.

⁵⁰⁷ G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti, R. Forcella, Mondadori, Milano, 1965, p. 81.

⁵⁰⁸ G. PUCCINI, in *Shelley Viareggio*, 13 settembre 1903.

E davvero lo spettacolo naturale che mi attornia è veramente degno dei miei grandi sogni: ho a me davanti il profilo michelangiolesco delle Alpi Apuane, il mare etrusco traverso la pineta sacra a Shelley, perennemente canta, e qui non lontani, due poeti il gran canto odono, Pascoli e D'Annunzio né io potrei maggiore ideale compagnia dimandare e nel mentre ch'io queste righe vi scrivo in fretta Giacomo Puccini (ora l'odo) improvvisa sul piano delle note evocanti un antico sogno⁵⁰⁹.

Queste testimonianze sono utili a rilevare la pregnanza del mito shelleyano in Versilia durante i primi anni del Novecento. All'epoca Viareggio era per la Toscana uno dei centri di propagazione dell'anarchia, più volte Pietro Gori ne infiammò la piazza con i suoi discorsi. In tale orizzonte politico e culturale andava formandosi la personalità di Lorenzo Viani che giovanissimo aderì agli ideali anarchici e nel 1900 si unì al gruppo socialista rivoluzionario Delenda Carthago. Secondo Sereni, non sarebbe da escludere che l'amicizia tra il giovane Viani e Nomellini fosse nata proprio nell'ambiente politico locale, magari tramite Pietro Gori. La formazione culturale e artistica di Viani si svolse inizialmente nell'ambiente anarchico viareggino, successivamente, su consiglio di Nomellini, frequentò l'Istituto di Belle Arti di Lucca e le lezioni di Fattori a Firenze. Il giovane Viani trascorreva le estati a Torre del Lago, dove in una stamberga costruì il suo primo studio. Risale al 1902 lo splendido *Ritratto di Lorenzo Viani* di Nomellini, oggi conservato presso la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti (Fig. 120).

Secondo Umberto Sereni «l'*incipit* artistico di Viani» non poté che essere il ritratto di Percy Shelley (Fig. 121), realizzato per la copertina del giornale delle celebrazioni shelleyane del settembre 1903. Facevano parte del comitato organizzativo Puccini e Nomellini e presero parte all'iniziativa anche Pietro Gori e Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, per il quale Viani nutriva una speciale ammirazione (nel 1922 gli dedicò una biografia). La manifestazione

⁵⁰⁹ Lettera di P. Nomellini a M. Oliviero, Torre del Lago, 23 novembre 1904 in F. BENZI, *Puccini e le arti. Un percorso dal realismo scapigliato, al simbolismo e all'impressionismo psicologico*, in *Per Sogni e per Chimere. Giacomo Puccini e le arti visive*, a cura di F. Benzi – P. Bolpagni, et alii, Edizioni Fondazioni Ragghianti Studi sull'arte, Lucca, 2018, p. 30.



Fig. 120, Plinio Nomellini, *Ritratto di Lorenzo Viani*, 1902 circa, olio su tela, 61 x 48, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

assunse un deciso carattere politico, e fu in particolare il gruppo di giovani capitanato da Viani, Delenda Carthago, ad emergere. Al punto che su «Il Marzocco» le celebrazioni shelleyane furono criticate per essere state «vessillo di quella povera cosa che è la vita politica odierna e l'azione dei partiti»⁵¹⁰.

La poesia di Ceccardo era per Viani e i suoi compagni di Delenda Carthago il vocabolario sui cui decifrare le opere di Shelley e dare risposta alle ansie del presente. Le raccolte di poesie *Viandante* (1901) e *Apua Mater* (1905) nacquero a partire da una accordatura con la mitografia fondativa delle *Laudi* di D'Annunzio, alla quale Ceccardo aggiunse personali tensioni libertarie e antagoniste: «per esaltare la natura prometeica

dei lavoratori del marmo»⁵¹¹. Ceccardo fece apparire sulle Apuane il Prometeo liberato e trasformò i lavoratori del marmo in Titani, profetizzò un'Italia, dove, shelleyanamente, ogni uomo sarebbe stato re e dio. Il successo delle poesie di Ceccardo è testimoniato anche dalle parole dello scrittore socialista Luigi Campolonghi (Pontremoli, 1876 – Settimo Vittone, 1944): «Bastò che un libro – *Apua Mater* – uscisse dal tuo eremo perché la giovinezza vi trovasse la parola da ripetere nel grigio silenzio delle nostre valli – svegliandone gli echi gloriosi»⁵¹².

⁵¹⁰ *Due commemorazioni*, «Il Marzocco», 20 settembre 1903

⁵¹¹ U. SERENI, *Il sogno del "liberato mondo"*, in *Fra il Tirreno e le Apuane. Arte e cultura tra Otto e Novecento*, a cura di R. Monti et alii, Artificio, Firenze, 1990, p. 25.

⁵¹² Nel 1907 a Firenze Campolonghi fu protagonista insieme a Ceccardo della pubblicazione del quotidiano «Il popolo» (20 gennaio – 15 marzo 1907), una impresa editoriale che, nonostante la breve durata, fu un laboratorio al quale collaborarono anche Nomellini e Viani.



Fig. 121, Lorenzo Viani, *Ritratto di Percy Shelley*, 1903, riproduzione fotomeccanica

Anche Nomellini partecipò a questa temperie culturale che, nel diffuso rigurgito antipositivista e nel contestuale insorgere di sentimenti nazionalisti, fu caratterizzata dall'attribuzione alle arti di significati eroici. Invero, attraverso la sua pittura, Nomellini fu uno degli interpreti del ritorno di un Garibaldi elevato a liberatore dalla decadenza del presente. Per chi come Nomellini, Ceccardo e D'Annunzio non si riconosceva nella politica conservativa di Giolitti, considerato responsabile del sopimento del «bisogno eroico» dei giovani italiani, l'anno 1907 fu occasione di una speciale

congiuntura che rese possibile il «ritorno del Generale». Nel 1907 cadeva infatti il centenario della nascita di Garibaldi e dei venticinque anni dalla sua morte, inoltre nel mese di febbraio morì Giosuè Carducci: il poeta e il condottiero furono elevati a simboli della rinascita e della rifondazione dell'Italia. La “teofania” ebbe luogo alla Biennale di Venezia del 1907 nella *Sala del Sogno* curata da Nomellini insieme a Chini, De Albertis e Previati, dove il *Garibaldi* (1907) di Nomellini, oggi conservato presso il Museo Civico Giovanni Fattori di Livorno, era elevato a fulcro visivo e rappresentativo⁵¹³ (Fig. 122). Accanto al *Garibaldi* (Fig. 123) erano allestiti il *Prometeo Liberato* di Walter Crane e l'*Icaro* di Galileo Chini, anch'essi simboli di una volontà di eroismo che avrebbe in breve tempo raggiunto anche le masse popolari. Il *Garibaldi*, nel quale Viani posò per la figura del trombettiere, fu diffuso in tutta Italia su

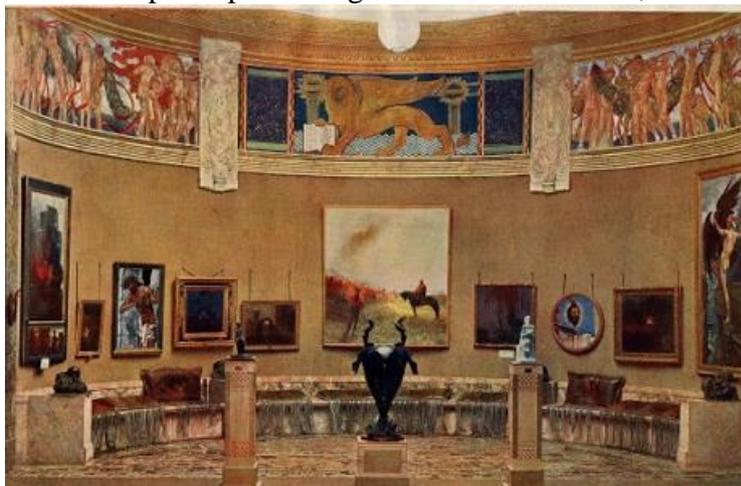


Fig. 122, La Sala del Sogno alla Biennale di Venezia del 1907, al centro il *Garibaldi* di Nomellini

⁵¹³ Cfr. M. T. BENEDETTI, *La sala internazionale. L'arte del sogno alla Biennale di Venezia*, in *L'età del Divisionismo*, a cura di G. Belli, F. Rella, Electa, Milano 1990, pp. 74-91. E. B. NOMELLINI, *La sala "L'Arte del Sogno" alla VII Biennale di Venezia; dall'idea al compimento*, in *Sogni*, 2005, pp. 165-174. M. F. GIUBELI, *Venezia 1907. La Sala dell'Arte del Sogno alla Biennale, una «corsa nei campi dell'ideale»*, in *Il Simbolismo in Italia*, a cura di A. Mazzocca, C. Sisi, Marsilio, Venezia, pp. 65-71.

manifesti che annunciavano il ritorno del Generale. Nel 1915 il *Garibaldi*, corredato dai versi di D'Annunzio: «... O Italia, i Mille, i Mille! Ali fulminee delle vittorie latine», fu stampato in formato di cartolina e distribuito nelle scuole italiane. La politicizzazione di Garibaldi e il tradimento dei suoi ideali pacifisti, avevano ormai preparato il terreno per il «maggio radioso». Qualche anno prima, nel 1910, in una lettera indirizzata a Nomellini, Pascoli scriveva: «Quando io vidi in una nera cartolina il tuo rosso Garibaldi, dissi: Questa è la poesia più bella che su Garibaldi sia stata fatta»⁵¹⁴. La morte di Carducci aveva fatto indirizzare Pascoli verso una poesia patriottica e garibaldina tesa a una nazionalizzazione del popolo. Per Pascoli, Garibaldi rappresentava l'esempio perfetto dell'eroe costretto a fare la guerra per ottenere la pace, secondo un modello che lo ricongiungeva a Prometeo e a Napoleone (Fig. 124). In nome della comune fede verso Garibaldi, nel 1911 Pascoli richiese a Nomellini di illustrare i *Poemi del Risorgimento*, un progetto rimasto però incompiuto a causa della morte del poeta. A testimonianza di questo progetto, oltre alle lettere, restano alcune illustrazioni realizzate da Nomellini (Fig. 124).



Fig. 123, Plinio Nomellini, *Garibaldi*, 1907, 198 x 179 cm, Museo Civico Giovanni Fattori, Livorno

⁵¹⁴ Lettera di G. Pascoli a P. Nomellini, Castelvechio, 5 ottobre 1910, in *Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi*, a cura di E. B. Nomellini, U. Sereni, G. Bruno, Multigraphic, Firenze, 1986, p. 49.

Il primo luglio del 1907 l'industria di esplosivi genovese Prométhée organizzò una dimostrazione dell'efficacia di una nuova miscela esplosiva presso le cave di marmo di Carrara. L'iniziativa commerciale fu descritta da D'Annunzio come «atto titanico» e trasformata in un rito iniziatico: parteciparono giornalisti, autorità civili e un fotografo, Mario Nunes Vais (Firenze, 1856 - Firenze, 1932), che documentò l'avvenimento. Partecipò alla giornata anche un gruppo di fedeli ai culti prometeici shelleyani: Plinio Nomellini, Lorenzo Viani, Luigi Campolonghi e Leonardo Bistolfi, un altro artista che fu tra i protagonisti della rinascita garibaldina (Fig. 125).

Tra i fumi e le polveri alzatesi dopo l'esplosione della mina, Campolonghi intravide «l'immagine di un eroe» dannunziano⁵¹⁵. Un eroe che per il vate e per i fedeli ai «misteri apuani» non poteva che essere Garibaldi. Dopo lo scoppio della mina, D'Annunzio, descritto da Viani «bianco, come scolpito in un bocco della Tacca bianca», tenne un discorso nel quale il richiamo a Garibaldi è inequivocabile:

Segno augurale è che questa violenza si sia compiuta mentre ancora l'Italia è commossa dal fervore concorde ond'ella ha celebrato il suo più puro Eroe; il pilota fatale che condusse la nave della libertà per quel Tirreno a cui guardano i vostri bianchi fari mediterranei.⁵¹⁶



Fig. 124, Plinio Nomellini, *Napoleone e i due Titani*, tecnica mista su carta, 1911, collezione privata



Fig. 125, Mario Nunes Vais, D'Annunzio (al centro, vestito di bianco), Nomellini (cerchiato di giallo), con alla sua destra Lorenzo Viani, 1907

⁵¹⁵ L. CAMPOLONGHI, *L'uomo e la montagna*, «Rassegna Latina», 1° agosto 1907.

⁵¹⁶ G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti, R. Forcella, Mondadori, Milano, 1965, p. 87.

L'ultima e decisiva apparizione di Garibaldi avvenne a Quarto nel 1915. Il rito era ancora una volta officiato da D'Annunzio ma non mancavano Nomellini, Lorenzo Viani e Ceccardo Roccatagliata Ceccardi. L'occasione era l'inaugurazione del monumento in onore dei Mille realizzato da Eugenio Baroni (Taranto, 1880 – Genova, 1935). Nomellini aveva realizzato il disegno utilizzato per promuovere l'evento (Fig. 126). Ma già nel 1907 il suo pennello aveva “riportato” Garibaldi a Quarto con *Lo scoglio di Quarto*, ma il privilegio di annunciarne il ritorno fu solo di D'Annunzio, il quale affermò: «Esso è là. Noi lo sentiamo e lo guardiamo». Per il vate, l'Italia guidata dal suo «Pilota fatale» era pronta per la guerra: «Qui si rinasce e si fa un'Italia più grande» affermava in conclusione della sua orazione.

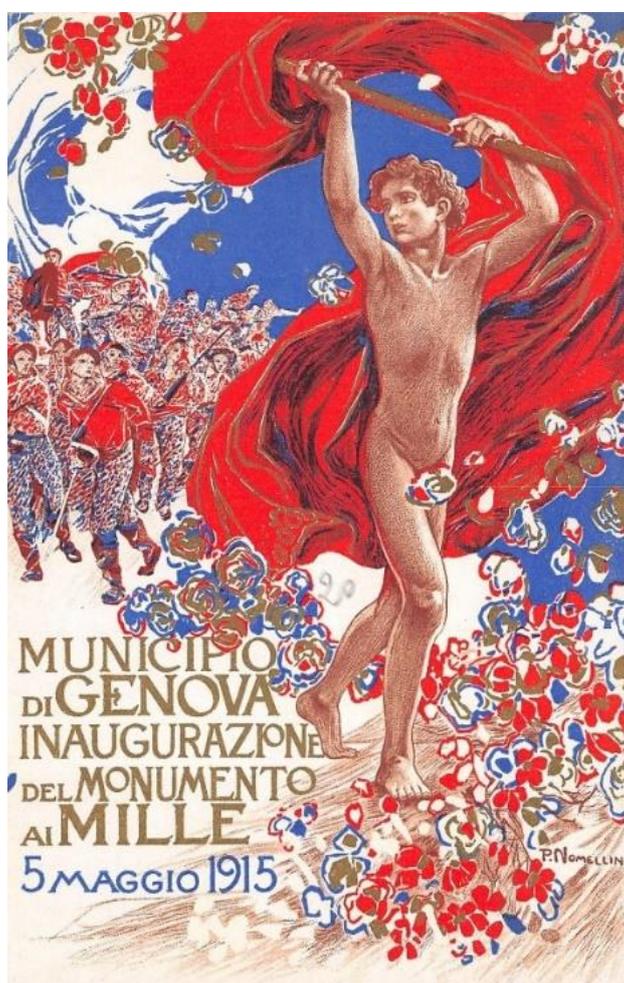


Fig. 126, Dal disegno di Nomellini, Manifesto per l'inaugurazione del Monumento ai Mille, 1915

Capitolo secondo

Plinio Nomellini. Iconografie del lavoro (1900-1908)

La prima partecipazione di Nomellini alla Biennale di Venezia, in occasione dell'edizione del 1899, culminò nell'acquisto della sua opera, *La Sinfonia della luna*, da parte della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. Si trattava della prima musealizzazione di una suo dipinto. Per la felice integrazione tra aree dipinte con trame divisioniste e zone rese a impasto, *La Sinfonia della luna* può essere considerata dal punto di vista tecnico una summa dell'esperienza pittorica di Nomellini, che trovò proprio in questa mediazione una nuova cifra stilistica. Per quanto riguarda il contenuto, il pittore livornese raggiunse la notorietà con un dipinto in sintonia con il coevo dibattito critico italiano: con una sintesi di elementi provenienti dal simbolismo tedesco e di raffinatezze di derivazione preraffaelita.

La svolta simbolista favorì un ulteriore mutamento: l'abbandono dell'incisivo disegno fattoriano, in luogo di una linea dalla morbidezza classicheggiante, ispirata ai migliori esiti del simbolismo svizzero-tedesco, in particolare al campione di questa tendenza: Max Klinger (Lipsia, 1857 – Naumburg, 1920), nei cui dipinti «nudo moderno e antico convivono nella ricerca di una coesione spontanea e per questo veritiera fra natura e storia, attraverso il mito»⁵¹⁷. Questo nuovo orientamento stilistico della pittura di Nomellini diveniva palese a inizio Novecento in alcuni dipinti a tema simbolico mitologico: a esempio, *La colonna di fumo* (1900) (Fig. 127), nella quale Nadia Marchioni ha rilevato un possibile riferimento a culti prometeici, e *Ultimo raggio di sole* (1900) (Fig. 128), nel quale nonostante si notino alcune deformazioni anatomiche, la struttura del corpo nudo si direbbe rimandare alla scultura classica.

⁵¹⁷ A proposito della contrastata fortuna italiana di Max Klinger si veda: A. TIDDIA, *Simbolismi dalla Mitteleuropa*, in *Simbolismo in Italia*, a cura di F. Mazzocca, C. Sisi, Marsilio, Venezia, 2011, pp. 31-41.



Fig. 127 Plinio Nomellini, *La colonna di fumo*, 1900, olio su tela, 130 x 121 cm, Galleria d'Arte Modera Ricci Oddi, Piacenza

Al successo veneziano non coincideva però l'apprezzamento dell'ambiente artistico fiorentino. Una lettera piuttosto polemica inviata a Signorini testimonia che l'adesione al simbolismo segnò un'ulteriore frattura tra Nomellini e l'ambiente artistico fiorentino:

Carissimo Telemaco,

Proprio così! Sono ancora capace di fare delle corbellerie! Ma ci sono delle corbellerie ben fatte nel novero delle quali metto quella ch'io ho fatta. Non ne perderò l'Arte per quel che poco che posso dare a Lei perocché la mia buona amica e colei che mi spinge a donarmi interamente all'Arte. Dunque punto fermo e avanti per la conquista dell'Idea. Preti non ce ne sono stati, ond'io senza la benedizione spero avere la salvezza da tutti voialtri i quali potete forse dubitare che mi sia perduto e salve a tutti. Tuo con affetto.⁵¹⁸

⁵¹⁸ Lettera di P. Nomellini a T. Signorini, Genova 20 maggio 1899. B.N.F. Raccolta CV. Cass. 471, n. 31.

Per ragione di ordine temporale, è probabile che le «corbellerie» alle quali faceva riferimento Nomellini si riferissero ai quadri presentati in occasione della mostra della Società Promotrice fiorentina del 1899-1900 e non a *La Sinfonia della luna*. Del resto, dopo tre anni di assenza alla Promotrice, Nomellini presentò per la prima volta a Firenze i risultati della sua ricerca simbolista: le opere esposte erano *Idillio della luna* ed *Elegia pagana*. È quindi probabile che il nuovo orientamento della sua pittura avesse suscitato discussioni.

Ad ogni modo, il successo alla Biennale consentì a Nomellini di guadagnare visibilità e suscitare l'interesse dei mercanti d'arte. Risalgono a questo periodo alcune lettere scambiate con i fratelli Grubicy.

In una lettera spedita da Milano il 19 ottobre del 1899, Vittore Grubicy sconsigliava a Plinio di inviare *La Sinfonia* al *Salon de la libre Esthétique* di Bruxelles, per evitare il «compromettersi del tempo utile per Parigi», dove il 14 aprile del 1900 avrebbe inaugurato

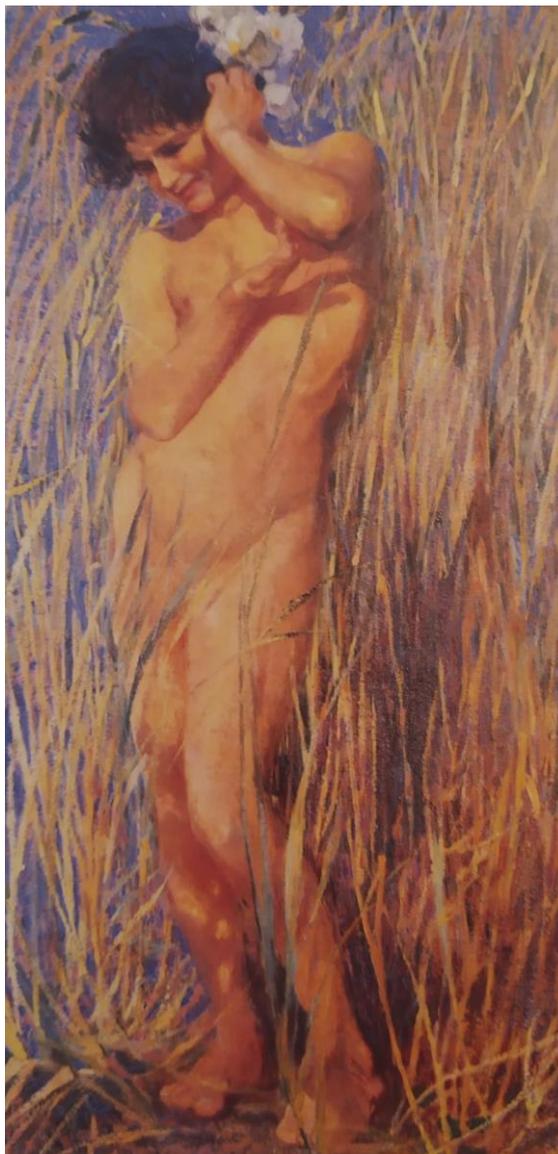


Fig. 126 Plinio Nomellini, *Ultimi raggi di sole*, 1900, olio su tela, 131 x 68 cm, collezione privata

l'Esposizione Universale, perché «è a Parigi che deve figurare tale opera, soprattutto se aveste la fortuna di riaverla in studio per un mesetto o due per potervi far circolare un po' di neutralizzazione del bleu»⁵¹⁹. Inoltre, Vittore si offriva di «cooperare [...] scrivendo a Roma ed a Parigi per raccomandarne il valore e appoggiarla caldamente»⁵²⁰. Non è noto se Plinio si servì dei servigi di Vittore ma la commissione giudicatrice dell'Esposizione Universale rifiutò *La Sinfonia della luna*.

In un'altra lettera, datata 14 ottobre 1901, Vittore prospettava a Plinio la possibilità di vendere una delle opere esposte alla IV Biennale di Venezia. La proposta d'acquisto proveniva

⁵¹⁹ Esposizione che succedeva ai *Salon* organizzati dal gruppo *Les XX*. Queste iniziative erano entrambe organizzate dall'avvocato e conoscitore d'arte Octave Maus (Bruxelles, 1856 – Bruxelles, 1919), con cui Vittore era in amicizia e grazie al quale aveva esposto con il gruppo *Les XX*.

⁵²⁰ Lettera di V. Grubicy a P. Nomellini, Milano, 14 aprile 1900. Originale presso Archivio Nomellini. Pubblicata in *Archivi del Divisionismo*, a cura di F. Bellonzi, T. Fiori, vol. II, Officina Edizioni, Roma, 1968, pp. 101-102.

«dall'amico di Amsterdam»: il mercante d'arte Filippo Tessaro (Pieve di Tesino, 1841 - Amsterdam, 1907)⁵²¹. Vittore specificava che all'atto della vendita Plinio avrebbe ricevuto il pagamento «direttamente dall'acquirente», aggiungendo che tale operazione sarebbe potuta essere «l'inizio di una strada, essendo egli ex negoziante ma sempre in rapporti con compratori americani»⁵²². La partecipazione alla IV Biennale era stata per Nomellini un nuovo successo: conclusosi con la vendita di tre delle cinque opere esposte, fra cui proprio quella richiesta da Tessaro. Ricevuta questa notizia, Vittore rispose: «Quanto all'amico Tessaro lo contenteremo un'altra volta che avrete qualche cosa di consimili e che io so essere una musica di vostra predilezione questo genere di «notturni» lunari»⁵²³. Nei mesi successivi Tessaro trattò ancora tramite Vittore l'acquisto di quella che era rimasta l'unica opera invenduta tra quelle esposta alla Biennale: *Colloquio tra gli alberi* ma non è noto se l'acquisto si concluse.

Di diverso tenore fu invece il rapporto tra Plinio Nomellini e Alberto Grubicy de Dragon (Milano, 1852 - Milano, 1922). Nelle lettere a nostra disposizione il mercante d'arte si rivela assai determinato a convincere Nomellini a entrare a far parte della sua scuderia di artisti. Lo scambio epistolare avveniva all'incirca negli stessi mesi delle comunicazioni con Vittore. Il 13 maggio del 1901 Alberto ringraziava Plinio per avergli spedito un dipinto, e richiedeva di inviargli anche «quello dei lavoratori del mare [...] onde io possa iniziare qualcosa con un piccolo complesso di opere che mi permettano di presentarlo più complessivamente e quindi nel maggiore suo interesse». Vittore esponeva a Nomellini la volontà di dedicarsi alla vendita delle sue opere «in modo stabile e definitivo»⁵²⁴.

In una successiva lettera Vittore consigliava a Nomellini di inviare alla Esposizione Internazionale di Pietroburgo del 1902 uno dei dipinti rimasti invenduti a Venezia, ovvero *La donna del vento*. Certo «di poter far trionfare l'arte sua», Alberto dichiarava di voler comporre una raccolta di lavori di Nomellini da vendere all'Estero. Precisando che l'opera promozionale sarebbe stata finanziata «vendendo dei Segantini» e alimentata investendo «in arte ancora i ricavi»⁵²⁵. Nonostante le insistenze di Alberto Grubicy, Nomellini preferì declinare le sue offerte. Del resto, è noto che il

⁵²¹ Tessaro aveva ereditato dal cugino Bartolomeo Tessaro una rivendita di stampe d'arte, la Caramelli & Tessaro, che aveva sede a Utrecht. Nel 1872 divenne comproprietario della Galleria Frans Buffa & Zonen di Amsterdam. Cfr. J.F. HEUBROEK, *Van eenvoudige prentenkoopman tot gerenommeerde kunsthandelaar: Frans Buffa & Zonen in Amsterdam*, in «De Boekenwereld», 23, 2006-2007, pp. 50-64.

⁵²² Lettera di V. Grubicy a P. Nomellini, Milano, 14 ottobre 1901. Originale presso l'Archivio Nomellini. Pubblicata in *Archivi del Divisionismo*, a cura di F. Bellonzi, T. Fiori, vol. II, Officina Edizioni, Roma, 1968, p. 103.

⁵²³ Negli *Archivi del Divisionismo* si ipotizza che l'opera a cui ambiva Tessaro fosse *Tramonto a Torre del Lago*. Tuttavia, questa non presenta una scena di "Notturmo". Riteniamo dunque più probabile che si trattasse de *I tesori del mare*, che è per l'appunto un notturno lunare. L'opera è oggi conservata presso la Galleria d'Arte Moderna di Roma.

⁵²⁴ Lettera di A. Grubicy a P. Nomellini, Milano, 13 maggio 1901. Originale presso Archivio Nomellini, Pubblicata in *Archivi del Divisionismo*, a cura di F. Bellonzi, T. Fiori, vol. II, Officina Edizioni, Roma, 1968, p. 164-165.

⁵²⁵ Lettera di A. Grubicy a P. Nomellini, Milano, 27 novembre 1901. Originale presso Archivio Nomellini, Pubblicata in *Archivi del Divisionismo*, a cura di F. Bellonzi, T. Fiori, vol. II, Officina Edizioni, Roma, 1968, p. 166.

nuovo corso della sua pittura gli garantì oltre al successo artistico anche un cospicuo numero di vendite e incassi.

Il simbolismo di Nomellini si era nutrito di stimoli derivanti dai suoi legami con alcuni scrittori del panorama letterario genovese. A partire dal 1900, Nomellini iniziava a collaborare come illustratore alla rivista dei fratelli Novaro, «La Riviera Ligure», una pubblicazione nata con fini commerciali e in seguito trasformata in un'aggiornata rivista di letteratura⁵²⁶. La veste grafica de «La Riviera Ligure» (Fig. 127) era stata concepita e realizzata da Giorgio Kienerk, in adesione al gusto liberty di marca mitteleuropea caro ai fratelli Novaro⁵²⁷. Nel 1901 sulle

pagine de la «Riviera», Nomellini illustrò l'*Inno all'Olivo* (Fig. 128) di Giovanni Pascoli. A seguito di questa collaborazione, nacque tra i due artisti un legame di amicizia che, come ebbe a dire lo stesso poeta, sorse «dall'affinità



Fig. 127, Giorgio Kienerk, Frontespizio de «La Riviera Ligure», a partire dal n. 27 del 1901.

grandissima del nostro pensiero che non vuol giogo sul collo»⁵²⁸. Del resto, la formazione artistica e politica di Nomellini e Pascoli presentava alcune affinità: a partire dalla giovanile adesione al socialismo rivoluzionario, culminata in entrambi i casi in un processo per anarchia. Una circostanza che spinse entrambi verso un ripiegamento intellettuale che prese forma in una rappresentazione simbolica della natura. Successivamente i due artisti condivisero l'insorgere di istanze neo-risorgimentali, in particolare in riferimento ad un mitico ritorno di Garibaldi. Fu Pascoli a chiedere a Nomellini l'originale del disegno de l'*Inno all'Olivo*, in seguito definito dal poeta propria «gioia e vanto», e oggi ancora conservato presso la Casa Museo Pascoli a Barga⁵²⁹.

⁵²⁶ Per la trasformazione simbolista di Kienerk si veda E. QUERCI, *Giorgio Kienerk e il Simbolismo in Toscana*, Pacini Editore, Firenze, 2013.

⁵²⁷ Cfr. R. BOSSAGLIA, *La Riviera Ligure. Un modello di grafica liberty*, Costa & Nolan edizioni, Genova, 1985.

⁵²⁸ Lettera di G. Pascoli a P. Nomellini, 21 dicembre 1903, citata da P. PACCAGNINI, *Un pittore per un poeta: Plinio Nomellini illustratore pascoliano*, Massa, 1988, p. 17.

⁵²⁹ Su il rapporto tra Nomellini e Pascoli si veda *Nomellini e Pascoli: un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi*, a cura di E.B. Nomellini, U. Sereni, Multigraphic, Firenze, 1986.



Fig. 128 Plinio Nomellini, *Inno all'Olive*, 1900, inchiostro su carta, Casa Pascoli, Barga

2.1. Il mito della natura

Secondo Silvio Balloni il simbolismo di Nomellini conquistò «l'ammirazione dei letterati italiani che più di ogni altri demolirono l'edificio del Naturalismo»: Pascoli e D'Annunzio per la capacità di assimilare le componenti letterarie e per l'efficacia di tradurle in forma figurativa. Nomellini condivise con Pascoli una visione trasformatrice: per forza di analogie e corrispondenze, il paesaggio transitava dal naturale all'ideale. Parteció invece con D'Annunzio a una rappresentazione superomistica dell'uomo, fuso in un'«estasi panica» ad una natura misteriosa e fantastica⁵³⁰.

⁵³⁰ S. BALLONI, *Nomellini, Pascoli, D'Annunzio: l'evocazione figurativa della parola fra decadentismo e simbolismo*, in *Plinio Nomellini. Dal Divisionismo al Simbolismo verso la libertà del colore*, a cura di N. Marchioni, Maschietto Editore, Firenze, 2017, pp. 43-57.

Nonostante la svolta simbolista nomelliniana vada a situarsi all'interno dell'epocale transizione antipositivista della cultura occidentale, è anche vero che il suo caso fu favorito, o accelerato, dai fatti giudiziari che lo videro coinvolto nel 1894. Invero, fino al momento dell'accusa per anarchismo, la rappresentazione del lavoro era stata per Nomellini il soggetto principale della sua pittura – dal *Fienaiolo* (1888) fino a *La Diana del lavoro* (1893) – tuttavia, dopo il 1894 e fino al 1900, il pittore livornese non dipinse più scene di lavoro. L'emanazione delle Leggi Antianarchiche, che punivano con più di due anni di carcere la propaganda sovversiva di carattere figurativo, fu di certo un deterrente alla rappresentazione di immagini di critica sociale. Ciononostante, l'adesione di Nomellini al simbolismo fu autentica e maturò in una evoluzione durata cinque anni.

La ricomparsa delle iconografie del lavoro nella pittura di Nomellini coincide tra l'altro con il mutare della situazione politica e il mitigarsi della lotta contro gli anarchici. Corrisponde inoltre con il congedo di Nomellini da Genova, dove nonostante con il processo del 1894 fosse stata provata la sua innocenza, egli continuò a essere attenzionato dalla polizia. Intorno al 1900, insieme alla moglie Griselda e al figlio Vittorio, Nomellini accettò l'invito dell'amico Ferruccio Pagni e iniziò a frequentare il Lago di Massaciuccoli sulle cui rive aveva trovato pace e ispirazione anche Giacomo Puccini. Inoltre, nel piccolo borgo di Torre del Lago si era stabilita una colonia di pittori livornesi: Francesco Fanelli, Angelo Tommasi, Raffaello Gambogi e altre vecchie conoscenze di Nomellini. Nel 1902 Nomellini lasciò definitivamente Genova e si trasferì sul Lago di Massaciuccoli. La stagione torrelaghese durò fino al 1907 e registrò la maturazione delle istanze simboliste e il sorgere di nuove aspirazioni.

Le iconografie del lavoro create a Torre del Lago non assunsero una preminenza simile a quelle realizzate negli anni precedenti. Ciò può anche essere testimoniato dal fatto che all'Esposizione Biennale di Venezia del 1901 Nomellini non presentò alcuna opera che avesse come soggetto il lavoro. Oltre a *Tramonto a Torre del Lago*, *La donna del vento*, *Autunno in Toscana*, *Colloquio tra gli alberi* era esposto *Tesori del mare* (Fig. 129), dipinto che segna la comparsa di istanze mitopoietiche di marca nazionalista, qui riferibili alla civiltà etrusca.

Al ripresentarsi delle iconografie del lavoro coincise la scomparsa di contenuti riconducibili alla critica sociale o all'umanitarismo. Invero, si delineava la rappresentazione di una pacifica fusione tra i lavoratori e una natura colta al culmine dei suoi fenomeni più intensi. Questi soggetti traevano sì il loro fondamento dall'osservazione della realtà ma, in ragione di illuminazioni eccezionali, trascendevano in visioni soprannaturali tese alla mitizzazione del paesaggio della Versilia. La rappresentazione del lavoro si integrava a quella della natura, che fungeva da veicolo per la trasposizione della scena in una dimensione altra.

Tale era l'idea di fondo de *Il divino del pian silenzio verde* (Tav. 53), opera il cui titolo è tratto da una citazione (celebre per il ricorso alla sinestesia «silenzio verde») proveniente dal sonetto di Carducci *Il bove*. È ipotizzabile che scegliendo questo titolo Nomellini volesse evidenziare le qualità di una pittura capace di cogliere le analogie dal reale fenomenico e in grado di trasportarle per mezzo delle corrispondenze (e delle sinestesiane) nel simbolo.

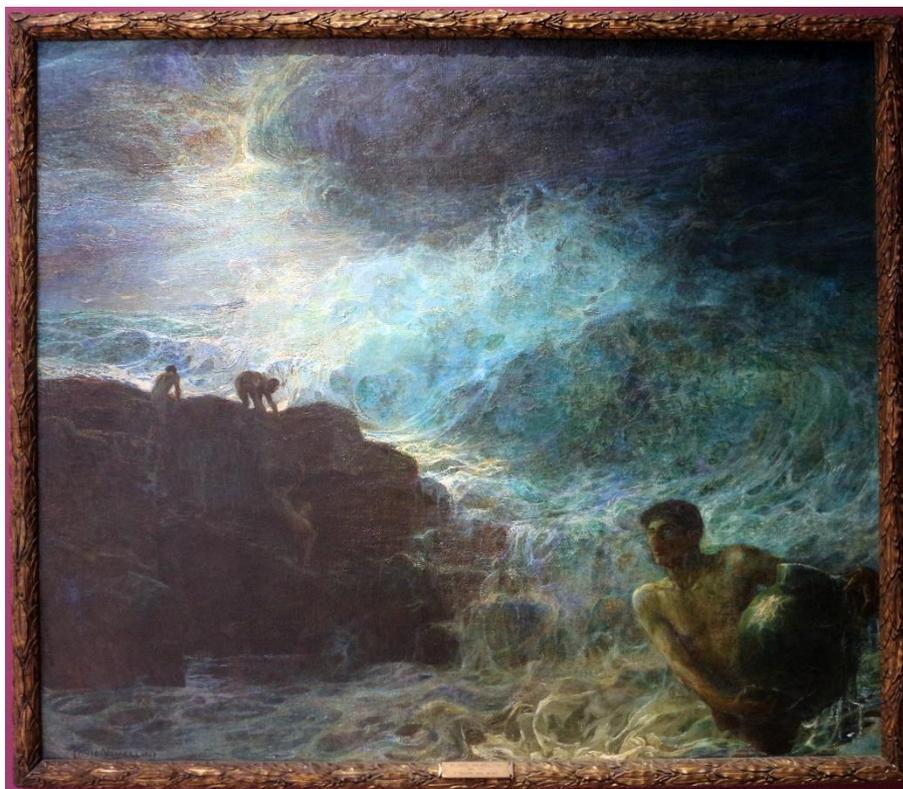


Fig. 128 Plinio Nomellini, *I tesori del mare*, 1901, olio su tela, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

Il divino del pian silenzio verde (Tav. 53) è un dipinto a olio di 100 x 125 cm, realizzato intorno al 1900, e attualmente conservato in collezione privata⁵³¹. L'opera rappresenta un paesaggio toscano nel quale un gregge di pecore pascola controllato da una pastorella. Sullo sfondo una pineta marittima chiude l'orizzonte, mentre a destra compare un ristretto lembo di mare. La scena si svolge sotto un cielo denso di nuvole, rischiarato in corrispondenza del mare dal trasparire di una luce biancastra. Questa luce, fredda e lattiginosa, si irradia sul paesaggio proiettandosi come un fascio e illuminando in controluce il gregge e la figura femminile. Solo i gialli dei fiori riscaldano questo paesaggio altrimenti tutto giocato su toni freddi. Questa inconsueta moderazione luminosa e cromatica è di fatto motivo stesso del dipinto. Si riscontra una medesima regulatezza anche dal punto di vista tecnico, in quanto le pennellate sono stese a impasto e solo i tocchi punteggiati con i quali sono resi i fiori risultano più liberi e gestualmente interpretati. L'aspetto più significativo dell'opera

⁵³¹ E. B. NOMELELLINI, *Plinio Nomellini. I colori del sogno*, Allemandi, Torino, 1998, p. 48.

è quindi dovuto all'effetto della luce del sole che filtra attraverso le nuvole e s'irraggia sul paesaggio. Deriva da questa illuminazione un'atmosfera fredda e sospesa, probabilmente riconducibile alla sinestesia «silenzio verde». Quest'opera segna anche il ritorno di Nomellini allo schema della figura isolata nei campi, tipico del «tempo iniziale fattoriano», ma qui motivato da differenti ragioni, tese a un'idealizzazione della realtà naturale e del lavoro stesso. Una prospettiva che quindi differisce radicalmente rispetto al significato delle iconografie del lavoro del periodo genovese.

Nomellini virò verso una rappresentazione del lavoro pacificata dall'accordo con una natura eccezionale. Eppure, la realtà sociale dei contadini toscani non era cambiata rispetto a dieci anni prima: permanevano le medesime problematiche dovute alla resistenza del rapporto di mezzadria tra contadini e grandi proprietari terrieri. A testimonianza di ciò, nel 1902 in tutto il Paese, e in particolarmente in Toscana, esplosero grandi scioperi agrari. In più di una occasione Nomellini si dimostrò vicino ai lavoratori, tuttavia le ragioni della sua arte erano ormai cambiate e non più orientate alla rappresentazione della realtà sociale, quanto piuttosto alla figurazione dell'idea.

Un'ulteriore esempio di tale orientamento è rilevabile in *Campagna toscana* (Tav. 54), un olio su tela di formato quadrato, 75 x 75 cm, databile tra il 1900 e il 1901⁵³². Per mezzo di una prospettiva a volo d'uccello, il dipinto rappresenta una collina coltivata a vite, con sullo sfondo un orizzonte verdeggiante. Un tralcio di vite entra in primo piano da sinistra facilitando lo svolgimento prospettico dei piani. Sulla collina, quasi sul bordo inferiore del dipinto, si nota un piccolissimo contadino di spalle. Perché Nomellini scelse di dipingere il contadino in questa inconsueta posizione? Secondo Gianfranco Bruno, questa scelta deriverebbe dall'interesse di Nomellini per la grafica giapponese. In effetti, questa soluzione, che resta un *unicum* nella produzione nomelliniana, potrebbe rifarsi alle tipologie compositive delle stampe giapponesi, di cui egli fu ammiratore. Non si può però escludere a priori il fatto che Nomellini avesse scelto di dipingere la figura del contadino per favorire lo svolgimento prospettico dei piani, che in effetti non sembra del tutto risolto. Tuttavia, per la centralità della posizione della figurina è credibile che questa scelta fosse studiata fin dall'inizio. Se tale interpretazione fosse corretta, in questo caso il prevalere del paesaggio sulla figura umana e sulla descrizione del lavoro sarebbe palese.

⁵³² *Archivi del divisionismo*, a cura di T. Fiori, F. Bellonzi, Officina Edizioni, Roma, 1968, n. IV. 42, p. 78, tav. 1041, p. 209. *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Stringa Editore, Genova, 1985, p. 59, nr 41 p. 204-205. *Plinio Nomellini. Dal Divisionismo al Simbolismo verso la libertà del colore*, a cura di N. Marchioni, Maschietto Editore, Firenze, p. 179, nr. 38.

Il dipinto è realizzato su una tela di formato quadrato ed è diviso da una ideale retta orizzontale: la metà superiore è occupata dal cielo, mentre quella inferiore dalla rappresentazione delle campagne. Il poggio al di sotto del punto di osservazione presenta alcuni filari di vite, mentre all'orizzonte si dispiega una macchia verdeggiante. Lungo il tralcio di vite in primo piano sono presenti alcuni punti di luce, tuttavia non è deducibile la sorgente luminosa. Le ombre non sono particolarmente enfatizzate ma rese attraverso il gioco dei chiaroscuri. Il disegno utilizzato per descrivere il tralcio di vite in primo piano è particolarmente analitico. In questo dipinto Nomellini non ricorse a una pittura di tocco, preferendo invece impasti ben calibrati che si fanno più sfumati nello svolgersi prospettico dei piani visivi. Il dipinto è realizzato con stesure di colore magre, al punto che in alcune aree traspare la preparazione della tela. Alcune stesure hanno un effetto abraso, come a esempio quella del cielo, dipinto quasi interamente con la biacca. La tavolozza con la quale Nomellini lavorò al dipinto è molto limitata e sfrutta la sottostante preparazione color nocciola.

Una più enfatica rappresentazione della natura figura invece in *Tramonto rosso* (Tav. 55), un olio su tela di 105 x 115 cm, datato al 1900⁵³³. Il soggetto rappresentato è uno tra i prediletti della stagione sociale nomelliniana, ovvero il ritorno dal lavoro (soggetto de *Il barcaiuolo*, *La giornata è finita*, *Ritorno dal lavoro*, *Ritorno dalla pesca*), muta però la ragione di questa rappresentazione, che non è più umanitaria o ideologica ma risiede piuttosto nell'opportunità di coniugare il ritorno dal lavoro a un paesaggio trasfigurato dalle luci del tramonto. È da rilevare che all'inizio della stagione torrelaghese Nomellini mostrò particolare interesse per la rappresentazione del tramonto. Una propensione che ha delle corrispondenze con la coeva produzione poetica di ambito decadente e che ha diretti riscontri nella collaborazione di Nomellini con «La Riviera Ligure». Nel 1902 Nomellini illustrava infatti il poema *Un Tramonto* di Francesco Pastonchi, una vera e propria immersione sensoriale e sentimentale nella luce del tramonto. Queste illustrazioni, alla quale va aggiunta anche *Inverno in Maremma*, che sembra essere la prosecuzione narrativa di *Tramonto rosso*, rivelano una volta di più la continuità e la dialettica tra Nomellini e l'ambiente poetico ligure⁵³⁴.

Come il Notturmo, il tramonto interessava gli artisti decadenti per le possibilità offerte dalla rappresentazione di un paesaggio che, pur dovendo la propria momentanea trasfigurazione ad eventi naturali, presentava una realtà nella quale la comune percezione sensoriale risultava inefficace. Così, nel dipinto di Nomellini la luce del tramonto trasfigura il luogo naturale dove si svolge l'azione: la

⁵³³ *Catalogo Finarte*, Milano, 29 maggio 1986, nr. 176. Il dipinto è stato per la prima volta pubblicato in occasione della mostra *Quattro esposizioni*, Galleria Goldoni, Livorno, 2003, nr. 1. *Plinio Nomellini. Dal Divisionismo al Simbolismo verso la libertà del colore*, a cura di N. Marchioni, Maschietto Editore, Firenze, p. 179, nr. 40.

⁵³⁴ Per *Inverno in Maremma* si veda «Riviera Ligure», n. 41, 1902. Pubblicato in *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Stringa Editore, Genova, 1985, p. 132, nr. 155, p. 215.

strada dalla quale l'uomo è giunto si perde in un impasto indefinito di arancione che rende misterioso la sua provenienza.

Le luci del tramonto si diffondono da sinistra illuminando in controluce l'uomo, posto di tre quarti, e il suo cavallo, raffigurato invece di profilo. Rispetto a *Il divino del pian silenzio verde*, la tecnica pittorica alla quale ricorse Nomellini risulta più libera: le pennellate sono liquide e morbide ed una stesura a tocchi molto vivace è alternata a impasti particolarmente densi. Il piano sul quale avanzano l'uomo e l'animale è reso per mezzo di veloci pennellate tese a una descrizione d'effetto. Sono invece molto più densi, e utili a rendere concreto il paesaggio, gli impasti che sullo sfondo rappresentano gli alberi. Anche il cielo presenta una stesura particolarmente concentrata, anche se vivacizzata da sfumature che rendono la presenza delle nubi. Nonostante la limitatezza dei colori utilizzati, Nomellini riuscì a infondere una notevole pienezza cromatica al dipinto, orchestrandolo sull'accostamento dissonante tra verdi e rossi e sul contrasto tra ombre e luci.

Probabilmente stimolato dal rinnovarsi del rapporto con i vecchi amici livornesi, a Torre del Lago Nomellini ripropose e reinterpretò alcune soluzioni derivanti dalla pittura dei campi. A proposito di *Nel divino piano del silenzio verde*, si è detto del ritorno della figura isolata nei campi, che riporta alla mente alcuni dipinti degli esordi di Nomellini, uno schema al quale vanno ad aggiungersi alcune composizioni caratterizzate da una inquadratura di probabile derivazione fotografica. Si tratta a esempio de *Il cacciatore* (1900) (Fig. 129), un dipinto che ha corrispondenze con la coeva produzione di Gambogi, oltre a evocare alcuni soggetti venatori di Eugenio Cecconi.

Dodici anni dopo il *Fienaiolo*, nonostante uno stile ormai mutato e ragioni evidentemente diverse, gli elementi compositivi di *Vespero a Torre del Lago* (Tav. 56) rimanevano gli stessi: un contadino che avanza in un campo trasportando un carico, un corso d'acqua che scorre verso l'orizzonte, e il cielo della Toscana⁵³⁵. *Vespero a Torre del Lago* è un olio realizzato su di una tela di formato quadrato di 96 x 96 cm⁵³⁶. Il contadino occupa il lato destro della composizione, mentre l'area di sinistra è riequilibrata in secondo piano dalla

⁵³⁵ *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Stringa Edizioni, Genova, 1985, tav 47 p. 61, scheda 47 p. 205. *Nomellini e Pascoli un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi*, a cura di U. Sereni, E. B. Nomellini, G. Bruno, Electa, Firenze, 1986, tav. 3 p. 73, scheda 3 p. 117. *Plinio Nomellini. La Versilia*, a cura di U. Sereni, E. B. Nomellini, G. Bruno, Electa Firenze, 1989, tav. 25 p. 71, scheda 25 p. 154. G. BRUNO, *Plinio Nomellini*, in *Divisionismo Italiano*, a cura di G. Belli – F. Rella, Electa Edizioni, Milano, 1990, p. 209. *Fra il Tirreno e le Apuane. Arte e cultura tra Otto e Novecento*, a cura di R. Monti et alii, Artificio Edizioni, Firenze, 1990, tav. 30, p. 166, scheda 30, p. 230. *Per Sogni e per Chimere. Giacomo Puccini e le arti visive*, a cura di F. Benzi, P. Bolpagni et alii, Edizioni Fondazione Ragghianti studi sull'Arte, Lucca, 2018, p. 315.

⁵³⁶ Cfr. C. NUZZI, *Plinio Nomellini*, Tipografia artigiana fiorentina Edizioni, Firenze, 1978, p. 7. *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Erga Edizioni, Genova 1985, nr. 47, p. 61, p. 205. *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Erga Edizioni, Genova 1985, p. 137, n. 45, p. 205.

presenza del corso d'acqua, che specchia le luci del tramonto e il verde degli arbusti. La posa dell'uomo, reso in controluce (la sorgente luminosa proviene da sinistra), esalta il suo sforzo. Il disegno che descrive il suo fisico è robusto e la linea di contorno è ben evidente, tuttavia il suo corpo risulta ingentilito dalla fluidità delle pennellate che ne descrivono i vestiti.



Fig. 129, Plinio Nomellini, *Il cacciatore*, 1900 circa, olio su tela, 93 x 93, collezione privata

La vegetazione scossa dal vento è definita da pennellate mosse e veloci, sono invece più magri i tocchi che rendono il cielo e l'acqua, al punto che in alcune aree traspare la trama della tela. Proprio il cielo e l'acqua sono (insieme alla camicia opalescente del contadino) i brani coloristicamente più vivi del dipinto: resi con passaggi che sfumano dall'arancione, al giallo, al viola.

Il paesaggio è trasfigurato dalla luce del tramonto, che spinge all'apice coloristico e atmosferico il cielo, definendo una realtà potentemente caratterizzata. Un paesaggio ideale nel quale la rappresentazione della fatica svolta a contatto con la natura è inquadrabile in una dannunziana e superomistica «estasi panica». Inoltre, nonostante il paesaggio rappresentato sia geograficamente situato a Torre del Lago dal titolo dell'opera, Nomellini impresso al soggetto una dimensione atemporale, acuita dalla rappresentazione del contadino a piedi nudi. *Vespere a Torre del Lago* può essere considerato come una celebrazione della vita e del lavoro a contatto con la natura, modello alternativo rispetto alla vita in città.

L'ultima opera appartenente a questo omogeneo gruppo di dipinti ambientati nella campagna Toscana è *Meriggio infuocato*⁵³⁷ (Tav. 57). Il dipinto, realizzato nel 1902, descrive una ulteriore scena di ritorno dal lavoro⁵³⁸. Si tratta ancora di una tela di formato quadrato: di 105 x 105 cm. L'opera forma un'ideale pendant con *Sole e Nubi* (1901) (Fig. 130), con la quale condivide lo stesso paesaggio e persino la forma delle nuvole. In *Meriggio infuocato* è però anche rappresentato un contadino su un carro trainato da dei buoi chianini. Questo dipinto offre un'ulteriore riflessione sul tema del ritorno dal lavoro al tramonto ma rispetto a *Vespero a Torre del Lago*, il paesaggio, ed in particolare il cielo, ha una più forte evidenza. In particolare, la rappresentazione delle sinuosità delle nuvole mosse dal vento è il motivo principale del dipinto. Emerge la volontà di Nomellini di dare vita a un paesaggio ideale, privo di una precisa collocazione temporale, dove la luce del tramonto è interpretata e descritta come elemento trasfigurante di una natura resa concreta solo della presenza dell'uomo e degli animali.

Nonostante il momentaneo abbandono della tecnica divisionista, Nomellini dava seguito con nuovi strumenti alla sua ricerca concernente la rappresentazione della luce. Senza ricercare le dissonanze cromatiche e complementaristiche, tipiche del periodo genovese, si concentrava piuttosto su una quanto più seducente rappresentazione della luce naturale. Le luci nel cielo sono rappresentate con una tecnica a stesure magre, tali da far risultare la superficie pittorica quasi abrasa. Le nubi sono realizzate con stesure sovrapposte e sono chiaroscurate con toni bruciati. Sul bordo inferiore del dipinto, in primo piano, riconosciamo alcune pennellate "frustate" stese a pennello scarico su una precedente mano già asciutta. L'erba alta in lontananza è invece descritta con un effetto sfumato. Anche in questo dipinto la tavolozza risulta essere molto limitata, circoscritta ai soli verdi, gialli, rossi, ad alcune terre, oltre che alla biacca. *Meriggio Infuocato* compone insieme a *Sole e nubi*, *Cielo in burrasca* (1901 circa) (Fig. 131) e *Tramonto a Torre del Lago* (Fig. 132) un gruppo di opere nelle quali Nomellini sperimentò la rappresentazione di cieli dalle atmosfere drammatiche che divennero l'ambientazione delle opere del ciclo *L'Uomo e la Terra* esposto alla Biennale di Venezia del 1905 e composto da *Migrazione d'uomini* (Fig. 133), *L'orda* (Fig. 134), *L'invasione* (Fig. 135).

⁵³⁷ Plinio Nomellini, a cura di G. Bruno, Stringa Edizioni, Genova, 1985, tav. 45 p. 137, scheda 45 p. 205. Plinio Nomellini. *La Versilia*, a cura di U. Sereni, E. B. Nomellini, G. Bruno, Electa, Firenze, 1989, tav. 29 p. 75, scheda 29 p. 154. Plinio Nomellini, a cura di G. Bruno, Erga Edizioni, Genova, 1994, p. 114 nr 66, p. 215.

⁵³⁸ V. ROCCHIERO, *Plinio Nomellini*, «Liguria», Settembre-Ottobre 1958, p. 9.



Fig. 130, Plinio Nomellini, *Sole e nubi*, 1900 circa, olio su tela 78 x 78 cm, collezione privata



Fig. 131 Plinio Nomellini, *Cielo in burrasca*, 1901 circa, olio su tela 75 x 75 cm, collezione privata



Fig. 132 *Tramonto a Torre del Lago*, 1901 circa, olio su tela, 78 x 78 cm, collezione privata



Fig. 133, Plinio Nomellini, *L'orda*, 1905, olio su tela, 122 x 122, collezione privata



Fig. 134, Plinio Nomellini, *L'invasione*, 1905, olio su tea, 126 x 126 cm, collezione privata



Fig. 135 Plinio Nomellini, *Migrazione di uomini*, 1905, olio su tela, 125 x 121 cm, Museo Civico di Udine

Paesaggio con contadini (Tav. 58) fa parte di un nucleo di opere realizzate da Nomellini *en plein air* nelle quali il vero risulta in equilibrio con il simbolo⁵³⁹. Questi dipinti hanno delle corrispondenze con la coeva attività dei pittori del lago, in particolare per la forte



Fig. 136 Plinio Nomellini, *Nuvola sul mare*, 1900 circa, acquerello su carta, 25 x 34 cm

vena lirica che li pervade. Appartengono a questo gruppo di opere *Paesaggio con nuvole e figure* (1902), *Nuvola sul mare* (1902 circa) (Fig. 136) e *Torre del Lago*. Sono inoltre noti disegni e schizzi realizzati sul motivo con penna e carboncino, come a esempio, *Contadini in riposo* (Tav. 59) e *Figura nel paesaggio* (Tav. 60). L'opera più interessante legata a questo tipo di produzione è però *Melanconia* (1901 circa) (Fig. 137), un olio su cartone di 34 x 49 cm. Il dipinto ha una grande intensità emotiva e fu oggetto di una copia da parte del giovane Lorenzo Viani.

Paesaggio con contadini è una ulteriore riflessione di Nomellini su forme espressive di derivazione naturalista.

L'opera è databile intorno al 1902 ed è stata realizzata ad olio su una tela di 32 x 48 cm⁵⁴⁰. La scena rappresenta degli uomini che cacciano rane in un campo in fiore. Il dipinto è stato verosimilmente realizzato *en plein air*, con una stesura che appare veloce e sintetica, maggiore minuzia fu invece dedicata alla realizzazione del primo piano. Il cielo è dipinto al di sopra di una preparazione color nocciola con una serie di stesure sovrapposte, caratterizzate da pennellate cariche di biacca e di azzurro. La boscaglia all'orizzonte è in parte definita dal marrone della preparazione e in parte da alcune pennellate molto liquide di rosso e verde. Il giallo dei fiori è stato invece realizzato al di sopra di una base di verde per rendere l'effetto del sottostante manto erboso.



Fig. 137 Plinio Nomellini, *Melanconia*, 1900, olio su cartone, 34 x 39, collezione privata

⁵³⁹ *Mostra personale*, Lucca, 1935, n. 23. *Plinio Nomellini. La Versilia*, a cura di E. B. Nomellini, U. Sereni, G. Bruno, Electa, Firenze, 1989, tav. 17, p. 63, scheda 17, p. 153. *Ottocento. Catalogo dell'Arte italiana dell'Ottocento*, n. 19, G. Mondadori, Milano, 1990, p. 218. in *Per Sogni e per Chimere. Giacomo Puccini e le arti visive*, a cura di F. Benzi, P. Bolpagni et alii, Edizioni Fondazioni Ragghianti Studi sull'arte, Lucca, 2018, p. 209.

⁵⁴⁰ *Mostra Personale*, Lucca, 1935, n. 23. *Plinio Nomellini. La Versilia*, Electa, Firenze, 1989, tav. 17 p. 63, scheda 17 p. 153. *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Erga Edizioni, Genova, 1994, p. 106, p. 214 tav. 60.

I contadini sono descritti da pennellate sintetiche ma i loro gesti restano comprensibili. Il brano che più caratterizza il dipinto è il primo piano: oltre a punteggiature di giallo, si notano bianchi e rosati ma ad aumentare il movimento di quest'area sono le pennellate "frustate" che descrivono l'erba mossa dal vento, caratterizzate da una ricca varietà tonale di verde, in dialogo con i gialli e i rosa.

Contadini in riposo e *Figura nel paesaggio* sono due disegni a penna realizzati intorno al 1900. Il primo rappresenta un giovane contadino che dorme nell'erba, mentre a sinistra in secondo piano un uomo di profilo osserva l'orizzonte. Per la velocità gestuale che lo caratterizza, è probabile che questo schizzo su carta, di 9 x 20 cm, fosse realizzato dal vero. Una gora d'acqua ha inevitabilmente macchiato il disegno ma la leggibilità rimane buona. Il primo piano è descritto da tratti alquanto spessi: linee spezzate e nervose che permettono di immaginare lo svolgersi della scena durante una giornata ventosa. L'uomo in secondo piano è invece reso attraverso un tratto più sottile e un chiaroscuro di andamento diagonale piuttosto tenue. La composizione è costruita con una regolazione dei pesi tipica della pittura Nomellini: in primo piano una concentrazione di forme su di un lato, mentre sul lato opposto i pesi sono riequilibrati sullo sfondo da elementi secondari.

Figura nel paesaggio è un interessante disegno realizzato a penna e carboncino su di un foglio di 12,5 x 19,5 cm⁵⁴¹. Il riquadro tracciato a mano libera insieme alla firma in basso a destra sono elementi che permettono di avanzare l'ipotesi che il disegno fosse pensato come opera autonoma e non come modello preparatorio. Del resto, non ci è noto un dipinto con questo soggetto. La scena è ambientata verosimilmente nei pressi del Lago di Massaciuccoli, dove un contadino di spalle avanza su di un terreno paludoso. L'aspetto più insolito di questo disegno è evidentemente il ricorso da parte di Nomellini ad un disegno che ha chiaramente attinenza con gli insegnamenti ricevuti da Fattori. I tratti di penna che definiscono l'uomo sono in effetti particolarmente volumetrici e ricordano i disegni realizzati da Nomellini tra il 1889 e il 1891.

⁵⁴¹ *Plinio Nomellini. La Versilia*, a cura di U. Sereni, E. B. Nomellini, G. Bruno, Electa, Firenze, 1989, p. 76 tav. 30, p. 154.

2.II. Simbolismo eroico (1904-1908)

Nadia Marchioni ha indicato nel periodo a cavallo tra il 1903 e il 1904 la fine della prima fase del simbolismo nomelliniano. *Ninfa rossa* (1904) (Fig. 138) segnerebbe il culmine della ricerca simbolico naturalista iniziata a partire dai Notturmi, marcando il prevalere definitivo dell'elemento simbolico sul dato naturale. D'altra parte, *Gioventù vittoriosa* (1903) (Fig. 139), esposta per la prima volta alla V Biennale di Venezia, aveva manifestato il sorgere di un ulteriore indirizzo del simbolismo nomelliano: un "simbolismo eroico" che dava forma ad aspirazioni politiche neo-risorgimentali derivate dalla poesia⁵⁴².

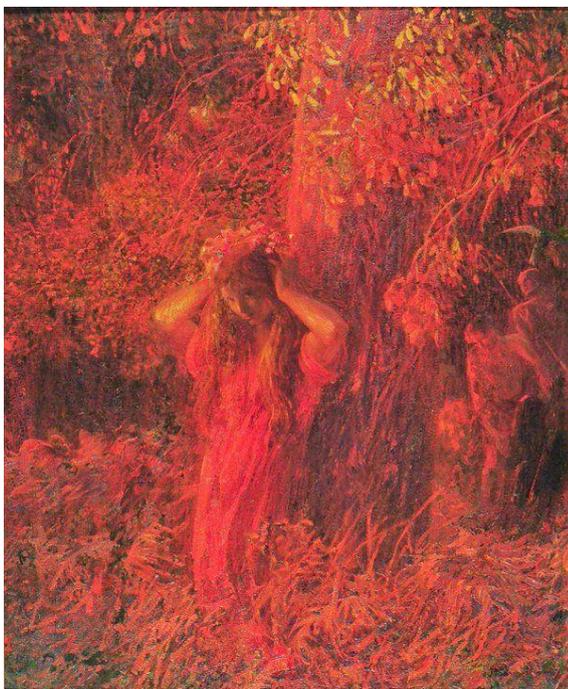


Fig. 138, Plinio Nomellini, *Ninfa rossa*, 1904, olio su tela, 101,5 x 84, collezione privata

L'ambiente artistico di Torre del Lago non corrisponde all'orizzonte estetico che si dispiega nella pittura di Nomellini nei primi anni del Novecento, il cui orientamento espressivo e ideologico è riconducibile alle influenze culturali provenienti dall'area apuano-versiliese. È infatti noto che durante la stagione torrelaghese Nomellini fu coinvolto in un clima di rinnovamento ideologico e in particolare fu influenzato dall'attività di D'Annunzio. In adesione alla retorica del poeta, la pittura di Nomellini si arricchì di contenuti eroici e toni enfatici. Inoltre, procedendo lungo questo sviluppo estetico-ideologico, con il quale «si usciva dalla realtà però rimanendovi», Nomellini diede forma al ritorno di Garibaldi⁵⁴³.

⁵⁴² N. MARCHIONI, *Nomellini: dagli esordi fattoriani all'autonomia del colore*, in *Plinio Nomellini*, a cura di N. Marchioni, Maschietto Editore, Firenze, 2017, p. 27.

⁵⁴³ L'ITALICO, *La pittura garibaldina*, «Il Marzocco», 7 luglio 1907, p. 1.

In relazione alle iconografie del lavoro, cosa comportò l'adesione di Nomellini a un simbolismo dai contenuti eroicizzanti? Nelle rare, ma significative, occasioni in cui i lavoratori tornarono a essere protagonisti nei dipinti di Nomellini, essi si trasformarono in novelli titani: eroi interpreti del riscatto di una civiltà. In questa nuova produzione, il lavoro è elevato a soggetto universale, archetipo dell'uomo e della nazione, nella fattispecie, simbolo del riscatto dell'italianità⁵⁴⁴.

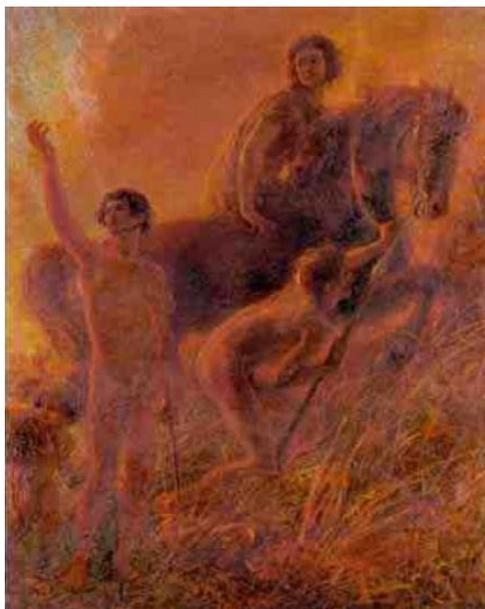


Fig. 139 Plinio Nomellini, *Gioventù vittoriosa*, 1903, olio su tela, collezione privata

Nel 1904 Nomellini fu candidato dall'Accademia di Belle Arti di Firenze al titolo di Professore Onorario. Nomellini venne informato della sua designazione da una lettera di Giovanni Fattori. Ne emerge che l'istanza alla nomina non fu avanzata da Fattori. D'altronde dopo il 1891 i rapporti tra Fattori e Nomellini si erano raffreddati: Fattori provava orgoglio per i risultati del suo allievo ma non ne approvava la pittura. In calce alla lettera Fattori scriveva: «Ti verrà in mente: - Perché non mi ha proposto lui? Perché la mia vecchia abitudine è stato sempre di nulla chiedere, né per me, né per gli altri [...] Chiedendo io potevano acconsentire per riguardo alla anzianità, e forse al merito guadagnato con gli anni». Queste parole permettono di precisare ulteriormente l'exasperata moralità di Fattori, forse una delle ragioni del suo mancato successo commerciale in vita. Fattori fu un uomo incapace di compromessi, ciononostante l'orgoglio per la nomina di Nomellini emerge con

⁵⁴⁴ F. RELLA, *Il paradosso della forma*, in *Italie 1880-1910. Arte alla prova della modernità*, a cura di G. Piantoni, A. Pingeot, Allemandi, Torino, 2000, pp. 29-36.

sincerità dalle sue parole: «sì, perché è frutto del tuo lavoro, della tua arte onesta che sempre tieni alta e ferma nei tuoi principi. Io per conto mio ci tengo perché sei frutto del mio albero»⁵⁴⁵.

Negli ultimi anni di vita di Fattori il rapporto con Nomellini riprese intensità e i due tornarono a frequentarsi e a scriversi. La distanza tra Fattori e Nomellini, che forse riassume i limiti e i pregi del loro diverso modo di essere artisti, è sintetizzata da Fattori in una lettera indirizzata a Guglielmo Micheli:

Nomellini è venuto a trovarmi: dice che lavora molto per la prossima esposizione di Venezia: e tu cosa fai? Nomellini aspira alla celebrità e a essere originale: sono due cose buone – riuscire! ... Se ha un difetto, è troppo esclusivo nelle commissioni dove ama appartenere – al contrario del suo maestro che ricusa sempre e non ama per niente di appartenere perché non è sicuro di essere giusto e onesto.⁵⁴⁶

A partire dal 1903-1904, Nomellini si fece portavoce di un sentimento neoitalico e della rappresentazione della sua palingenesi. Circoscrivendo il discorso alle sole iconografie del lavoro, uno dei simboli della nuova inclinazione dell'arte di Nomellini è costituito dalla rappresentazione della nave e della sua costruzione. Quest'ultima è interpretabile come simbolo di un lavoro svolto dalla collettività, dalla nazione, sulla base di un progetto finalizzato alla conquista. *Cantiere* (1904) (Tav. 61) può essere considerato come il primo modello per *Cantiere* (1907-1908), opera pubblica, di 3 x 6 metri, realizzata da Nomellini su incarico del Municipio di Sampierdarena, esposta alla Biennale del 1909 e oggi conservata presso la Galleria d'Arte Moderna di Genova⁵⁴⁷.

L'allegoria eroico nazionalista della nave aveva delle corrispondenze nella coeva produzione letteraria. Nel 1908, dopo una stesura protrattasi per più di quattro anni, D'Annunzio pubblicava *La Nave*, una tragedia in tre atti nella quale, tra implicazioni nazionalistiche ed espansionistiche, si narrava il mito fondativo di Venezia (un tema indagato da Nomellini in alcuni dei dipinti esposti alla Biennale del 1907). Da una trama particolarmente intricata emergevano i temi della violenza, della lussuria femminile e del

⁵⁴⁵ Lettera di G. Fattori a P. Nomellini, Firenze, dicembre 1904. Originale conservato presso l'Archivio Nomellini. In *Giovanni Fattori. Epistolario edito e inedito*, a cura di P. Dini, F. Dini, Il Torchio, Firenze, 1997, p. 595. Da una successiva lettera siamo a conoscenza che Nomellini superò il voto del collegio accademico con 12 voti contro 4. Cfr. Lettera di G. Fattori a P. Nomellini, Firenze, 18 dicembre 1904. Originale conservato presso l'Archivio Nomellini. In *Giovanni Fattori. Epistolario edito e inedito*, a cura di P. Dini, F. Dini, Il Torchio, Firenze, 1997, p. 596.

⁵⁴⁶ Lettera di G. Fattori a G. Micheli, Firenze 16 agosto 1906. In *Giovanni Fattori. Epistolario edito e inedito*, a cura di P. Dini, F. Dini, Il Torchio, Firenze, 1997, p. 638.

⁵⁴⁷ *Plinio Nomellini*, a cura di Gianfranco Bruno, Stringa editore, Genova, 1985, n. 48, p. 144. *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Genova 1994, tav. 68, p. 116.

superomismo. Un'ulteriore descrizione allegorica della nave si riconosce nella *Poesia della Nave* di Tèrèsah, al secolo Corinna Teresa Urbetis, nella quale si colgono i medesimi sentimenti sottesi alle raffigurazioni di navi e cantieri di Nomellini⁵⁴⁸. La nave è definita «immagine d'ogni ardimento», simbolo di «sogno e volontà [...] elementi che compongono l'armoniosa perfezione dell'umano spirito». In ultimo, come riportato da Maria Flora Giubilei, nelle *Odi Barbare* di Carducci, nella poesia *Scoglio di Quarto*, i Mille di Garibaldi sono definiti «pirati da preda», allo stesso modo in cui Nomellini li rappresentò ne *I pirati* e in *Nave corsara* (anch'essi esposti nella Sala del Sogno alla Biennale di Venezia del 1907)⁵⁴⁹.

Cantiere è un olio su tela che risale al 1904, ed è attualmente conservato in una collezione privata milanese. Una delle prime impressioni che si trae dall'osservazione di questo dipinto riguarda una probabile realizzazione “sul motivo”. Tale sensazione deriva da una descrizione della realtà alquanto sintetica e dalla pienezza luminosa delle cromie. Il dipinto rappresenta il cantiere di un grande veliero, tuttavia i lavoratori rappresentati sono pochi, uno di questi avanza in direzione dell'osservatore. La scena si svolge in campagna ma non è dato sapere dove sia il mare, sullo sfondo si notano solamente due edifici. Sfruttando lo sviluppo orizzontale della tela, Nomellini occupava con l'ingombro del veliero gran parte della composizione. La scena risulta illuminata da una luce di meridiana pienezza: le ombre sono rese con lievi variazioni dei valori tonali, che a esempio, possono notarsi nelle assi orizzontali dell'impalcatura sottostante alla prua. Un ulteriore aspetto che può far pensare alla possibilità di una realizzazione *en plein air* riguarda l'assenza di disegno e il ricorso a una pennellata strutturante, che non risulta delimitata da linee di contorno. Si notino a tal proposito le pennellate che costituiscono l'impalcatura o i semplici e veloci tocchi di colore con cui sono rese le figure umane. I gialli e i rossi, stesi puri, trasmettono una forte intensa luminosità, ulteriormente vivificata dalle opposizioni con i rispettivi complementari: il viola e il verde. Risulta di particolare effetto la costruzione dell'ambiente dove si svolge la scena: il terreno è reso da rapide e sicure pennellate di verde, viola e ocra e il cielo da un gioco di stesure sovrapposte di azzurro di differenti tonalità. In generale, l'opera denota una stesura molto libera e d'effetto e un uso espressionistico del colore che ha corrispondenze con opere realizzate da Nomellini sul motivo come *Ritorno dalla pesca*.

Nel 1904 Nomellini partecipò con *Gioventù vittoriosa* alla Fiera Mondiale di Saint Louis negli Stati Uniti d'America⁵⁵⁰. Nomellini teneva molto in considerazione le Esposizioni Internazionali, alle quali aveva iniziato a partecipare nell'edizione parigina del 1889 con il *Fienaiolo*, tuttavia fu in

⁵⁴⁸ TÈRÈSAH, *La poesia della nave*, «Hermes», X-XI, dicembre, 1905, pp. 129-131.

⁵⁴⁹ M.F. GIUBILEI, *Venezia 1907. La Sala dell'Arte del Sogno alla Biennale, una «corsa nei campi dell'ideale»*, in *Il Simbolismo in Italia*, a cura di A. Marzocca, C. Sisi, Marsilio, Venezia, pp. 65-71.

⁵⁵⁰ Nel 2015 l'opera è stata venduta da Enrico Frascione in occasione della 29esima Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Firenze.

generale restio a esporre il proprio lavoro al di fuori dei confini italiani⁵⁵¹. Tra il 1904 e il 1907 Nomellini espose annualmente alle rassegne delle società promotrici di Firenze, Genova e Torino ma la rassegna alla quale teneva maggiormente era la Biennale di Venezia, dove a partire dal 1899 espose continuativamente fino alla sua morte. Un'esperienza favorita dal suo rapporto d'amicizia con il Segretario della Biennale, Antonio Fradeletto (Venezia, 1858 – Roma, 1930), e culminata in una mostra personale nel 1920.

In occasione della Biennale di Venezia del 1905 Nomellini espose nella Sala Toscana (di cui era uno dei tre commissari) il ciclo *L'Uomo e la Terra*, di cui facevano parte: *L'orda* (1904-1905), *Migrazione di uomini* (1904-1905), *L'invasione* (1905). Quest'ultima fu però esposta per la prima volta solo l'anno successivo, in occasione dell'Esposizione Internazionale del Sempione⁵⁵². In questi dipinti prendeva corpo il nuovo corso della pittura nomelliniana, caratterizzato da una rappresentazione, quasi profetica, di uno slancio rivendicativo del destino della nazione. Il fondamento di questo indirizzo è riconducibile all'insoddisfazione per il presente e alla volontà di dare vita a un nuovo immaginario collettivo⁵⁵³. Le immagini della nuova Italia nomelliniana si collocano a cavallo tra la storia e il mito: il protagonista è un popolo antico – talvolta identificato con quello etrusco – composto da uomini, donne e bambini. Gli uomini sono muniti di armi primitive e sventolano vessilli di colore rosso. Nonostante il travestimento, queste rappresentazioni corali devono essere considerate per il loro sotteso valore sociale. In particolare, ne *L'invasione* e in *Migrazione di uomini* emerge quel sentimento di attesa messianica al quale lo stesso Nomellini trovò soluzione nella trasfigurazione di Garibaldi alla Biennale del 1907.

⁵⁵¹ Cfr. M. BIANCALE, *La Seconda Mostra d'Arte Coloniale*, in *Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, Palombi Editore, Roma, 1934. G. TOMASELLA, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Poligrafo della Zecca, Roma, 2017.

⁵⁵² *Catalogo della VI Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia, 1905, 27 *Ditirambo*, 28 *L'orda*, 29 *Migrazione di uomini*, 30 *Notte d'estate*, 31 *Ninfa rossa*, 32 *I cavalieri*, 33 *Polifonia*, 34 *Le furie*.

⁵⁵³ Si veda: G. BRUNO, *Nomellini in Versilia: 1900-1919*, in *Plinio Nomellini. La Versilia*, a cura di E. B. Nomellini, U. Sereni, G. Bruno, Electa, Firenze, 1989, pp. 11-18.

Nel ciclo *L'Uomo e la Terra* il divisionismo di Nomellini risulta controllato, senza eccessi, e studiato sulla calibrata alternanza con le pennellate a impasto. Sono rappresentati con pennellate a impasto i corpi seminudi degli uomini e delle donne, descritti da un disegno sinuoso e una da illuminazione che li fa rilucere come sculture bronzee, secondo un modello che si rifà simbolismo mitteleuropeo, e in particolare ad Hans von Marées. Il senso di movimento delle masse era invece studiato da Nomellini a partire da disegni a carboncino, caratterizzati da un tratto veloce ma allo stesso tempo controllato (Fig. 140).



Fig. 140, Plinio Nomellini, *Figure*, 1904-1905, carboncino su carta, 17,5 x 25,5, collezione privata Firenze

Meritano un discorso a parte i cieli, in particolare quello de *L'Orda*, descritti da fitte punteggiature ricchissime dal punto di vista cromatico. I tre dipinti sembrano essere infatti ambientati nei medesimi paesaggi e sotto gli stessi cieli di nuvole vorticosose di *Vespero a Torre del Lago* e *Meriggio infuocato*. La luce che penetra attraverso le nubi temporalesche assume un valore simbolico, partecipa al movimento degli uomini, quasi un ulteriore presagio del destino in atto. Nel ciclo de *L'Uomo e la Terra* la rappresentazione dei cieli è resa con i migliori accorgimenti della tecnica nomelliniana: stesure sovrapposte, ampio ricorso della biacca e punteggiature accordate tra il rosato e il violetto. Se la temperatura atmosferica di queste opere è prossima a quelle di *Vespero a Torre del Lago* e altre opere realizzati durante il primissimo periodo torrelaghese, risulta però mutato il rapporto tra uomo e natura: l'uomo-popolo non è più assorbito in un'«estasi panica» dalla luce del tramonti ma è ora protagonista dell'azione, alla quale l'elemento naturale partecipa solo in funzione strumentale, tesa ad aumentare la drammaticità della scena.

Oltre al ciclo *L'Uomo e la Terra* Nomellini esponeva alla Biennale del 1905: *Ditirambo*, *Notte d'estate*, *Ninfa rossa*, *I cavalieri*, *Polifonia*, *Le furie* e la sovrapporta realizzata per la decorazione della Sala della Toscana. All'interno di quest'ultima Galileo Chini aveva realizzato i fregi, decorato le lampade e le porte, mentre il pittore fiorentino Salvino Tofanari (Firenze, 1879 - Firenze, 1946) ne aveva dipinto la volta e aveva realizzato una seconda sovrapporta. Secondo Maria Flora Giubilei, questo progetto funse da premessa alla realizzazione della *Sala del Sogno*⁵⁵⁴. Un ulteriore episodio di allestimento precedente alla *Sala del Sogno* fu la decorazione della *Sala della Giovane Etruria* in occasione dell'Esposizione Internazionale di Belle Arti di Milano del 1906⁵⁵⁵. Figura centrale di questi allestimenti era Galileo Chini: capace di una visione di insieme in accordo tra il corrente gusto Liberty e la linea simbolista mitteleuropea, qualità che negli anni successivi lo resero lo scenografo preferito di Giacomo Puccini.

Nella Sala Toscana della Biennale del 1905 era stato invitata a partecipare anche l'ottantenne Giovanni Fattori, il quale in una lettera indirizzata a Plinio si domandava perché il Segretario Generale Antonio Fradeletto «essendo tutto!, non dice “Alla nostra galleria manca un Fattori?»⁵⁵⁶. Tuttavia, secondo Fattori le opere che egli esponeva, *Grandi manovre* e *In ciociaria*, non sarebbero state apprezzate da Fradeletto. Una previsione che si rivelò fondata. In compenso, i rapporti tra Nomellini e Fattori ripresero intensità, ci è infatti noto un soggiorno a Torre del Lago del vecchio maestro insieme alla sua ultima compagna, Fanny Martinelli. In una lettera inviata alla pittrice Enedina Pinti, Fattori descriveva Nomellini come un «allievo che mi fa molto onore [...] contento dei miei consigli [...] un artista molto originale»⁵⁵⁷. Queste parole devono essere però bilanciate con le più intime confidenze espresse in una lettera a Guglielmo Micheli. Nella quale Fattori scriveva: «Nomellini ha conosciuto il suo tempo; sta con S.M. il Re, come sta con il più feroce socialista anarchico.

⁵⁵⁴ M.F. GIUBILEI, *Venezia 1907. La Sala dell'Arte del Sogno alla Biennale, una «corsa nei campi dell'ideale»*, in *Simbolismo in Italia*, a cura di F. Mazzocca, C. Sisi, Marsilio, Venezia, 2011, pp. 65-71. Si veda anche M.F. GIUBILEI, *La Sala dell'Arte del Sogno, un'«oasi di purezza» per la Biennale del 1907*, in *Simbolismo in Italia*, a cura di F. Mazzocca, C. Sisi, Marsilio, Venezia, 2011, pp. 187-200.

⁵⁵⁵ Nel 1905 Galileo Chini, Ludovico Tommasi, Domenico Trentacoste e i critici Nello Tarchiani e Pietro Torrigiani, organizzarono la Prima Esposizione d'Arte Toscana a Firenze. Chini decorò le sale insieme a Adolfo De Carolis, Salvino Tofanari, Giacomo Lolli e Ludovico Tommasi. L'esposizione era organizzata dall'Associazione Arte Toscana, che l'anno dopo si sciolse per dar vita al gruppo Giovane Etruria. Nel 1906 a Milano Nomellini esponeva *Prime letture* acquistata in quella occasione da Giuseppe Zanoletti e donata nel 1911 al comune di Milano, l'opera è oggi conservata alla Galleria d'Arte Moderna di Milano. Dal 1911 al 1983 fu conservata presso la Scuola elementare Fratelli Ruffini a Milano.

⁵⁵⁶ Lettera di G. Fattori a P. Nomellini, Firenze 2 maggio 1905. Originale conservato presso l'Archivio Nomellini. In *Giovanni Fattori. Epistolario edito e inedito*, a cura di P. Dini, F. Dini, Il Torchio, Firenze, 1997, p.628. Le opere esposte da Nomellini erano anche due acqueforti: *Contadina* e *Madre e figlia* e un pastello intitolato *Un incontro*.

⁵⁵⁷ Lettera di G. Fattori a E. Pinti, Livorno 13 agosto 1906. Originale conservato presso l'Archivio Nomellini. In *Giovanni Fattori. Epistolario edito e inedito*, a cura di P. Dini, F. Dini, Il Torchio, Firenze, 1997, p. 636

Sta bene ed è amico di Frateletto [sic], come è o sarebbe amico di Enrico Ferri⁵⁵⁸. [...] La pittura di Nomellini non ci dà nulla di nuovo, né la sua né quella di altri⁵⁵⁹.

Questo sfogo dimostra la riprovazione di Fattori del coinvolgimento di Nomellini all'interno del sistema artistico italiano. A questa critica si aggiunge però anche la disapprovazione per la sua pittura. Una critica che sembra però riguardarne solo i contenuti. Tale questione emerge in una lettera indirizzata a Ulvi Liegi, nella quale Fattori scriveva: «Io sono nel gruppo toscano di passati – capitano Gigi Gioli – e altri – però sono contento di appartenere a quest'ultimo. Verista sempre – e simbolico mai – però stimo tutti quelli che hanno talento, Nomellini compreso»⁵⁶⁰.

In riferimento alla Biennale del 1907, è nota una lettera indirizzata da Fattori a Plinio, nella quale il vecchio maestro criticava la scelta di utilizzare il termine «Etruria»:

Etruria vorrebbe dire etruschi e etruschi vorrebbe dire puramente toscani, vorrebbe dire che in quella sala non dovrebbero entrare nessun altro elemento artistico. Ed invece mi dicono che ci saranno artisti stranieri [...] A me piacerebbe che foste voi soli, giovani, arditi, entusiasti senza accettare confronti di altri e noi vecchi lasciati da parte, rispettosi ed anche ammirati di quello che precedentemente abbiamo fatto [...] ⁵⁶¹

La settima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia rappresenta uno dei capitoli più significativi dell'intera attività di Nomellini. Con la collaborazione di Galileo Chini, Edoardo De Albertis e Gaetano Previati, il pittore livornese ideò e curò l'allestimento della *Sala del Sogno*. Per lungo tempo questa iniziativa è stata minimizzata dalla critica perché considerata come esposizione di un gusto già in quel momento superato. Tuttavia, negli ultimi trent'anni questa vicenda è stata riconsiderata come una delle pagine più importanti del simbolismo italiano⁵⁶².

⁵⁵⁸ Enrico Ferri (San Benedetto Po, 1856 – Roma, 1929) accademico italiano e direttore dell'«Avanti». Fu segretario del PSI nel 1896 e dal 1904 al 1906. Fu allievo a Torino di Cesare Lombroso.

⁵⁵⁹ Lettera di G. Fattori a G. Micheli, 12 gennaio 1907. In *Giovanni Fattori. Epistolario edito e inedito*, a cura di P. Dini, F. Dini, Il Torchio, Firenze, 1997, p. 640.

⁵⁶⁰ Lettera di G. Fattori a U. Liegi, 15 febbraio 1906. Originale conservato presso l'Archivio Nomellini. In *Giovanni Fattori. Epistolario edito e inedito*, a cura di P. Dini, F. Dini, Il Torchio, Firenze, 1997. Secondo i curatori de l'*Epistolario*, la lettera riporterebbe una datazione errata: sarebbe infatti stata scritta nel 1907 e dovrebbe dunque riferirsi alla Biennale di quell'anno. Tuttavia, nel 1907 la sala Toscana era curata da Francesco Gioli e non “Gigi” Luigi Gioli come scritto da Fattori. In questa edizione Fattori espose *Hurrà ai valorosi*.

⁵⁶¹ Lettera di G. Fattori a P. Nomellini, Firenze, 30 gennaio 1907, Originale conservato presso l'Archivio Nomellini In *Ibidem*, p. 641.

⁵⁶² Cfr. M. T. BENEDETTI, *La sala internazionale. L'arte del sogno alla Biennale di Venezia*, in *L'età del Divisionismo*, a cura di G. Belli, F. Rella, Electa, Milano 1990, pp. 74-91. E. B. NOMELELLINI, *La sala “L'Arte del Sogno” alla VII Biennale di Venezia; dall'idea al compimento*, in *Sogni*, 2005, pp. 165-174. M. F. GIUBELI, *Venezia 1907. La Sala*

Come noto, Nomellini accolse il suggerimento di Fattori e fu scelto il nome, in verità un po' generico, *Sala del Sogno*, una denominazione che non piacque alla critica e in particolare a Vittore Pica. Ciononostante, l'allestimento mise in evidenza le doti scenografiche maturate da Nomellini e Chini, la cui prima collaborazione risaliva addirittura al 1896, in occasione della decorazione realizzata per il Salone dei Rifiutati della Festa dell'Arte e dei Fiori di Firenze. La *Sala del Sogno* era stata concepita come opera "totale" nell'integrazione tra ornamento e dipinti, tale aspetto fu notato dal giovane Umberto Boccioni (Reggio Calabria, 1882 – Verona, 1916), che annotò sul suo diario: «le decorazioni hanno un'ideale rispondenza con le opere»⁵⁶³. Il fuoco prospettico della sala era il *Garibaldi* di Nomellini, che in quell'occasione fu acquistato da Pietro Mascagni. Nomellini esponeva anche *Gli insorti*, *Alba di Gloria*, *I cavalli di San Marco a Venezia* e *La nave corsara* (altre due opere erano esposte nella Sala Toscana)⁵⁶⁴, dipinti che secondo lo stesso Nomellini rispondevano a un sentimento di «pretto italianismo», di carattere «neoitalico: evocazione di nostra grandezza presagio di nostro avvenire»⁵⁶⁵.

Nel 1907 il Comune di Sampierdarena incaricò Plinio Nomellini e Galileo Chini di realizzare la decorazione del nuovo Municipio cittadino⁵⁶⁶. L'iniziativa era così celebrata sulle pagine del quotidiano socialista genovese «Il Lavoro» (fondato nel 1902 da Giuseppe Canepa, parlamentare e amico di Nomellini): «[...] un così felice pensiero che ricorda l'epoca dei Comuni e del Rinascimento è germogliato da una amministrazione popolare [...]»⁵⁶⁷. Nello stesso 1907 la Corporazione dei facchini di Sampierdarena decise di autotassarsi per acquistare una riproduzione della statua di Costantin Meunier (morto due anni prima), *Lo scaricatore* (esposta alla Biennale del 1897) per donarla al Municipio. Basterebbe forse questo episodio per mettere in risalto come a Sampierdarena il linguaggio artistico fosse penetrato nell'orizzonte culturale degli operai, tuttavia è necessario spiegare le ragioni di questo fenomeno e approfondire alcuni aspetti. Del resto, l'iniziativa dei facchini genovesi fu

dell'Arte del Sogno alla Biennale, una «corsa nei campi dell'ideale», in *Il Simbolismo in Italia*, Marsilio, Venezia, pp. 65-71.

⁵⁶³ U. BOCCIONI, *Diari*, a cura di G. Di Milia, Abscondita, Milano 2003, in F. RAGAZZI, *Previati e Boccioni. Il sogno dell'anima moderna*, in *Sogni. Visioni tra simbolismo e liberty*, a cura di V. Sgarbi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2005, p. 46.

⁵⁶⁴ *Catalogo della VII Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia, 1907, 17 *Palio di Siena*, 18 *Anime e fronde*, 17 *Garibaldi*, 18 *Alba di Gloria*, 19 *La nave corsara*, 20 *Gli insorti*.

⁵⁶⁵ Nella Sala Toscana Nomellini esponeva *Il palio di Siena* e *Anime e fronde*. ASAC Venezia, SN 22, fasc. N, in L. LECCI, *Presenze liguri alle Biennali 1895-1995*, Tormena, Genova, 1995, pp. 19, nota 24 p. 21.

⁵⁶⁶ F. SBORGI, *Storia della cultura figurativa in Liguria*, in *Storia d'Italia. Le Regioni dall'Unità a oggi. La Liguria*, a cura di A. Gibelli, P. Rugafiori, Einaudi, Torino, 1994, pp. 376-378.

⁵⁶⁷ *Cronaca di Sampierdarena. Plinio Nomellini e Galileo Chini nel nuovo Palazzo del Comune*, «Il Lavoro», 16 settembre 1907.

occasione per una polemica che permette ulteriormente di contestualizzare l'intervento realizzato da Nomellini e Chini.

Il critico e pittore Paolo De Gaufridy (Torino, 1881 – Chiavari, 1951) affermava, non senza superbia, di nutrire dubbi circa la reale volontà degli operai di acquistare un'opera d'arte: «[...] v'è oggi un tipo d'arte – effimera fioritura che trova il suo letame nei bassi strati della società – arte vuota di ogni idea alta e feconda, fatta per la compiacenza dei più volgari, che tenta di imporsi in nome di un'idea moderna». Nello stesso articolo De Gaufridy avversava la scelta del Comune di Sampierdarena di affidare a Nomellini le decorazioni del Municipio: «ricordo di una conferenza che il pittore anarchico Plinio Nomellini (anarchico militante prima che Sua Maestà il Re gli acquistasse un quadro alla II Esposizione di Venezia [sic]) tenne quattro anni or sono alla Sala Sivori [...]». Riferendosi all'uditorio di quella conferenza, De Gaufridy si domandava: «erano questi gli stessi operai che il cielo di Venezia vide rapiti d'estasi innanzi allo Scaricatore di Meunier? [...] il popolo, plaude, la borghesia compra e paga e il pittore anarchico se la ride ghignando della borghesia e del popolo così abilmente turlupinati»⁵⁶⁸

Nonostante il tono provocatorio della polemica, la riflessione di De Gaufridy contiene qualche interessante spunto, tuttavia sono senza dubbio più interessanti e costruttive le parole espresse da Luigi Campolonghi in difesa dell'iniziativa dei facchini e dello stesso Nomellini:

Che cosa c'entri in tutto questo l'arte democratica io non vedo. Forse il Gaufridy ha voluto dire che se i lavoratori genovesi pretendessero di avere nello *Scaricatore* del Meunier un saggio d'arte democratica cadrebbero in un grosso errore; ed io, sebbene respinga l'ipotesi, non ho nessuna difficoltà a convenire in questo suo concetto, poiché esso è la conseguenza particolare di un concetto più ampio e più reciso nel quale ho fede, e cioè che l'arte non può essere democratica nel significato preciso della parola. L'arte, come manifestazione di pensiero, non è né aristocratica né democratica: si contenta, bontà sua, di essere arte: la valutazione che ne fa il pubblico può invece essere aristocratica o democratica. A seconda che sono i meno o i più coloro che possono intelligentemente apprezzarla. Ma è la turba che deve salire all'arte, non l'arte che deve scendere alla turba. Però la democrazia non domanda agli artisti di scolpire o dipingere per la folla: ma si studia di educare la folla ad intendere e ad ammirare il pensiero degli artisti, vestito di bella forma. E se a dare un barlume di coscienza artistica agli operai genovesi contribuì la conferenza tenuta or sono alcuni anni da Plinio Nomellini [...] sia lode non biasimo al pittore che nobilmente si sforzava di educare il popolo, non dipingendo per esso brutti quadri, ma insegnandoli ad ammirare i belli. A quella conferenza io non fui: il de Gaufridy ne biasima la forma pedestre: ebbene gli osservo che l'Università Popolare è una scuola e non una accademia: una scuola dove si impara a discutere, ma dove non si discute ancora [...]»⁵⁶⁹

⁵⁶⁸ P. DE GAUFRIDY, *Lo «Scaricatore» di Meunier e l'Arte democratica*, in «Caffaro», 9 dicembre 1907.

⁵⁶⁹ LA FARANDOLE, *L'arte democratica*, «Il Lavoro», 28 dicembre 1907. La polemica è riportata anche «La Rassegna Latina», II, 15-16, 1°-15 gennaio 1908, pp. 972-974.

L'iniziativa dei facchini di acquistare lo *Scaricatore* di Meunier e, nel senso più ampio, la penetrazione del linguaggio artistico nella cultura proletaria deve essere contestualizzata all'interno dell'esperimento politico sociale condotto a Sampierdarena dai democratici. Dal 1901 Sampierdarena era guidata da una giunta socialista-radicale che, complice la struttura politica ed economica del modello ligure, la rese il fiore all'occhiello del progetto municipalista condotto dal Partito Socialista nelle cittadine industriali dell'Italia del Nord. Il progetto comprendeva l'istituzione di cooperative, di società di mutuo soccorso, di associazioni culturali, di scuole e di cooperative edili, nel tentativo di rendere possibile l'integrazione tra progresso industriale e sociale. La pianificazione del PSI comprendeva anche l'inclusione del sindacalismo rivoluzionario all'interno delle associazioni, con l'obiettivo di fornire ai giovani una formazione amministrativa e politica, tentando in questo modo di trasformare le spinte dell'antagonismo operaio in un progetto coeso e in dialogo con le altre forze politiche e sociali. All'interno di questo contesto, il valore democratico dell'arte trovava espressione nelle lezioni tenute da artisti e intellettuali nei corsi dell'Università popolare e nelle *pièce* recitate presso il teatro cittadino: l'Arte Moderna.

Nel 1906 Sampierdarena partecipò all'Esposizione nazionale artistico-industriale di Milano con un padiglione realizzato dall'architetto Luigi Coppedè (Firenze, 1866 – Roma, 1927), autore di un progetto di impianto modernista di assoluta originalità (Fig. 141). Le forme del padiglione raffiguravano le diverse tipologie dell'industria della cosiddetta «Manchester italiana»: la forma esterna era ispirata alla chiglia di una nave con lamiere chiodate dipinte di nero che simulavano la brunitura dell'acciaio, mentre dal retro della struttura fuoriusciva una locomotiva con tanto di respingenti. All'interno del padiglione eleganti album fotografici presentavano gli ultimi progetti delle industrie genovesi.

Le critiche mosse da «Il Secolo XIX» all'eccessiva originalità del progetto di Coppedè furono controbilanciate dagli elogi del giornale socialista «Il Lavoro» ma anche dalle più moderate osservazioni del «Caffaro»:

Certamente il Coppedè volle concentrare in una costruzione atta ad albergare la mostra di una città industriale, quanti più simboli meccanici moderni potessero uscire dalle officine e vi riuscì in modo da sbalordire per l'arditezza del concetto e per la sicurezza dell'insieme. E laddove alcuni avrebbero voluto vedere, forse, le gambe ben tornite di una delle tante nudità di gesso onde è piena l'esposizione milanese, collocò una ruota dentata [...] ⁵⁷⁰

⁵⁷⁰ *All'Esposizione di Milano*, «Caffaro», 1° giugno 1906.



Fig. 141, Padiglione di Sampierdarena all'Esposizione internazionale di Milano 1906. Da *L'Esposizione illustrata di Milano del 1906*, Sonzogno, Milano 1906, p. 162.

Sampierdarena fu l'unica città a partecipare (se non si considera il padiglione della città ospitante) all'Esposizione di Milano. Tale iniziativa si inseriva in un disegno di autorappresentazione e propaganda di un progetto sociale e politico che non aveva corrispondenze nel resto di Italia. All'interno di tale orizzonte va dunque a collocarsi la commissione richiesta a Chini e Nomellini.

A Galileo Chini era assegnata la decorazione interna del palazzo, consistente nel restauro degli affreschi e nella realizzazione di decorazioni *ex novo* nell'atrio, nello scalone, nel vestibolo e nel salone. Il termine dei lavori era fissato per la fine di aprile 1908, dietro un compenso totale di L. 5000. I due dipinti richiesti a Plinio Nomellini furono invece pagati L. 10.000 e la fine dei lavori fissata per il luglio 1908. Le tele sarebbero state destinate alla sala in uso all'Università Popolare sampierdarenese, tuttavia, successivamente furono trasferite a Villa Spinola (Sampierdarena) dove sono rimaste fino al definitivo trasferimento alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Nervi. Le due opere sono intitolate rispettivamente *Nuova Gente* (Fig. 142) e *Cantiere* ed entrambe misurano 3 x 6 metri. Nonostante alcuni ritardi, le opere furono realizzate tra il 1907 e il 1908, non nel 1909 come riportato altrove. L'incarico ricevuto dal Municipio di Sampierdarena può considerarsi, insieme alla *Sala del Sogno*, la maggiore impresa realizzata fino a quel momento da Nomellini che, nonostante le difficoltà derivanti dalle grandi dimensioni delle tele, in questa occasione raggiunse il vertice del suo divisionismo.



Fig. 142 Plinio Nomellini, *Nuova Gente* o *Gente nova*, 1907-1908, olio e tempera su tela, 300 x 600 cm, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Genova

Nuova gente è una summa del “simbolismo eroico nazionalista” nomelliniano⁵⁷¹. L'impressione è infatti che il soggetto derivi da un ingrandimento delle scene raffigurate ne *L'orda* o ne *L'invasione*. I nuovi italiani avanzano in corteo celebrando la propria vittoria. In questa visione simbolista, tra passato e futuro, si colgono alcuni elementi stilistici tipici del repertorio nomelliniano. A esempio, la presenza dello svolazzante vessillo rosso (già ne *L'orda* e successivamente ripreso nel ritratto di Isadora Duncan *Gioia Tirrena*), o il cielo temporalesco che rievoca i primi paesaggi realizzati a Torre del Lago, e in ultimo, i nudi dalle raffinatezze liberty sperimentati nei ritratti del figlio Victor (*Bacchino* (Fig. 143) e *Baci di sole*).



Fig. 143 Plinio Nomellini, *Bacchino*, olio su tela, 120 x 95 cm, Galleria d'Arte Moderna di Firenze

⁵⁷¹ *Catalogo della VIII Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia, 1909, n. 1, p. 65. *Archivi del Divisionismo*, a cura di T. Fiori – F. Bellonzi, Officina Edizioni, Roma, vol. II, n. IV p. 81, tav 1109, p. 221. *Genova. Il Novecento*, a cura di G. Marcenaro, Sagep, Genova, 1986, tav. 164 p. 142, n. 2 p. 141. *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Erga Edizioni, Genova, 1994, n. 90 p. 138, p. 221.

Nel secondo quadro destinato al Municipio di Sampierdarena, *Cantiere* (Tav. 62), Nomellini rappresentò la costruzione di un veliero. La nave compare in vari dipinti di Nomellini, spesso associata all'epopea garibaldina, ed è interpretabile come allegoria dell'eroismo, mentre la costruzione del veliero allude ad una progettualità e ad un lavoro svolto da una comunità-nazione e finalizzato a una conquista che qui dovrebbe sottintendere al riscatto sociale.

Nonostante la dimensione pubblica della commissione, né in *Gente nuova* né in *Cantiere* appaiono gli operai di Sampierdarena. In particolare, in *Cantiere* il lavoro risulta idealizzato in coerenza con i dipinti realizzati durante i primi anni torrelaghesi. Infatti, gli operai rappresentati non sembrano lavorare faticosamente: non tutti sono affaccendati, alcuni parlano tra loro, altri ancora sono assorti. Non sembra nemmeno esserci un capo che diriga i lavori, anche se, nonostante le ridotte dimensioni, spicca la figura dell'uomo che dalla prua sembra guardare in direzione dell'osservatore. Rispetto alle intenzioni e alle finalità dell'architetto Coppedè, Nomellini non intendeva celebrare didascalicamente l'industria o l'acciaio della produzione navale ligure, la sua è una nave di legno, inoltre, nonostante gli abiti dei lavoratori rispecchino grossomodo l'abbigliamento contemporaneo, la scena dipinta da Nomellini non sembra avere una precisa collocazione temporale e sembra essere calata in una dimensione epico mitologica.

La realizzazione della tela di 3 x 6 metri fu preceduta da un bozzetto di 93 x 120 cm oggi conservato alla Wolfsoniana di Genova (Tav. 63)⁵⁷². L'inquadratura di questo bozzetto è diversa rispetto a quella della versione definitiva: è infatti rappresentata solo la parte sinistra, corrispondente al cantiere del veliero. Questo modello servì a Nomellini per studiare la composizione di quest'area: i rapporti formali, quelli luministici ma anche i gesti dei personaggi. Tuttavia, questa prima redazione è stata realizzata escludendo le pennellate divise che contraddistinguono la versione definitiva.

Come nel modello, nella versione definitiva il primo piano dell'opera è sapientemente gestito dalla presenza di una massa di travi e funi che creano motivi dinamici che partecipano alla tensione della composizione. Del resto, tutta la scena risulta particolarmente mossa: a partire dall'azione degli uomini al lavoro e, in modo particolare, per l'intersecarsi delle linee delle travi dell'impalcatura. Persino nel cielo Nomellini impresse un forte senso di movimento, grazie a pennellate a impasto di andamento ondeggiante e una trama composta da tacche di colore.

Nomellini ricorse a una illuminazione d'effetto tesa a suggerire una sospensione temporale: nonostante il cielo sia nuvoloso, il sole sembra nascosto dietro alla prua della nave. Proprio attraverso i fori della prua in costruzione filtra un raggio di sole che illumina l'area più chiara (e quasi bianca)

⁵⁷² *Catalogo della LXXXVIII Esposizione Società Amatori e Cultori*, Roma, 1908, n. 84. *Presenze liguri alle Biennali 1895-1995*, Tormena, Genova, 1995, tav 22, p. 102. *Sguardi sul Novecento: verso il 2004: anteprima di un progetto per i musei di Nervi*, a cura di M. F. Giubilei, Fondazione Cassa di risparmio di Genova e Imperia, Genova, 2002, n. 1, p. 34.

del dipinto: in basso a sinistra, in prossimità dell'uomo col berretto verde che chinato osserva le travi. Il veliero è invece in ombra (riscaldato dalla luce solo in prossimità della prua di modo che lo sguardo converga verso il centro della composizione). In ombra, in prossimità della chiglia, si svolgono alcuni nuclei narrativi, mentre le scene all'orizzonte sono rappresentate quasi a piena luce. L'azione che ha luogo in primo piano a destra è una delle più intense del dipinto: l'uomo di spalle è completamente in ombra, mentre i bambini davanti al fuoco hanno i profili destri illuminati dalla luce del sole e il resto del corpo delicatamente riscaldato dalla luce emanata dalle fiamme.

Nonostante il sovrapporsi delle linee, la nave e l'impalcatura sono dal punto di vista del disegno ben risolte, così come l'ingombro stesso dell'imbarcazione. In generale, il disegno di Nomellini definisce spazi e forme senza equivoci. In particolare, il disegno che definisce i volumi delle travi in primo piano risulta privo di esitazioni. Il segno si fa invece più morbido nella resa dei corpi, che tuttavia hanno peso e struttura sebbene la pennellata, a tratti sinuosa, ne ammorbidisca le fattezze. Emergono però alcune imprecisioni (lo stesso accade in *Gente nuova*): risultano infatti un poco sproporzionati l'avanbraccio e la mano dell'uomo di spalle in primo piano a destra.

Il dipinto è retto dalla calibrata commistione tra pennellate a impasto e divisione del colore, quest'ultima si dispiega su buona parte della superficie del dipinto, creando una vibrazione luminosa di grande effetto e qualità pittorica. Dal punto di vista cromatico, l'opera è orchestrata sull'alternanza tra gialli e blu. Nel cielo sono alternate pennellate a impasto a più minute tacche di colore e a pennellate più liquide. Nel cielo si dispiega una grande varietà tonale: si alternano gialli, arancioni, blu, indaco e violetti. La nave è invece dipinta con terre, gialli e rossi. Questi ultimi sono anche utilizzati da Nomellini come punti di luce per ravvivare alcune aree piuttosto scure (a esempio, sotto la chiglia della nave). Altri rossi si riconoscono nelle travi in primo piano, dove le pennellate divise rendono vibranti i marroni e sono ulteriormente rischiarati da pennellate blu. Dello stesso blu brillante (molto probabilmente un cobalto) sono le pennellate di alcune ombre, che rendono palpitanti anche alcune aree scure.

Anche in considerazione delle sue misure, *Cantiere* è probabilmente il migliore dipinto del secondo divisionismo nomelliniano. Prima dell'allestimento delle due opere presso il Municipio di Sampierdarena, Nomellini ottenne di poterle esporre alla Biennale del 1909. Ma nonostante gli onori riservatigli da Fradeletto, le due opere furono accolte con una certa freddezza e persino sul giornale socialista «Il Lavoro» la critica non fu particolarmente positiva:

Un pittore che appunto lascia, diciamo così, sorpassare il suo pensiero dalla sua tecnica, è Plinio Nomellini; egli inebria talmente delle sue caligini ora violacee, ora dorate, che dimentica la giusta rispondenza fra colore e il disegno, che devono confondersi, che infine non sono che una cosa sola. [...] Se queste sue opere presentano dei difetti, hanno però nell'insieme qualche cosa di glorioso e di poetico che esalta, che finisce col vincere in noi ogni diffidenza. Piuttosto i due quadri del Nomellini ci sembrano mancanti di quelle qualità che possono ottonere un effetto decorativo nelle sale vaste, per lo più spoglie, di un palazzo pubblico.⁵⁷³

Diciotto anni dopo *Il fienaiolo* Nomellini tornò a dipingere alcuni episodi della fienagione in Maremma. *I covoni* (Tav. 64) è un dipinto di grande impegno, contraddistinto da una stesura pittorica divisionista. Secondo Gianfranco Bruno l'opera fu realizzata tra il 1907 e il 1908, ma una datazione al 1908 risulta più probabile, successiva quindi alle due tele per il Municipio di Sampierdarena. Se così fosse, il dipinto si ricollegerebbe per cronologia alla vicende legate al primo grande sciopero agrario italiano: iniziato a Parma il Primo Maggio del 1908 e culminato nell'incendio della Camera del Lavoro della città ducale. Lo sciopero durò tre mesi ed è considerato dagli storici «una pietra miliare della storia del proletariato». Dalle ricostruzioni di Umberto Sereni e di Eleonora Barbara Nomellini, è noto che Nomellini visse con entusiasmo e partecipazione lo sciopero dei contadini emiliani⁵⁷⁴. D'altronde, i comizi del sindacalista rivoluzionario Filippo Corridoni (Pausula, 1887 – San Martino del Carso, 1915) richiamarono a Parma altri socialisti apuani: tra questi Ceccardo Ceccardi, Luigi Campolonghi e Lorenzo Viani, che, appena ritornato da Parigi, narrò lo sciopero parmense in *Ritorno alla patria*.

Nomellini suggerì a Luigi Campolonghi, giornalista e scrittore di romanzi a sfondo sociale, di raccontare in un romanzo lo sciopero parmense. Un'idea che prese sostanza ne *La nuova Israele*, che Campolonghi dedicò proprio a Nomellini⁵⁷⁵. L'eco dello sciopero parmense si riverberò anche al di fuori dall'Italia: sorse un movimento solidale per fornire lavoro ai contadini e per sostenere le loro famiglie. Nomellini accolse nella casa di Torre del Lago uno dei tremila bambini parmensi che nell'estate del 1907 furono ospitati tra Liguria e Toscana. Le parole dello scrittore russo socialista Maksim Gor'kij (Nižnij Novgorod, 1868 – Mosca, 1936) descrivono l'atmosfera dell'arrivo dei bambini alla stazione di Genova, con parole che potrebbero descrivere anche un dipinto di Nomellini di quegli anni:

⁵⁷³ A. ANGIOLINI, *Impressioni sull'esposizione veneziana*, «Il Lavoro», 29 settembre 1909, p. 4.

⁵⁷⁴ Si rimanda a U. SERENI, *Il sogno del "liberato mondo"*, in *Fra il Tirreno e le Apuane. Arte e Cultura tra Otto e Novecento*, a cura di R. Bossaglia, Artificio, Firenze, pp. 17-60. U. SERENI, *Lo sciopero agrario del 1908*, Parma, 1978

⁵⁷⁵ E. B. NOMELELLINI, *Un'amicizia apuana: Nomellini e Campolonghi*, in *Fra il Tirreno e le Apuane. Arte e Cultura tra Otto e Novecento*, a cura di R. Monti et alii, Artificio, Firenze, pp. 76-77.

A Parma si sciopera. I padroni non cedono, gli operai sono a corto di denaro, hanno riunito i bambini che cominciano già a soffrire la fame e li hanno inviati ai loro compagni di Genova. [...] Viva l'Italia. Viva la giovane Parma, urla la folla verso di loro. Evviva Garibaldi, rispondono loro. Una pioggia di fiori e di grida gioconde scende sulla folla⁵⁷⁶

Un anno dopo Nomellini realizzò il gonfalone della nuova Camera del Lavoro di Parma, descritto dall'artista con questi termini:

Vi è raffigurata l'unione del proletariato cittadino e di quello delle campagne intorno alla figura della Vita che dona forza e gioia. Ed è alla conquista della gioia che debbono muovere le falangi parmensi; verso una idea che le innalzi per la comprensione e la concezione di un vivere più alto e sereno⁵⁷⁷

La realizzazione di *I covoni* coincide con questi eventi e la presenza sullo sfondo di un gruppo di uomini in abiti borghesi sembra alludere all'auspicata unione tra il proletariato cittadino a quello delle campagne. Nomellini espose per la prima volta *I covoni* nel 1908, in occasione della Seconda Quadriennale d'Arte di Torino e tre anni dopo all'Esposizione Internazionale di Roma⁵⁷⁸.

I covoni (noto anche come *Messi d'oro*) rappresenta un contadino che avanza trasportando una fascina. Alla destra dell'uomo è rappresentato un covone e alle sue spalle il gruppo di uomini e un più grande covone. Vicino al gruppo di uomini si nota un altro contadino: la differenza di abiti è evidente. Gli uomini in gruppo hanno un abbigliamento cittadino, portano tutti la giacca e il cappello, nel gruppo spiccano un fazzoletto rosso e alcuni bastoni alti sopra le teste. Questo gruppo in secondo piano ha corrispondenze compositive con il ritratto di *Garibaldi* (1907) e in quello di *Lorenzo Viani a vent'anni*.

⁵⁷⁶ M. GOR'KIJ, *Fiabe italiane*, in *Opere scelte*, Editori Riuniti, Roma 1965-1980, vol. XIV, p. 235.

⁵⁷⁷ *Il nuovo vessillo*, in «L'Internazionale», 27 novembre 1909.

⁵⁷⁸ *Catalogo della II Esposizione Quadriennale d'Arte*, Torino, 1908, n. 171, p. 26. *Catalogo dell'Esposizione Internazionale di Roma*, Roma, 1911, n. 81, p. 11. *Catalogo della LXI Esposizione Società Promotrice di Belle Arti*, Genova, 1915, n. 205, p. 27. *Archivi del Divisionismo*, a cura di T. Fiori – F. Bellonzi, Officina Edizioni, Roma, vol II, n. IV 127, p. 82, tav 1113 p. 222. *Mostra del Divisionismo Italiano*, a cura di F. Bellonzi, Arti grafiche Gualdoni, Milano, 1970. *Roma 1911*, a cura di G. Piantoni, De Luca Edizioni, Roma, 1980, p. 173. *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Stringa Editore, Genova, 1985, tav. 56, p. 68 scheda 56 p. 207. *Plinio Nomellini. La Versilia*, a cura di E. B. Nomellini – U. Sereni, Electa, Firenze, 1989, tav. 65, p. 111 scheda 65, p. 157. *Fra il Tirreno e le Apuane. Arte e cultura tra Otto e Novecento*, a cura di R. Bossaglia, Artificio, Firenze, 1990, tav. 38 p. 174 scheda 38 p. 231. *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Erga Edizioni, Genova, 1994, tav. 87 p. 135, scheda 87 p. 220.

Il disegno che descrive l'uomo è molto grafico: un segno sciolto ma incisivo. Nomellini decise di lasciarlo in evidenza nelle scarpe dell'uomo che risultano così solo abbozzate. È invece più liquido e sfumato il disegno che rende gli uomini in lontananza.

La luce penetra da un cielo nuvoloso caratterizzato dalla presenza di pennellate divise. Il contadino è illuminato in controluce e bagliori dorati ne illuminano la testa, le spalle e la mano destra. Risultano illuminati anche la zona superiore del covone in primo piano e la coda del cane. La scena in secondo piano si svolge all'ombra del grande covone ma il gradiente luministico del dipinto è ravvivato dal terreno che divide il gruppo di uomini dal primo piano: dove Nomellini dispiegò pennellate divise alternandole a quelle "frustate" e a tacche più brevi.

Anche *Messi d'oro* (Tav. 65) fu realizzato intorno al 1908 ma a differenza de *I covoni* appare dal punto di vista pittorico un'opera di minore impegno⁵⁷⁹. Per quanto riguarda il contenuto, non emerge una esaltazione del lavoro ma una rappresentazione pacificata dal contatto con la natura, in linea con i lavori di inizio secolo.

Sotto a un cielo livido, un giovane contadino falcia un campo di fieno. A partire dalla linea dell'orizzonte, il fieno riempie la composizione e avvolge fino alla cintola il ragazzo. In secondo piano si nota una donna che lavora in ginocchio, mentre oltre alla pineta, appare uno scorcio di mare punteggiato d'arancione.

La tela misura 92 x 118 cm e ha orientamento orizzontale. La composizione è semplice e rigorosa: il contadino è rappresentato sul centrodestra in modo da evitare una simmetrica rigidità. Nomellini non rinunciava a porre in secondo piano una figura che riequilibrasse questa asimmetria ma tale accorgimento non sembra funzionare del tutto: la figura della donna appare troppo decentrata e abbozzata. Risulta più interessante la posa del ragazzo che con i due avambracci forma due linee diagonali ortogonali.

L'illuminazione proviene dall'alto, da sinistra, ne risultano le ombre proiettate dal carico di fieno sul corpo del ragazzo, certamente il brano più interessante del dipinto. Il bagliore che illumina il viso e le ombre sulle braccia mostrano tutto il mestiere di Nomellini, che pur senza ricorrere alla pennellata divisa infuse grande lirismo all'immagine. Inoltre, sono di grande effetto le pennellate frustate che rendono il primo piano dando dinamicità ad una composizione che altrimenti risulterebbe un po' bloccata.

⁵⁷⁹ *Nomellini e Pascoli. Un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi*, a cura di E. B. Nomellini e U. Sereni, Multigraphic, Firenze, 1986, tav. 9 p. 79, scheda 9 p. 119. *Plinio Nomellini. La Versilia*, a cura di E. B. Nomellini – U. Sereni et alii, Electa, Firenze, 1989, tav. 64 p. 110 scheda 64 p. 157. *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, Erga Edizioni, Genova, 1994, p. 133 nr 85.

Nonostante si tratti di un dipinto affidato ad una pennellata molto libera e veloce, il disegno che definisce il ragazzo è molto controllato e misurato. A differenza de *I covoni*, più cromaticamente chiassoso e probabilmente meno elegante, Nomellini lavorò a questo dipinto principalmente con impasti di colore e affidandosi alle consuete pennellate frustate. Come ne *Il fienaiolo*, la luminosità si irraggia a partire dall'illuminazione del fieno, ciononostante, dal punto di vista cromatico, la resa complessiva del dipinto è un po' smorzata, forse a causa dei toni lividi sulla camicia del ragazzo e nel cielo. Nemmeno gli isolati tocchi di rosso, azzurro e arancione aiutano ad incrementare la varietà tonale dell'opera.

Il 30 agosto del 1908 moriva Giovanni Fattori. Nella sua ultima lettera inviata a Nomellini il vecchio maestro manifestava il suo insistente desiderio di figurare nelle collezioni della Galleria Internazionale di Venezia:

Avrei avuto molto piacere che il municipio di Venezia avesse acquistato un mio quadro e la mia firma fosse accanto al mio allievo Nomellini: neanche a te non è venuto in mente per farlo venire mente a Frateletto [sic], il quale però, se vuole, tutto fa!! Per il dire il vero mi è dispiaciuto⁵⁸⁰.

Solo dopo la sua morte il Municipio di Venezia acquisì una sua opera, *Lo scoppio del cassone*, e alla Biennale del 1909 gli fu dedicata una mostra individuale ordinata da Domenico Trentacoste (Palermo, 20 settembre 1859 – Firenze, 18 marzo 1933) e da Ugo Ojetti (Roma, 1871 – Fiesole, 1946).

In una delle ultime lettere inviate a Nomellini, Fattori scrisse di avere intenzione di regalargli un suo pastello:

Caro Plinio,

ho pensato regalarti un pastello che a te piacque tanto. È un tramonto, un cielo burrascoso, un lago e un cavallo sul davanti, morto. È sotto cristallo: come mandartelo? A chi affidarlo?⁵⁸¹

La sintetica descrizione di Fattori ci ha permesso di avanzare l'ipotesi che questo pastello corrisponda a *Cavallo morto* (Fig. 144), un pastello su carta annoverato tra le ultime opere realizzate da Fattori. Tale ipotesi è stata confermata da Eleonora Barbara Nomellini, la quale ricorda la presenza dell'opera nella casa di Firenze e della sua successiva vendita. Non è difficile capire perché Nomellini apprezzò questo pastello: la tensione emotiva di quest'opera è altissima, al limite dell'espressionismo, il peculiare disegno fattoriano si è sciolto e persino la prospettiva risulta liberamente interpretata. La rappresentazione è tutta sostenuta dalla resa delle luci del tramonto e dal loro riflettersi sull'acqua, in un paesaggio che sembra evocare la Torre del Lago di Nomellini.

⁵⁸⁰ Lettera di G. Fattori a P. Nomellini, Firenze, 10 giugno 1907. Originale conservato presso l'Archivio Nomellini. In *Ibidem*, p. 646.

⁵⁸¹ Lettera di G. Fattori a P. Nomellini, Firenze 3 marzo 1907. Originale conservato presso l'Archivio Nomellini In *Ibidem*, p. 644.



Fig. 144 Giovanni Fattori, *Cavallo morto*, 1907 circa, pastello su carta, 49 x 62 cm, collezione privata

Bibliografia delle opere citate

I. G. Isola, *Se gli interessi materiali e le scienze positive giovino alle Arti Belle*, «Michelangelo», n. 19, 1855, pp. 75-76.

R. Pareto, *Se gli interessi materiali e le scienze positive giovino alle Arti Belle*, «Michelangelo», n. 25, 1855, pp. 98-100.

J. Champfleury, *Le Réalisme*, Michel Lévy frères, Paris, 1857.

J. Janin, *L'optique et la peinture*, «Revue des deux mondes», 1° febbraio, 1857.

P.E. Selvatico, *Arte ed artisti. Studi e racconti*, Libreria Sacchetto, Padova, 1865.

P.J. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Garnier Frères, Paris, 1865

T. Signorini, *Notizie artistiche*, «La Rivista Europea», dicembre 1870, p. 192.

G. Baldasseroni, *G. Leopoldo II Granduca di Toscana e i suoi tempi. Memorie del cavaliere Giovanni Baldasseroni*, Firenze 1871.

G. Piombanti, *Guida storica ed artistica della città e dei dintorni di Livorno*, Gio. Marini Editore, Livorno, 1873.

Lo Gnorri, *Di alcuni lavori d'arte inviati da Firenze all'esposizione di Vienna*, «Giornale Artistico», 1° maggio, 1873.

T. Signorini, *Ernesto Rayper*, «Giornale artistico», Firenze 1873.

Ministère de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts Direction des Beaux-Arts Salon de 1875 92e exposition officielle depuis l'année 1673 Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie, des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées, Imprimerie nationale, Paris, 1875.

E. Zola, *Une Exposition de tableaux à Paris*, «Le messenger de l'Europe», Paris, juin 1875, p. 154.

Catalogue des 95 Dessins de J.-F. Millet composant la collection de M. Gavet, Paris, 1875.

Ministero delle finanze. Direzione generale delle Gabelle. Bollettino Ufficiale III, Stamperia Reale, Roma, 1877.

T. Veron, *Mémorial de l'art et des artistes de notre temps*, Bazin, Paris, 1878.

Società Donatello. Prima esposizione internazionale di quadri moderni, Stabilimento tipografia Mariani, Firenze 1880.

Catalogo ufficiale del secondo periodo della Prima Esposizione Internazionale di Quadri moderni, Stabilimento tipografia Mariani, Firenze 1880.

P. Leroi, *Les expositions de la Société Donatello de Florence*, 1880, «L'Art», juin 1880, pp. 102-107.

- F. Filippi, *Le Belle Arti a Torino. Lettere sulla IV esposizione nazionale*, Ottino, Milano, 1880.
- L. Chirtani, *L'Esposizione di Torino*, «Corriere della Sera», 14-15 giugno 1880, n. 163, p. 1.
- Stello, *Reale, Ideale*, «Crepuscolo», n. 22, 1880, pp. 24-25.
- N. Costa, *L'arte all'esposizione di Milano*, «Fanfulla della Domenica», 24, 1881, pp. 2-3.
- E. Napollon, *Il culto dei morti*, «Crepuscolo», 1881, n.6, pp. 6-8.
- N. Tanfucio [Renato Fucini], *Le veglie di Neri: paesi e figure della campagna toscana*, G. Barbera, Firenze 1882.
- Jarro [Giulio Piccini], *Esposizione della Società di Incoraggiamento delle Belle Arti in Firenze*, «La Vedetta», 9 giugno 1882.
- L. Gauchez, *Auguste Rodin*, «L'Art», 3 maggio 1883.
- T. Signorini, *Arte e artisti. Alla Promotrice*, «Fieramosca», 26 dicembre, 1884.
- D. Martelli, *Silvestro Lega*, «La Commedia Umana», vol. 3, n. 45, Firenze 25 ottobre 1885.
- Doctor Mysticus [Angelo Conti], *L'arte a Roma. Il Paesaggio*, «La Tribuna», 7 dicembre 1885
- Catalogo delle opere ammesse all'esposizione Solenne della Società d'Incoraggiamento delle Belle Arti in Firenze dell'anno 1886*, Tipografia Fratelli Bencini, Firenze, 1886
- L'esposizione di Belle Arti*, «Arte e Storia», 12 luglio 1886, n. 23, pp. 176.
- Poutpourri americano*, «Corriere della Sera», 6 settembre 1886, p.3.
- F. Fénéon, *L'impressionisme aux Tuileries*, «L'Art Moderne», 19 settembre 1886, pp. 300-303.
- F. Fénéon, *Les Impressionnistes en 1886*, Éditions de La Vogue, Paris, 1886.
- Esposizione Nazionale Artistica. Catalogo Ufficiale, Venezia 1887*, Stabilimento dell'Emporio, Venezia, 1887.
- Esposizione annuale della Società di Belle Arti*, Tipografia Bencini, Firenze, 1887.
- August Spies' Autobiography. His Speech in Court and general notes*, a cura di N. Van Zandt, Chicago, 1887.
- Chicago*, «New York Times», 2 febbraio 1887, p. 1.
- F. Fénéon, *La Grande Jatte*, «L'Art Moderne», 6 febbraio 1887, pp. 43-44.
- T. Signorini, *Esposizione promotrice di belle arti*, «La Domenica fiorentina», 12 febbraio, 1887.
- F. Fénéon, *Le Néo-Impressionisme*, «L'Art Moderne», 1 maggio 1887, pp. 138-140.

V. Grubicy, *I colori nell'arte*, «La Riforma», 26 agosto 1887.

Il prossimo estremo supplizio dei Sette Anarchici di Chicago, «Corriere della Sera», 8 ottobre 1887, p.2.

L'impiccagione dei quattro anarchici a Chicago, «Corriere della Sera», 12 novembre 1887, p.3.

Nuovi particolari sul supplizio degli anarchici di Chicago, «Corriere della Sera», 14 novembre 1887, p.2.

Annuario del Ministero delle Finanze del Regno d'Italia, Tipografia Elzeviriana, Roma, 1888.

Labieno [Telemaco Signorini], *La Promotrice fiorentina*, in «La domenica fiorentina», 12 febbraio 1888.

T. Signorini, *Impressioni d'Edimburgo*, «Domenica Fiorentina», 12 febbraio 1888.

T. Signorini, *L'arte che Firenze ha inviato a Parigi*, «Lettere e Arti», a. I, n. 15, 4 maggio 1889, pp. 6-8.

Esposizione annuale. Società Promotrice di Belle Arti, Firenze, Società Promotrice Belle Arti 1889, Firenze, 1889.

G. Macchi, *I concorsi a Brera*, «La Lombardia», 30 ottobre 1889.

R. Fucini, *Le veglie di Neri: paesi e figure della campagna Toscana*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1890.

Esposizione Annuale Società di Belle Arti 1890-1891, Tipografia Fratelli Bencini, Firenze 1890.

Catalogo della XXX Esposizione Società Promotrice di Belle Arti, Genova, Genova 1890.

XLIX Esposizione Società Promotrice di Belle Arti, Torino, Torino, 1890.

D. Martelli, *Arte e Artisti. L'Esposizione delle Sale della Società Promotrice di Belle Arti*, «Il Fieramosca», XIX, 19 gennaio 1890.

Cronaca genovese. La Promotrice, «Il Caffaro», 17 aprile 1890.

D. Martelli, *L'arte alla promotrice*, «Corriere italiano», 5 marzo 1891.

T. Signorini, *Arte in Italy*, «Art Weekly», 22 marzo 1890.

Illustrierter Katalog der Münchener JahresAusstellung von Kunstwerken aller Nationen, Glaspalas, Munchen, 1891.

Anno sociale XLVI. Catalogo delle opere ammesse alla Esposizione annuale della Società delle Belle Arti in Firenze, Firenze, 1891.

Brera 1891. Prima Esposizione Triennale di Belle Arti 1891. Catalogo ufficiale illustrato, A. De Marchi, Milano, 1891.

D. Martelli, *Visita all'Esposizione*, «Corriere Italiano», 5 marzo 1891.

G. Bocciarelli, *Alla vigilia dell'Esposizione di Brera*, «Cronaca d'Arte», a. I, n. 17, 12 aprile 1891.

G. Macchi, «La Lombardia», 7 maggio 1891.

G. Macchi, in *Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti*, 14 maggio 1891.

L. Chirtani, *A Brera. Discorsi e ritagli*, «Il Corriere della sera», 15-16 maggio 1891.

Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti, 17 maggio 1891.

G. Macchi, *Esposizione di Monaco di Baviera*, «Il mondo artistico», XXV, n. 23, 28 maggio 1891.

G. Macchi, *Attraverso le sale (Guida del visitatore)*, in *Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti. Esposizione Triennale di Brera 1891*, n. 10, 7 giugno 1891.

Cronaca minuta, in *Cronaca dell'Esposizione*, n. 10, 7 giugno, 1891.

G. Previati, *Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti*, 28 giugno 1891.

V. Grubicy, *Maternità*, «La Riforma», 7 luglio 1891.

G. Macchi, *L'arte a Brera*, «La Lombardia», XXXIII, 186, 8 luglio 1891.

G. Bocciarelli, *L'Esposizione a Brera. Gli ultimi giorni*, in «Cronaca d'arte», I, 30, 12 luglio 1891.

D. Garoglio, *Poesie (1888-1892)*, Torino, 1892.

T. Signorini, *Della Esposizione alla Società Promotrice di Belle Arti*, «L'Arte», 26 maggio 1892.

Catalogo dell'Esposizione annuale Società Promotrice di Belle Arti 1892-93, Tipografia Bencini, Firenze, 1892.

Catalogo esposizione cinquantenaria arte moderna nel Parco del Valentino. Società promotrice di Belle Arti, G.B. Paravia, Torino, 1892

Catalogo della XL Esposizione Società Promotrice di Belle Arti di Genova. 1892, Genova, 1892.

M. Morasso, *L'arte nuova*, «Liguria», 7, II, 1892.

V. Grubicy, *Ancora sul paesaggio*, «La Riforma», 21 agosto 1892

G. D'Annunzio, *Shelley, Agosto, 1792*, in «Il figurinaio», 21 agosto 1892.

G. Biagi, *Gli ultimi giorni di Percy Shelley, con nuovi documenti*, Civelli, Firenze 1892.

T. Signorini, *Caricaturisti e caricaturati del Caffè Michelangelo*, Civelli, Firenze, 1893.

Catalogo Società Promotrice di Belle Arti in Genova. Anno XLI. Catalogo degli oggetti d'arte. 41° Esposizione, Stabilimento tipografico Gaetano Schenone, Genova, 1893

C. Roccatagliata Ceccardi, *Il libro dei frammenti*, Aliprandi, Milano, 1894.

E. Arbocò, *Cronaca genovese. Profili artistici: Plinio Nomellini*, «Caffaro», 17 febbraio 1894.

Il processone dei 35 Anarchici, «Caffaro», 23 febbraio 1894.

Processo degli Anarchici, «Il Secolo XIX», 28-29 maggio 1894.

T. Signorini, *Cronaca del processo*, «Corriere Italiano», 2 giugno 1894.

C. R. Ceccardi, *Il naufrago*, «L'Elettrico», n.4, 1894.

C. Riccioni, *Percey Bysshe Shelley*, Viareggio, 1894,

Artisti livornesi "extra-muros", «Gazzetta livornese», 21-22 maggio 1895.

E. Panzacchi, *L'Esposizione Artistica a Venezia*, «Nuova Antologia», Roma, xxx, vol. LIX, fasc. XVIII, settembre, 1895.

C. Roccatagliata Ceccardi, *Viareggio a Percey Bysshe Shelley*, «Il Caffaro», 30 settembre – 1° ottobre 1894.

Catalogo della XLII Esposizione Società Promotrice di Belle Arti di Genova, Genova, 1895.

Catalogo della LIV Esposizione Società Promotrice di Belle Arti, Torino, 1895.

E. Müntz, *Florence et la Toscane, paysages et monuments, mœurs et souvenirs historiques*, Hachette, Paris 1896.

T. Signorini, *Silvestro Lega*, in *Per Silvestro Lega. Un ricordo*, Firenze, 1896.

D. Tumiati, *Divisionismo*, «Il Marzocco», A. I, n.2, 9 febbraio 1896.

V. Pica, *L'Arte europea a Firenze, I pittori toscani*, «Il Marzocco», a. II, n. 13, 2 maggio, 1896.

F. Novati, *Artisti contemporanei: Arnold Böcklin*, «Emporium», IV, 22, ottobre 1896.

C. Roccatagliata Ceccardi, *Per l'idealità suprema*, «Lo Svegliarino», 19 novembre 1896.

P. Nomellini, *Diego Martelli*, «Lo Svegliarino», [supplemento del giovedì], 3 dicembre 1896.

G. Pellizza, *Luce – Pittura – Divisionismo*, «Festa dell'Arte», I, 19 dicembre 1896.

Per l'Esposizione, «Il Marzocco», I, 47, 20 dicembre 1896

Festa dell'Arte – Cronaca dell'esposizione 1896-1897, Firenze, 1897.

- A. Graf, *Preraffaliti, simbolisti ed esteti*, «Nuova Antologia», vol. LXVII, serie VI, 1 gennaio 1897.
- G. Pellizza, *Il pittore e la solitudine*, «Il Marzocco», 31 gennaio 1897.
- G. Rubetti, *La facciata dell'Esposizione. Arte e Carità*, «Festa dell'Arte», n. 10, febbraio 1897.
- A. Torchi, *Sconfortante!*, in «Festa dell'Arte e dei Fiori», 11 febbraio 1897.
- U. Ojetti, *Individualismo e arte*, «Il Marzocco», II, 4, 28 febbraio 1897.
- R. Pontini, *I rifiutati*, «Il Marzocco», II, 8, 28 marzo 1897.
- U. Ojetti, *A Luigi Pirandello*, «Il Marzocco», II, 7, 21 maggio 1897.
- Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, nr. 216, 16 settembre 1897.
- LVI Esposizione Società Promotrice di Belle Arti di Torino*, Tip. Fratelli Lobetti-Bodoni, Saluzzo, 1897.
- Notizie intorno alle Scuole d'arte e di disegno italiane*, Tipografia ditta Ludovico Cecchini, Roma 1898.
- Catalogo generale esposizione nazionale del 1898*, Roux Frassat e Co., Torino, 1898.
- U. Fleres, *Paesaggi crepuscolari*, «L'arte all'esposizione del 1898», Torino, 1898
- U. Fleres, *Gli Audaci. G. Pellizza, P. Nomellini, A. Vernazza, G. Sacheri, A. Dall'Oca Bianca, A. Mancini*, «L'arte all'esposizione del 1898», Torino, 1898.
- A.M. Mucchi, *Divisionismo*, «L'arte all'esposizione del 1898», Torino, 1898.
- C. Roccatagliata Ceccardi, *La casa di Percy Bysshe Shelley a San Terenzo*, «Iride», maggio 1898.
- G. Galletti, *I letterati*, in *Livorno nell'Ottocento*, Tipografia Belforte, Livorno 1900, pp. 39-72.
- A. Taddei, *Musica e musicisti*, in *Livorno nell'Ottocento. Letture fatte al Circolo Filologico nel mese di marzo, 1900*, Belforte, Livorno, 1900, pp. 179-211.
- G. Menasci, *Gli artisti*, in *Livorno nell'Ottocento. Letture fatte al Circolo Filologico nel mese di marzo, 1900*, Belforte, Livorno 1900, pp. 73-86.
- G. Menasci, *Giovanni Marradi*, «Nuova Antologia», 1° giugno 1902, pp. 513-528.
- A. Franchi, *Arte e artisti toscani dal 1850 a oggi*, Fratelli Alinari, Firenze, 1902.
- G. D'Annunzio, *Alcyone*, Fratelli Treves, Milano, 1903.
- G. Puccini, in *Shelley*, numero unico, Viareggio, 13 settembre 1903.
- A. Cecioni, *Scritti e ricordi*, Tipografia Domenicana, Firenze, 1905.

Tèrèsah, *La poesia della nave*, «Hermes», X-XI, dicembre, 1905, pp. 129-131.

Catalogo della VI Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia, 1905.

Lavoratori del carbone del porto di Genova, in E. De Amicis, *Pagine allegre*, Milano, 1906.

All'Esposizione di Milano, «Caffaro», 1° giugno 1906.

E. Moschino, *Il pittore dei sogni*, «Il secolo XX», anno VI, n. 6, giugno 1907.

L'italico [Primo Levi], *La pittura garibaldina*, Il Marzocco, 7 luglio 1907.

L. Campolonghi, *L'uomo e la montagna*, «Rassegna Latina», 1° agosto 1907.

Catalogo della VII Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia, 1907

Cronaca di Sampierdarena. Plinio Nomellini e Galileo Chini nel nuovo Palazzo del Comune, «Il Lavoro», 16 settembre 1907.

P. de Gaufridy, *Lo «Scaricatore» di Meunier e l'Arte democratica*, «Caffaro», 9 dicembre 1907.

La Farandole, *L'arte democratica*, «Il Lavoro», 28 dicembre 1907.

Catalogo della LXXXVIII Esposizione Società Amatori e Cultori, Roma, 1908

Catalogo della II Esposizione Quadriennale d'Arte, Torino, 1908

E. De Fonseca, *Su Puccini*, in «La Casa. Rivista quindicinale illustrata», I, 14, 16 dicembre, 1908

G. Giacosa, *La sensazione scenica, Conferenze e discorsi*, Casa Editrice L. F. Cogliati, 1909.

Catalogo della VIII Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia, 1909

A. Angiolini, *Impressioni sull'esposizione veneziana*, «Il Lavoro», 29 settembre 1909, p. 4.

Il nuovo vessillo, «L'Internazionale», 27 novembre 1909.

Catalogo dell'Esposizione Internazionale di Roma, Roma, 1911.

E. Coustet, *Traité Général de Photographie en noir et en couleurs*, Librairie Ch. Delagrave, Paris, 1912.

O. Ghiglia, *L'opera di Giovanni Fattori*, Self, Firenze, 1913.

V. Pica, *Plinio Nomellini*, «Emporium», vol. XXXVIII, dicembre 1913, n. 228, pp. 403-420.

P. Vigo, *Livorno*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1915.

P. Jamot, *Degas*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1918.

Esposizione privata di LXXXVI opere di Plinio Nomellini. Galleria Mario Galli, a cura di T. Neal, Tipografia Spinelli, Firenze, 1919.

Esposizione Privata di LXXX Opere di Plinio Nomellini. Galleria Mario Galli, a cura di T. Neal, Tipografia Spinelli, Firenze, 1919.

L. Gonse, *Etat-civil du "Portrait de famille" d'Edgar Degas*, in «Revue de l'art», XXXIX, 1921, pp. 300-302.

M. L. Giartosio De Courten, *Percy Bysshe Shelley e l'Italia*, Treves, Milano 1923.

N. Mustacchia, *Shelley e la sua fortuna in Italia*, Muglia, Catania, 1925.

L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Zanichelli, Bologna, 1926.

R. Cortopassi, *Paesaggio pucciniano: i bohèmiens di Torre del Lago*, Vallerini, Pisa, 1926.

F. Pagni, G. Marotti, *Giacomo Puccini intimo. Nei ricordi di due amici*, Vallecchi, Firenze, 1926.

Collezione Giustiniani, catalogo della vendita della Galleria Scopinich, Rizzoli, Milano 1929.

Pittori italiani dell'Ottocento nella raccolta di Enrico Checcucci di Firenze, Bestetti-Tumminelli, Milano-Roma, 1929.

Centotrenta opere di pittura moderna, quindici bronzi e bianco e nero. In vendita all'asta nei locali della Saletta Gonnelli, Tip. Barbera, Firenze, 1930.

P. Nomellini, *Il figurinaio*, «La Nazione», 29-30 ottobre 1930.

L. Viani, *Versilia*, Ed. Nemi, Firenze, 1933.

M. Biancale, *La Seconda Mostra d'Arte Coloniale*, in *Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, Palombi Editore, Roma, 1934.

P. Nomellini, *La tradizione e i macchiaioli*, «La Nazione», 13 luglio, 1935.

Plinio Nomellini Mostra personale, Lucca, 1935.

Camille Pissarro, a cura di L. R. Pissarro, L. Venturi, Paul Rosemberg ed., Parigi, 1939.

M. Biancale, *Plinio Nomellini*, F.lli Palombi Editori, Roma, 1946.

A. Boschetto, *Scritti d'arte di Diego Martelli*, Sansoni, Firenze, 1952

A. Soffici, *Passi tra le rovine*, Vallecchi, Firenze, 1952.

L. Vitali, *Lettere dei macchiaioli*, Einaudi, Torino, 1953.

G. Caproni, *La corrente ligustica nella nostra poesia. I. Boine, Sbarbaro, Montale*, «La Fiera Letteraria», XI, 46, 18 novembre 1956, pp. 1-5.

- V. Rocchiero, *Plinio Nomellini*, «Liguria», Settembre-Ottobre, 1958.
- V. Rocchiero, *Ottocento pittorico genovese*, «Liguria», Genova, 1959.
- M. De Micheli, *Giovanni Fattori*, Bramante Editrice, Busto Arsizio 1961.
- E. Garin, *La cultura italiana tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma, 1962.
- P. Redi, *Espansione e speculazione edilizia in Firenze capitale*, in *La Toscana nell'Italia unita: aspetti e momenti di storia toscana*, a cura di G. Pansini, Einaudi, Torino, 1962.
- J. Pellegatti, R. Tassi, *I postmacchiaioli*, Centro editoriale Arte e Turismo, Firenze, 1962.
- R. De Grada, *I macchiaioli e il loro tempo. Centrotrenta opere della collezione Angiolini*, Silvana editoriale, Milano, 1963.
- P. Dini, *Movimenti pittorici italiani dell'Ottocento. I Macchiaioli e la Scuola napoletana*, Alfieri Lacroix, Milano, 1964.
- G. Arfé, *Storia del Socialismo italiano (1892-1926)*, Einaudi, Torino, 1965.
- G. D'Annunzio, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti, R. Forcella, Mondadori, Milano, 1965.
- M. Gor'kij, *Fiabe italiane*, in *Opere scelte*, Editori Riuniti, Roma 1965-1980.
- Plinio Nomellini*, a cura di G. Nudi, R. Monti, cat. della mostra (Livorno, Villa Fabbricotti, 30 luglio-21 agosto 1966, Firenze, Palazzo Strozzi, 1-15 settembre 1966) Mori, Firenze, 1966.
- F. Bellonzi, *Il Divisionismo e Plinio Nomellini*, «Civiltà delle Macchine», anno XIV, n. 5, settembre – ottobre 1966.
- F. Bellonzi, *Plinio Nomellini e il divisionismo*, «Nuova Antologia», settembre – dicembre 1966.
- R. Barilli, *Soggettività e oggettività del linguaggio simbolista*, in *L'Arte Moderna*, II, Fabbri Editori, Milano, 1967.
- Il Gazzettino delle arti del disegno di Diego Martelli, 1867. Edizione integrale*, a cura di A.M. Fortuna, Gonnelli, Firenze, 1968.
- Archivi del Divisionismo*, a cura di F. Bellonzi, T. Fiori, I-II, Officina Edizioni, Roma, 1968.
- A.M. Fortuna, *L'Ottocento dei macchiaioli e Diego Martelli*, Gonnelli, Firenze 1969.
- L'opera completa di Giovanni Fattori*, a cura di L. Bianciardi, B. Della Chiesa, Rizzoli, Milano, 1970.
- L. Bortolotti, *Livorno dal 1748 al 1970*, Olschki, Firenze, 1970.
- Mostra del Divisionismo Italiano*, a cura di F. Bellonzi et alii (Milano, Palazzo della Permanente, marzo-aprile 1970), Arti grafiche Gualdoni, Milano, 1970.

Disegni italiani del XIX secolo, a cura di C. Del Bravo, Olschki, Firenze, 1971.

L. Nochlin, *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, Einaudi, Torino, 1971.

E. Sereni, *Il capitalismo nelle campagne: 1860-1900*, Einaudi, Torino, 1971.

G. Vigo, *Istruzioni e sviluppo economico in Italia nel secolo XIX*, in «Archivio economico dell'unificazione italiana», serie II, vol. XVIII, 1971.

G. Pascoli, *Prose*, Mondadori, Milano, 1971.

A.-P., Quinsac, *La peinture divisionniste italienne. Origines et premiers développements: 1880-1895*, Klincksieck, Paris, 1972.

T. J. Clark, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames & Hudson, London, 1973.

R. Monti, *Il nemico di Fattori*, «Arte», pp. 3-4, 1973.

A. Scotti, *Catalogo dei manoscritti di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, Tortona, 1974.

F. Sborgi, *Pittura e cultura artistica nell'Accademia Ligustica a Genova 1751-1920*, «Quaderni dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Genova», Tipografia Algraphy, Genova, 1974.

M. F. Giubilei, *Il dibattito sul simbolismo nella pubblicistica genovese di fine '800*, «Resine», n.4, 1974, pp. 83-96.

Omaggio a Alfredo Müller, a cura di R. Monti, Il Mirteto, Firenze, 1974

P. Dini, *Lettere inedite dei macchiaioli*, Edizioni Il Torchio, Firenze, 1975.

Pittura neoclassica e romantica in Liguria 1770-1860, a cura di F. Sborgi, cat. della mostra (Genova, Palazzo dell'Accademia ligustica di belle arti, 15 marzo - 21 aprile 1975) Genova 1975.

S. Francolini, *La Galleria Pisani in Firenze: un inedito manoscritto di Diego Martelli*, «Prospettiva», Ottobre 1976, pp. 54-57.

S. Fei, *Firenze 1881-1898: la grande operazione urbanistica*, Officina Edizioni, Roma, 1977.

G. Mori, *L'industrializzazione in Italia (1861-1900)*, Il Mulino, Bologna, 1977.

Diego Martelli. Corrispondenza inedita, a cura di A. Marabottini, V. Quercioli, De Luca, Roma 1978.

G. Monnier, *Les dessins de Degas au Musée du Louvre*, in «La Revue du Louvre et des musées de France», Réunion des musées nationaux, Paris, 1978, pp. 359-368.

Diego Martelli. Corrispondenza inedita, a cura di A. Marabottini - V. Quercioli, Roma, 1978.

Arte e Socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915, a cura di F. Bellonzi, R. Bossaglia et alii, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, giugno-settembre 1979), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, 1978.

F. Bellonzi, *Realismo, naturalismo, verismo*, in *Arte e Socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915*, a cura di F. Bellonzi, R. Bossaglia et alii, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, giugno-settembre 1979), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, 1978, p. 15-20.

M. Poggialini Tominetti, *Plinio Nomellini*, in *Arte e Socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915*, a cura di F. Bellonzi, R. Bossaglia et alii, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, giugno-settembre 1979), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, 1978, p. 167.

U. Sereni, *Lo sciopero agrario del 1908*, atti del Convegno (Parma, 1-2 dicembre 1978), Parma, 1978.

P. Dini, *Diego Martelli e gli Impressionisti*, Il Torchio, Firenze, 1979.

C. Nuzzi, *Plinio Nomellini*, Edizioni Tipografia Artigiana fiorentina, Firenze, 1979.

Plinio Nomellini. Disegni inediti, a cura di V. Durbé, Centro Di, Firenze, 1979.

M. Borgiotti, *Coerenza e modernità dei pittori labronici*, Giunti, Firenze, 1979, p. 69.

G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol. V, Sansoni, Firenze, 1980.

Giovanni Fattori. Scritti autobiografici editi e inediti, a cura di F. Errico, De Luca, Roma, 1980.

U. Ojetti, *Opinioni sull'arte*, in *Giovanni Fattori. Scritti autobiografici editi e inediti*, a cura di F. Errico, De Luca, Roma, 1980.

A. Scotti, *La rappresentazione del lavoro nell'arte europea di fine Ottocento*, «Mezzosecolo: materiali di ricerca storica», n. 4, 1980-1982, pp. 147-164.

Arnold Böcklin e la cultura artistica in Toscana. Hans Von Marées, Adolf von Hildebrand, Max Klinger, Karl Stauffer-Bern, Albert Welti, a cura di C. Nuzzi, A. De Palma, cat. della mostra (Fiesole, Palazzina Magnani, 24 luglio-30 settembre 1980), De Luca editore, Roma, 1980.

M. Ganci, *Il decennio crispino*, in *La crisi di fine secolo (1880-1900)*, in *Storia della Società Italiana*, a cura di E. Agazzi, M. Antonioli et alii, Ed. Teti, Roma 1980.

Roma 1911, a cura di G. Piantoni, cat. della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna, 4 giugno - 15 luglio 1980) De Luca Edizioni, Roma, 1980.

G. Bruno, *La pittura in Liguria. Dal 1850 al Divisionismo*, Stringa Editore, Genova 1981.

V. Rocchiero, *Scuole, gruppi, pittori dell'Ottocento*, Sabatelli Editore, Genova, 1981.

A. M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Einaudi, Torino, 1981.

F. Fonzi, *Crisi della Sinistra storica e nascita del movimento operaio*, in *Cultura e società in Italia nell'età umbertina*, atti del convegno «Lettere e cultura dell'Italia unita» (Milano 11-15 settembre 1978), Milano 1981.

A. Scotti, *Milano 1891: la prima Triennale di Brera*, «Ricerche di storia dell'Arte», n. 18, 1982, p. 69.

Ceccardo Roccatagliata Ceccardi. Tutte le poesie, a cura di E. Imarisio, B. Cicchetti, Sagep, Genova, 1982.

La scoperta della Riviera: viaggiatori, immagini, paesaggio, a cura di D. Astengo, E. Duretto, M. Quaini, Sagep, Genova, 1982.

G. Bruno, *La pittura in Liguria dal 1850 al Divisionismo*, Erga edizioni, Genova 1982.

Puccini e i pittori, a cura di S. Puccini, R. Monti, cat. della mostra (Milano, Museo Teatrale della Scala, 23 ottobre - 18 dicembre 1982), Museo Teatrale alla Scala e Istituto di Studi pucciniani, Milano, 1982.

Giovanni Fattori. L'opera incisa, a cura di A. Baboni, A.A. Malesci, Edizioni Over, Milano, 1983.

F. Braudel, *Civiltà materiale, economia e capitalismo*, in *I tempi del mondo*, III, Einaudi, Torino, 1983.

G. Bruno, *La pittura in Liguria dal neoclassicismo al divisionismo*, in *Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento*, n.12, Mondadori Edizioni, Milano, 1983.

Degas e l'Italia, a cura di H. Loyrette, cat. della mostra (Roma, Villa Medici, 1 dicembre – 10 febbraio 1985), F.lli Palombi Editori, Roma, 1984.

P. Boero, *La Riviera ligure tra industria e letteratura*, Vallecchi, Firenze, 1984.

R. Monti, *Le mutazioni della macchia*, De Luca, Roma, 1985

Plinio Nomellini, a cura di G. Bruno, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio-marzo 1985) Stringa editore, Genova, 1985.

G. Bruno, *Aggiunte a Plinio Nomellini*, in *Plinio Nomellini (1866-1943)*, a cura di G. Bruno, in «Quaderni del Museo Accademia Ligustica di Belle Arti», nr. 5, Stringa, Genova, 1985, pp. 3-7.

E. Imarisio, *Se nella Genova del '903 un pittore. L'intervento di Nomellini nel ceccardiano "caso Orfei"*, in *Plinio Nomellini (1866-1943)*, a cura di G. Bruno, in «Quaderni del Museo Accademia Ligustica di Belle Arti», n.5, Stringa Editore, Genova, 1985, pp. 12-14.

A. Scotti Tosini, *Genova 1892: l'incontro "divisionista" di Plinio Nomellini e Giuseppe Pellizza*, in *Plinio Nomellini (1866 – 1943)*, a cura di G. Bruno, in «Quaderni del Museo Accademia Ligustica di Belle Arti», n. 5, Stringa Editore, Genova, 1985, pp. 8-11.

R. Bossaglia, *La Riviera Ligure. Un modello di grafica liberty*, Costa & Nolan edizioni, Genova, 1985.

Dal caffè Michelangiolo al caffè Nouvelle Athènes: i macchiaioli tra Firenze e Parigi, a cura di P. Dini, F. Dini, cat. della mostra (Montecatini Terme, 23 agosto – 5 ottobre 1986), Allemandi, Torino, 1986

G. Mori, *La Toscana. Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi*, Einaudi, Torino, 1986.

A. Scotti, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Electa, Milano, 1986.

P. Avrich, *The Haymarket Tragedy*, Princeton University Press, Princeton, 1986.

Nomellini e Pascoli. Un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi, a cura di E. B. Nomellini, U. Sereni, G. Bruno, cat. della mostra (Comune di Barga, Palazzo Comunale 5 luglio – 17 agosto 1986), Multigraphic, Firenze, 1986.

Pittura dell'Ottocento, Finarte, Milano, 29 maggio 1986.

Giovanni Fattori. Dipinti 1854-1906, a cura di E. Spalletti, R. Monti, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 14 gennaio-28 febbraio 1988), Artificio, Firenze, 1987.

Silvestro Lega. L'opera completa, a cura di G. Matteucci, I-II, Giunti, Firenze, 1987.

G. Bruno, *La pittura fra Ottocento e Novecento*, in *La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, a cura di G. Bruno, vol. II, Sagep, Genova, 1987.

R. Monteleone, *La Seconda Internazionale e il movimento operaio in Europa*, in *La storia. L'età contemporanea*, vol. III, a cura di N. Tranfaglia e M. Firpo, UTET, Torino, 1988, pp. 639–665.

Ottocento. Catalogo dell'arte Italiana dell'Ottocento, n.17, G. Mondadori Edizioni, Milano, 1988.

R. Bossaglia, *Il ruolo di Previati nella cultura fra Otto e Novecento*, in *Previati*, a cura di R. Bossaglia, cat. della mostra (Castano Primo, Palazzo Rusconi, ottobre 1988), Samarate 1988.

G. A. Dell'Acqua, *Previati: consensi e dissensi*, in *Previati*, a cura di R. Bossaglia, cat. della mostra (Castano Primo, Palazzo Rusconi, ottobre 1988), Samarate, 1988.

E. Garin, *L'idea di Firenze nella storiografia dell'Ottocento*, in *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, a cura di M. Bossi e L. Tonini, atti del convegno (Firenze, 17-19 dicembre 1986), Centro Di, Firenze, 1989, pp. 299-303.

S. Berresford, *Preraffaellismo ed Estetismo a Firenze negli ultimi decenni del XIX*, in *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, a cura di M. Bossi e L. Tonini, atti del convegno (Firenze 17-19 dicembre 1986), Centro Di, Firenze, 1989.

H. Brewster, *Hildebrand e i suoi amici*, in *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, a cura di M. Bossi e L. Tonini, atti del convegno (Firenze 17-19 dicembre 1986), Centro Di, Firenze, 1989.

La scuola Grigia a Carcare, a cura di G. Bruno, L. Perissinotti, cat. della mostra (Carcare, villa Barrilli, 16 dicembre - 31 gennaio 1990), Erga, Genova, 1989.

Plinio Nomellini. La Versilia, a cura di E.B. Nomellini, U. Sereni, G. Bruno, cat. della mostra (Serravezza, Palazzo Medice, 15 luglio – 24 settembre 1989) Electa, Firenze, 1989.

G. Bruno, *Nomellini in Versilia 1900-1919*, in *Plinio Nomellini. La Versilia*, a cura di E.B. Nomellini, U. Sereni, G. Bruno, cat. della mostra (Serravezza, Palazzo Medice, 15 luglio – 24 settembre 1989) Electa, Firenze, 1989, pp. 11-18.

U. Sereni, *Nomellini in Versilia. Ragioni, coscienze e riti dell'Eden*, in *Plinio Nomellini. La Versilia*, a cura di E.B. Nomellini, U. Sereni, G. Bruno, cat. della mostra (Serravezza, Palazzo Medice, 15 luglio – 24 settembre 1989) Electa, Firenze, 1989, pp. 23-34.

Opere d'arte della collezione della Cassa di risparmio di Firenze, a cura di E. Spalletti, Firenze, 1990.

Divisionismo italiano, a cura di G. Belli, F. Rella, cat. della mostra (Trento, Palazzo delle Albere 21 aprile – 15 luglio 1990), Electa, Milano 1990.

M. T. Benedetti, *La sala internazionale. L'arte del sogno alla Biennale di Venezia*, in *L'età del Divisionismo*, a cura di G. Belli, F. Rella, Electa, Milano 1990, pp. 74-91.

A. Tabanelli, *L'arte di Angelo Torchi 1856-1915*, Nuova Stampa, Trento, 1990

Fra il Tirreno e le Apuane. Arte e cultura tra Otto e Novecento, a cura di C. Cresti, R. Monti, L. Pinzauti, U. Sereni, cat. della mostra (Lucca, San Micheletto, 1° settembre – 4 novembre 1990), Artificio, Firenze, 1990.

U. Sereni, *Il sogno del "liberato mondo"*, in *Fra il Tirreno e le Apuane. Arte e cultura tra Otto e Novecento*, a cura di C. Cresti, R. Monti, L. Pinzauti, U. Sereni, cat. della mostra (Lucca, San Micheletto, 1° settembre – 4 novembre 1990), Artificio, Firenze, 1990, pp. 16-60.

R. Monti, *Una stagione di immagini*, in *Fra il Tirreno e le Apuane. Arte e cultura tra Otto e Novecento*, a cura di C. Cresti, R. Monti, L. Pinzauti, U. Sereni, cat. della mostra (Lucca, San Micheletto, 1° settembre – 4 novembre 1990), Artificio, Firenze, 1990, pp. 107-121.

E. B. Nomellini, *Un'amicizia apuana: Nomellini e Campolonghi*, in *Fra il Tirreno e le Apuane. Arte e cultura tra Otto e Novecento*, a cura di C. Cresti, R. Monti, L. Pinzauti, U. Sereni, cat. della mostra (Lucca, San Micheletto, 1° settembre – 4 novembre 1990), Artificio, Firenze, 1990, pp. 76-77.

M. Pratesi, *Firenze 1896: Festa dell'Arte e dei Fiori*, «Prospettiva», *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, vol II, 57-60, aprile 1989 – ottobre 1990.

L. M. Crisafulli Jones, *P. B. Shelley fra '800 e '900: La Fortuna Critica*, Clueb, Bologna 1990.

Ottocento. Catalogo dell'Arte italiana dell'Ottocento, n. 19, G. Mondadori, Milano, 1990.

C. Sisi, *Questioni accademiche in margine a Piagentina*, in *Piagentina. Natura e forma nell'arte dei Macchiaioli*, cat. della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 1991) Artificio, Firenze, 1991, pp. 192-203.

R. Monti, G. Matteucci, *I postmacchiaioli*, De Luca, Roma, 1991

C. Del Bravo, *Il vero*, in *Artista. Critica dell'arte in Toscana*, Le Lettere, Firenze, 1991.

Plinio Nomellini. Selezione di dipinti dal 1890 al 1900, a cura di R. Monti, F. Tassi, cat. della mostra (Firenze, Galleria d'arte La Stanzina, 1991), Edizioni il Torchio, Firenze, 1991.

G. Uzzani, M. Pratesi, *La Toscana*, Marsilio, Venezia, 1991

T. J. Clark, *Les Bourgeois absolus: les artistes et la politique en France 1848-1851*, Art Ed, Villeurbanne, 1992.

R. Cecchini, *Trenta lettere inedite di Giacomo Puccini*, Edizioni V. Press, Lucca, 1992.

G. P. Weisberg, *Beyond Impressionism: The Naturalist Impulse*, Abrams, New York City, 1993.

I postmacchiaioli, a cura di R. Monti, G. Matteucci, De Luca, Roma, 1993.

C. Olcese Spingardi, *Materiali per una storia del collezionismo e della committenza a Genova nel XIX secolo (1835-1880)*, tesi di dottorato di ricerca in storia e critica dei Beni Culturali, Genova-Milano, 1993.

L'alba del vero. Pittura del secondo Ottocento in Liguria, a cura di G. Bruno, Genova, 1993.

Tra solidarietà e impresa. Aspetti del movimento cooperativo in Liguria 1893-1914, a cura di L. Bolzani, Centro ligure di storia sociale, Genova, 1993.

L. Frilli, *Il soggiorno genovese di Plinio Nomellini*, in *Nomellini a Genova*, a cura di G. Bruno, in «Quaderni del Museo Accademia Ligustica di Belle Arti Palazzo dell'Accademia Genova», nr. 15, Stringa Editore, Genova, 1994, pp. 7-12.

F. Sborgi, *Storia della cultura figurativa in Liguria*, in *La Liguria. Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi*, a cura di A. Gibelli, P. Rugafiori, Einaudi, Torino, 1994, pp. 340-344.

E. B. Nomellini, *Il monumento ai caduti di Castelvechio Pascoli, uno strano caso*, Opus Libri, Firenze, 1994.

A. Gibelli, P. Rugafiori, *Regione improbabile, regione possibile*, in *La Liguria. Le Regioni d'Italia dall'Unità a oggi*, a cura di A. Gibelli – P. Rugafiori, Einaudi, Torino 1994, pp. 5-40.

P. Rugafiori, *Ascesa e declino di un sistema imprenditoriale*, in *La Liguria. Le Regioni d'Italia dall'Unità a oggi*, a cura di A. Gibelli, P. Rugafiori, Einaudi, Torino, 1994.

G. Bruno, *Plinio Nomellini*, Genova, Erga Edizioni, 1994.

Allgemeines Künstlerlexikon, Band 10, K.G Saur, München - Leipzig, 1995.

Il Divisionismo Toscano, a cura di R. Monti, cat. della mostra (Livorno, Villa Mimbelli, 28 luglio-31 ottobre 1995), De Luca edizioni, Roma, 1995,

Paradis perdue. L'Europe symboliste, a cura di J. Clair, G. Cogeval et alii, cat. della mostra (Montréal, Musée des beaux-arts, 8 giugno-15 ottobre 1995), Flammarion, Parigi, 1995.

Presenze ligure alle Biennali 1895-1995, a cura di L. Lecci, F. Sborgi, cat. della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 15 ottobre – 26 novembre 1995), Tormena, Genova, 1995.

P. Dini, F. Dini, *Diego Martelli, storia di un uomo e di un'epoca*, Allemandi, Torino 1996.

In Toscana: studi dal vero: pittura delle colline pisane tra Ottocento e Novecento, a cura di C. Sisi et alii, cat. della mostra (Crespina, Villa il Poggio, 11 settembre – 14 ottobre 1996) Bandecchi e Vivaldi, Pontedera, 1996.

Dai macchiaioli agli impressionisti. L'opera critica di Diego Martelli, a cura di E. Spalletti, cat. della mostra (Livorno, Museo civico Giovanni Fattori, 3 ottobre 1996-12 gennaio 1997) Artificio, Firenze, 1996.

E. Spalletti, *La Galleria Pisani e le attese di Martelli per la approvazione della pittura "progressista"*, in *Dai macchiaioli agli impressionisti. L'opera critica di Diego Martelli*, a cura di E. Spalletti, cat. della mostra (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, 3 ottobre 1996-12 gennaio 1997), Artificio, Firenze, pp. 115-134.

Giovanni Fattori. Epistolario edito e inedito, a cura di P. Dini - F. Dini, Il Torchio, Firenze, 1997

Pittori in villa: Silvestro Lega e l'ambiente dei Tommasi a Crespina e dintorni, a cura di C. Sisi et alii, cat. della mostra (Crespina, Villa il Poggio, 12 settembre-20 novembre, 1997) Pacini, Pisa, 1997

Il Tirreno naturale museo degli artisti toscani tra Ottocento e Novecento, a cura di C. Sisi et alii, cat. della mostra (Crespina, Villa il Poggio, 13 settembre-11 ottobre 1998) Bandecchi e Vitali, Pontedera, 1998.

L. Mascilli Migliorini, *La Toscana degli storici*, in *Viaggio di Toscana. Percorsi e motivi del secolo XIX*, a cura di M. Bossi e M. Seidel, Marsilio, Venezia 1998, pp. 89-99.

D. Levi, *Ricognizioni d'arte in Toscana a metà Ottocento. La fortuna di mercato della scultura toscana del Medioevo e del Rinascimento*, in *Viaggio di Toscana. Percorsi e motivi del secolo XIX*, a cura di M. Bossi e M. Seidel, Marsilio, Venezia 1998, pp. 171-198

M. Bossi, *Viaggi nella natura e tra gli uomini. Percorsi di conoscenza in Toscana tra Sette e Ottocento*, *Viaggio di Toscana. Percorsi e motivi del secolo XIX*, a cura di M. Bossi e M. Seidel, Marsilio, Venezia 1998, pp. 13-40.

Nomellini i colori del sogno, a cura di E. B. Nomellini, cat. della mostra (Livorno, Museo Civico Fattori, 9 luglio-13 settembre 1998), Allemandi, Torino, 1998.

Un pittore per un poeta. Plinio Nomellini illustratore pascoliano. Lettere 1901-1903, a cura di P. Paccagnini, Type Service, Massa, 1998.

I Pittori del Lago. La cultura artistica intorno a Giacomo Puccini, a cura di A. Conti, G. Bacci di Capaci, cat. della mostra (Serravezza, Palazzo Mediceo, 18 luglio - 20 settembre 1998), Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, 1998.

L. M. Crisafulli Jones, *Shelley e l'Italia*, Liguori, Napoli, 1998.

C. Sisi, *Percorso di Enrico Pollastrini*, in *Museo civico Giovanni Fattori. L'Ottocento*, Pacini, Livorno, 1999, pp. 49-58.

In Toscana dopo Degas. Dal sogno medievale alla città moderna, a cura di F. Cagianelli, E. Lazzarini, cat. della mostra (Crespina, Villa "Il Poggio", 12 settembre – 24 ottobre 1999), Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 1999.

Alfredo D'Andrade. L'opera dipinta e il restauro architettonico in Valle d'Aosta tra il XIX e il XX secolo, a cura di L. Perissinotti, M. Leonetti Luparini, Musumeci Editore, Quart, 1999.

E. Papone, *Il mare di vetro. Genova e le Riviere tra veduta e documentazione nell'archivio di Alfred Noack*, in *Scoperta del mare. Pittori lombardi in Liguria tra '800 e '900*, a cura di G. Ginex, S. Reborà, cat. della mostra (Genova, Palazzo Ducale 9 luglio – 24 ottobre 1999), Mazzotta, Milano, 1999.

Gaetano Previati. 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo, a cura di F. Mazzocca, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale 8 aprile – 29 agosto 1999), Electa, Milano, 1999.

P. Tinti, *Per far cosa degna dell'alta poesia di Giovanni Pascoli. Plinio Nomellini illustratore dei Poemi del Risorgimento*, Patron, Bologna, 2000.

F. Rella, *Il paradosso della forma*, in *Italie 1880-1910. Arte alla prova della modernità*, a cura di G. Piantoni, A. Pingeot, cat. della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, 10 aprile - 15 luglio 2001), Allemandi, Torino, 2000, pp. 29-36.

E. Querci, *Kienerk 1869-1948*, Allemandi, Torino, 2001.

Jacob Burckardt. Storia della cultura, storia dell'arte, a cura di M. Ghelardi e M. Seidel, Marsilio, Venezia 2002.

G. Caglianone, *Renato Fucini (Neri Tanfucio). Per una bibliografia fuciniana: opere raccolte in volume (1872 - 1997)*, Memoria, Massa Marittima, 2002.

R. Monti, *Giovanni Fattori, 1825-1908*, Sillabe, Firenze 2002.

Pittura dei Campi. Egisto Ferroni e il Naturalismo Europeo, a cura di A. Baldinotti, V. Farinella, cat. della mostra (Livorno, Museo civico Giovanni Fattori, 21 giugno - 1 settembre 2002), Pacini, Livorno, 2002.

R. Monti, *Giovanni Fattori, 1825-1908*, Sillabe, Firenze 2002.

L'impressionismo in Italia, a cura di R. Barilli, cat. della mostra (Brescia, Palazzo Martinengo, dicembre 2002-gennaio 2003), Mazzotta, Milano, 2002.

R. Monti, *Giovanni Fattori, 1825-1908*, Sillabe, Firenze, 2002.

Sguardi sul Novecento: verso il 2004: anteprima di un progetto per i musei di Nervi, a cura di M. F. Giubilei, Fondazione Cassa di risparmio di Genova e Imperia, Genova, 2002.

Plinio Nomellini e Giovanni Pascoli. Disegni per un poeta. 1901-1906, a cura di E. B. Nomellini, M. Mazzanti, cat. della mostra (Castelvecchio Pascoli, Casa Pascoli 11 ottobre - 9 novembre 2003) Fondazione Giovanni Pascoli, Comune di Barga, 2003.

Quattro esposizioni, Galleria Goldoni, Livorno, 2003.

U. Boccioni, *Diari*, a cura di G. Di Milia, Abscondita, Milano 2003.

Arte del XIX Secolo, Christie's, Roma, 29 Novembre 2004.

M. F. Giubilei, *GAM guida. Galleria d'arte moderna di Genova. Con opere della collezione Wolfson*, Maschietto Editore, Genova, 2004.

Da Courbet a Fattori. I principi del vero, a cura di F. Dini, cat della mostra (Castiglioncello, Centro per l'arte Diego Martelli, 16 luglio-1° novembre 2005), Milano, Skira, 2005.

E. B. Nomellini, *La sala "L'Arte del Sogno" alla VII Biennale di Venezia; dall'idea al compimento*, in *Sogni, Visioni tra simbolismo e liberty*, a cura di V. Sgarbi, cat. della mostra (Alessandria, ottobre 2005 - febbraio 2006) Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2005, pp. 165-174.

F. Ragazzi, *Previati e Boccioni. Il sogno dell'anima moderna*, in *Sogni. Visioni tra simbolismo e liberty*, a cura di V. Sgarbi, cat. della mostra (Alessandria, ottobre 2005 - febbraio 2006) Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2005.

Arte Del XIX Secolo, Christie's, Roma, giugno 2006.

S. Balloni, *Lo Zibaldone di Telemaco Signorini*, Sillabe, Firenze, 2006.

J.F. Heijbroek, *Van eenvoudige prentenkoopman tot gerenommeerde kunsthandelaar: Frans Buffa & Zonen in Amsterdam*, in «De Boekenwereld», 23, 2006-2007

Nel segno di Ingres. Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento, a cura di C. Sisi e E. Spalletti, cat. della mostra (Siena, Complesso museale Santa Maria della Scala, 6 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008), Silvana, Cinisello Balsamo, 2007.

A.M. Damigella, *Il Simbolismo italiano: cultura europea e identità nazionale*, in *Il Simbolismo. Da Moreau a Gauguin a Klimt*, a cura di G. Lacambre, cat. della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna, 7 giugno - 16 settembre 2007), Ferrara, 2007.

A. Scotti Tosini, *The Divisionist and the Symbolist Cycle*, in *Divisionism/Neo-impressionism. Arcadia and Anarchy*, a cura di V. Greene, cat. della mostra (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 27 aprile - 6 agosto 2007, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2007.

B.P. Jimenez, *Degas. El proceso de la creacion*, Fundacion Mapfre, Madrid, 2008.

La Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, a cura di C. Sisi, A. Salvadori, Sillabe, Livorno, 2008.

A. Baboni, *Giovanni Fattori. Tra epopea e vero*, Silvana, Milano, 2008.

E.B. Nomellini, *Plinio Nomellini*, Mauro Pagliai Editore, Firenze, 2008,
Urla e bianchezza il mar... nella pittura ligure tra Ottocento e Novecento, a cura di F. Dioli, cat. della mostra (Camogli, Complesso monumentale di San Fruttuoso, 22 marzo-30 settembre 2008), Tipografica MeCa, Recco, 2008.

V. Greene, *Divisionism's Symbolist ascent*, in *Radical Light. Italy's divisionist painters. 1891-1910*, a cura di G. Ginex, V. Greene, A. Scotti Tosini, cat. della mostra (Londra, The National Gallery, 18 giugno-7 settembre 2008), National Gallery Company Limited, Londra, 2008, pp. 47-59.

Telemaco Signorini e la pittura in Europa, a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca, C. Sisi, E. Spalletti, cat. della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 2009-2010), Marsilio, Venezia, 2009.

I luoghi di Giovanni Fattori nell'Accademia di Belle Arti di Firenze, a cura di A. Gallo Martucci, G. Videtta, cat. della mostra (Firenze, Accademia di Belle Arti, 19 settembre 2009 - 23 novembre 2009), Mauro Pagliai Editore, Firenze, 2009.

Dipinti, disegni, sculture e grafica di artisti dell'800, Fabiani Arte Casa d'aste, 4 dicembre 2009.

T. Radelet, *Plinio Nomellini, Piazza Caricamento a Genova, 1891*, in *Longoni, Nomellini, Pellizza, Previati: opere rivisitate alla luce di nuovi approfondimenti sulla tecnica pittorica*, a cura di M. M. Mastroianni, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, 2010, pp. 33-38.

G. Laquale, *Analisi in fluorescenza a raggi x*, in *Longoni, Nomellini, Pellizza, Previati: opere rivisitate alla luce di nuovi approfondimenti sulla tecnica pittorica*, a cura di M. M. Mastroianni, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, 2010, pp. 39-41.

E. Diemoz, *L'estate di terrore del 1894. L'attentato contro Crispi e le leggi anti-anarchiche*, «Contemporanea», ottobre 2010, pp. 633-648.

I Tommasi. Pittori in Toscana dopo la macchia, a cura di F. Dini, cat. della mostra (Castiglioncello, Castello Pasquini, 23 luglio-2 ottobre 2011), Skira, Milano, 2011.

Dipinti e sculture del XIX e XX Secolo, Farsetti arte, asta n. 157, 29 ottobre 2011.

A. Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano, 2011.

P. Nicholls, *Il pittore e patriota Nino Costa*, Paul Nicholls studio, Milano, 2011.

Alfredo Müller: un ineffabile dandy dell'impressionismo, a cura di F. Cagianelli, cat. della mostra (Livorno, Villa Milbelli, 26 febbraio - 25 aprile 2011) Polistampa, Firenze, 2011.

Il Simbolismo in Italia, a cura di F. Mazzocca, C. Sisi, M. V. Marini Clarelli, cat. della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 1 ottobre - 12 febbraio 2012), Marsilio, Venezia, 2011.

A. Tiddia, *Simbolismi dalla Mitteleuropa, Il Simbolismo in Italia*, a cura di F. Mazzocca, C. Sisi, M. V. Marini Clarelli, cat. della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 1 ottobre - 12 febbraio 2012), Marsilio, Venezia, 2011, pp. 31-41.

G. Romanelli, *I nervi di Giuditta. Il "Klimt" di Nino Barbantini*, in *Il Simbolismo in Italia*, a cura di F. Mazzocca, C. Sisi, M. V. Marini Clarelli, cat. della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 1 ottobre - 12 febbraio 2012), Marsilio, Venezia, 2011, pp. 45-49.

M. F. Giubeli, *Venezia 1907. La Sala dell'Arte del Sogno alla Biennale, una «corsa nei campi dell'ideale»*, in *Il Simbolismo in Italia*, a cura di F. Mazzocca, C. Sisi, M. V. Marini Clarelli, cat.

della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 1 ottobre – 12 febbraio 2012), Marsilio, Venezia, 2011, pp. 65-71.

M.F. Giubilei, *La Sala dell'Arte del Sogno, un'«oasi di purezza» per la Biennale del 1907*, in *Il Simbolismo in Italia*, a cura di F. Mazzocca, C. Sisi, M. V. Marini Clarelli, cat. della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 1 ottobre – 12 febbraio 2012), Marsilio, Venezia, 2011, pp. 187-200.

Il Divisionismo. La luce del moderno, a cura di F. Cagianelli, D. Matteoni, cat. della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 25 febbraio-23 giugno, 2012), Silvana Editoriale, Milano, 2012.

A. Vedova, *Momenti cruciali del Divisionismo*, in *Il Divisionismo. La luce del moderno*, a cura di F. Cagianelli, D. Matteoni, cat. della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 25 febbraio-23 giugno, 2012), Silvana Editoriale, Milano, 2012, pp. 218-222.

Il Museo civico Giovanni Fattori. Il Novecento. Opere su carta, a cura di M. Patti, Pacini Editore, Livorno, 2013.

Asta di dipinti e sculture del XIX e XX secolo, Farsetti, 13 aprile 2013.

E. Querci, *Giorgio Kienerk e il Simbolismo in Toscana*, Pacini Editore, Firenze, 2013.

J. Ramos, *Une société en marche*, in *L'art social en France. De la Révolution à la Grande Guerre*, a cura di N. McWilliam, C. Méneux, Presse Universitaires de Rennes – Inha, Rennes, 2014.

Una raccolta di pittura toscana in Lombardia. Macchiaioli e Postmacchiaioli, a cura di L. Ghiglia, V. Quercioli, Grafiche Gelli, Firenze, 2014.

Nomellini a Genova. Ricerca pittorica e passione politica: dagli ulivi e gli scogli di Albaro al carcere di Sant'Andrea, a cura di S. Balloni, E. B. Nomellini, A. Guarneschelli, in «Quaderni del Divisionismo», Pinacoteca del Divisionismo, Tortona, 2014.

S. Balloni, *Il processo per anarchia a Plinio Nomellini*, in *Nomellini a Genova. Ricerca pittorica e passione politica: dagli ulivi e gli scogli di Albaro al carcere di Sant'Andrea*, a cura di E. B. Nomellini, A. Guarneschelli, E. B. Nomellini, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona 2014.

A. Guarneschelli, *La torre-studio di Nomellini*, in *Nomellini a Genova. Ricerca pittorica e passione politica: dagli ulivi di Albaro al carcere di Sant'Andrea*, a cura di A. Guarneschelli, S. Balloni, E.B. Nomellini, «Quaderni del Divisionismo», nr. 5, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, 2014, pp. 11-30.

Alfredo Müller. Sur papier. Su carta. On Paper, a cura di H. Koehl, Les Amis d'Alfredo Müller éditeur, Paris-Strasbourg, 2014.

Addio Lugano bella. Anarchia tra storia e arte: da Bakunin al Monte Verità, da Courbet ai dada, a cura di Simone Soldini et alii, cat. della mostra (Mendrisio, Museo d'Arte, 22 marzo-5 luglio 2015), Edizioni Museo d'Arte Mendrisio, Mendrisio, 2015.

Silvestro Lega. Storia di un'anima. Scoperte e rivelazioni, a cura di S. Balloni, G. Matteucci, cat. della mostra (Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, 4 luglio-1 novembre 2015), Centro Matteucci, Viareggio, 2015.

Dai Macchiaioli ai Divisionisti. Grandi Protagonisti nella Pittura Italiana dell'800, a cura di A. Enrico, cat. della mostra (Milano, Enrico Gallerie d'arte, 9 ottobre-19 dicembre 2015) Galleria Enrico, Milano, 2015.

Natura, Realtà, Modernità. Pittura in Liguria tra '800 e '900, a cura di A. Enrico, S. Seitun, cat. della mostra (Milano, Enrico Gallerie d'arte, 28 novembre - 19 dicembre 2015), Milano, 2015.

Il Divisionismo. Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, a cura di F. Caroli, Electa, Milano 2015.

P. Avrich, *Ribelli in paradiso. Sacco, Vanzetti e il movimento anarchico negli Stati Uniti*, Nova Delphi Libri, Roma, 2015

Giacomo Puccini. Epistolario. I, 1877-1896, a cura di G. Biagi - D. Schickling, Olschki, Firenze, 2015.

Eduardo Gordigiani: dipinti dalla storica dimora di Popolano a Marradi, Maison Bibelot, asta n. 127, 20 Aprile 2016.

L. Lecci, *Modelli di grafica modernista nella «Riviera Ligure» e nella comunicazione pubblicitaria dell'olio Sasso*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, classe di lettere e filosofia*, a. 8, v. 2, 2016, pp. 433-454.

I pittori della luce. Dal divisionismo al futurismo, a cura di B. Avanzi, D. Ferrari, F. Mazzocca, cat. della mostra (Rovereto, Marti, 25 febbraio-24 giugno, 2016), Mondadori Electa, Milano, 2016.

Brera 1891. L'esposizione che rivoluzionò l'arte moderna, a cura di E. Staudacher, cat. della mostra (Milano, Gallerie Maspes, 21 ottobre - 18 dicembre 2016), Maspes, Milano 2016, pp. 82-103.

A.P. Quinsac, *Cinquant'anni di studi sul Divisionismo italiano. Un consuntivo*, in *Brera 1891. L'esposizione che rivoluzionò l'arte moderna*, a cura di E. Staudacher, cat. della mostra (Milano, Gallerie Maspes, 21 ottobre - 18 dicembre 2016), Maspes, Milano 2016, pp. 55-73.

M. Marrinan, *Gustave Caillebotte: Painting the Paris of Naturalism, 1872-1887*, The Getty Research Institute, Los Angeles, 2017.

A. Russo, *Italie - Belgique via Paris: Léon Gauchez (1827-1907), un brillant trait d'union entre l'Italie et la Belgique*, «Monte Artium. Journal of the Royal Library of Belgium», X, 2017, pp. 140-170.

G. Videtta, *Giovanni Fattori e l'Accademia di Belle Arti di Firenze*, in *Accademia di Belle Arti di Firenze. 1784-1915*, vol. II, a cura di S. Bellesi, Mandragora, Firenze, 2017.

Plinio Nomellini. Dal Divisionismo al Simbolismo verso la libertà del colore, a cura di N. Marchioni, cat. della mostra (Serravezza, Palazzo Mediceo, 14 luglio-5 novembre 2017) Maschietto Editore, Firenze, 2017.

V. Farinella, *Sull'avvio Naturalista di Plinio Nomellini*, in *Plinio Nomellini. Dal Divisionismo al Simbolismo verso la libertà del colore*, a cura di N. Marchioni, cat. della mostra (Serravezza, Palazzo Mediceo, 14 luglio-5 novembre 2017) Maschietto Editore, Firenze, 2017, pp. 31-41.

Prime considerazioni sulla tecnica pittorica di Plinio Nomellini. Due opere giovanili: Contadina che zappa e la Diana del lavoro, a cura di M. Patti, E. Buzzegoli, R. Fontana, M. Raffaelli, in *Plinio Nomellini. Dal Divisionismo al Simbolismo verso la libertà del colore*, a cura di N. Marchioni, cat. della mostra (Serravezza, Palazzo Mediceo, 14 luglio-5 novembre 2017) Maschietto Editore, Firenze, 2017, pp. 31-41. pp. 69-79.

Silvio Balloni, *Nomellini, Pascoli, D'Annunzio: L'evocazione figurativa della parola fra Decadentismo e Simbolismo*, in *Plinio Nomellini. Dal Divisionismo al Simbolismo verso la libertà del colore*, a cura di N. Marchioni, cat. della mostra (Serravezza, Palazzo Mediceo, 14 luglio-5 novembre 2017) Maschietto Editore, Firenze, 2017, pp. 43-57.

Dipinti e Sculture del XIX secolo, Farsetti, asta n. 181, II sessione, 28 ottobre 2017.

Alfredo Müller 1869-1939. Peintures Dipinti Paintings, a cura di H. Koehl, Les Amis d'Alfredo Muller, 2017, Strasbourg-Paris, 2017.

A. Scotti Tosini, *Incontri d'arte: Plinio Nomellini e Giuseppe Pellizza*, in *Plinio Nomellini. Dal Divisionismo al Simbolismo verso la libertà del colore*, a cura di N. Marchioni, cat. della mostra (Serravezza, Palazzo Mediceo, 14 luglio-5 novembre 2017) Maschietto Editore, Firenze, 2017, pp. 59-67.

Rubaldo Merello. Tra Divisionismo e Simbolismo. Segantini Previati, Nomellini, Pellizza, a cura di M. Fochessati – G. Franzone, cat. della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 6 ottobre 2017 - 4 febbraio 2018) Sagep Editori, Genova, 2017.

G. Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Poligrafo della Zecca, Roma, 2017.

Per sogni e per chimere. Giacomo Puccini e le arti visive, a cura di F. Benzi, P. Bolpagni, U. Sereni, cat. della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 8 maggio - 23 settembre 2018) Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte Lucca, Lucca, 2018.

M.F. Giubilei, *Genova 1900: una città, un lunch, una Famiglia Artistica per Giacomo Puccini, Per sogni e per chimere. Giacomo Puccini e le arti visive*, a cura di F. Benzi, P. Bolpagni, U. Sereni, cat. della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 8 maggio - 23 settembre 2018) Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte Lucca, Lucca, 2018, pp. 117-141,

F. Benzi, *Puccini e le arti. Un percorso dal realismo scapigliato, al simbolismo e all'impressionismo psicologico*, in a cura di F. Benzi, P. Bolpagni, U. Sereni, cat. della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 8 maggio - 23 settembre 2018) Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte Lucca, Lucca, 2018.

F. Benzi, *Chini e Puccini*, in a cura di F. Benzi, P. Bolpagni, U. Sereni, cat. della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 8 maggio - 23 settembre 2018) Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte Lucca, Lucca, 2018.

S. Bietoletti, *Il Maestro, gli artisti, Torre del lago*, in *Per sogni e per chimere. Giacomo Puccini e le arti visive*, a cura di F. Benzi, P. Bolpagni, U. Sereni, cat. della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 8 maggio - 23 settembre 2018) Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte Lucca, Lucca, 2018, pp. 201-216.

P. Bolpagni, *Arti visive e musica nell'Italia di fine Ottocento e dei primi decenni del Novecento: il caso Puccini*, in *Per sogni e per chimere. Giacomo Puccini e le arti visive*, a cura di F. Benzi, P. Bolpagni, U. Sereni, cat. della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 8 maggio - 23 settembre 2018) Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte Lucca, Lucca, 2018, pp. 69-88.

Dipinti del XIX e del XX Secolo, Casa d'Aste Cambi, Genova, 2 Aprile 2019.

L. Rombai, *Le pinete costiere toscane un profilo geostorico*, «Quaderni Georgofili», 2019, p. 16.

A passi di danza, Isadora Duncan e le arti figurative in Italia tra Ottocento e Avanguardia, a cura di C. Sisi, M. F. Giubilei, cat. della mostra (Firenze, Villa Bardini 13 aprile - 22 settembre 2019), Polistampa, Firenze, 2019.

Divisionismo. La rivoluzione della Luce, a cura di A. P. Quinsac, cat. della mostra (Novara, Castello Visconteo, 23 novembre 2019 – 5 aprile 2020) Mets Percorsi d'Arte, Novara, 2019.

J. Merriman, *L'anarchisme dans les années 1890*, in *Félix Fénéon. Critique, collectionneur, anarchiste*, a cura di I. Cahn, P. Peltier, cat. della mostra *Félix Fénéon Les temps nouveaux, de Seurat à Matisse* (Parigi, Musée de l'Orangerie, 16 ottobre 2019 – 27 gennaio 2020), Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2019.

N. D'Agati, *La Famiglia Artistica. Un caso di studio per l'arte a Milano tra il 1886 e il 1914*, Università Ca' Foscari Venezia, Tesi di Dottorato di ricerca in Storia delle arti, supervisore Nico Stringa, 2019.