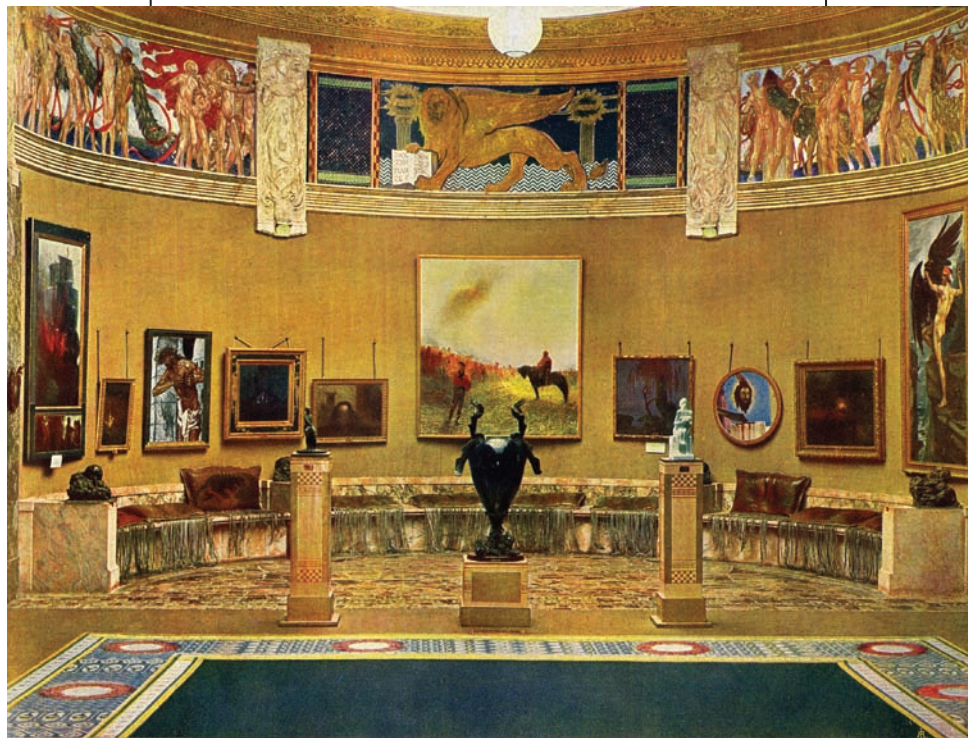


PRESENZE TOSCANE



*alla Biennale
Internazionale d'Arte
di Venezia*

SKIRA

Presenze toscane alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia

Presenze toscane
alla Biennale Internazionale
d'Arte di Venezia

a cura di Flavio Fergonzi

SKIRA

In copertina

Galileo Chini,
Sala del Sogno, in "Modelli
di arte decorativa", a. 1 (1907),
tav. 21, Riv.e.138.

Previa autorizzazione
della Biblioteca Marucelliana
di Firenze

Progetto grafico

Marcello Francone

Redazione

Silvia Carmignani

Impaginazione

Marina Boer

© 2017 Fondazione Cassa
di Risparmio di Firenze

© 2017 Skira editore, Milano
Tutti i diritti riservati

ISBN: 978-88-572-3572-1

Prima edizione digitale,
febbraio 2017

www.skira.net

Questo e-book contiene
materiale protetto da
copyright e non può essere
copiato, riprodotto, trasferito,
noleggiato, licenziato o
trasmesso in pubblico, o
utilizzato in alcun altro modo
a eccezione di quanto è stato
specificamente autorizzato
dall'editore, ai termini e
alle condizioni alle quali è
stato acquistato o da quanto
esplicitamente previsto dalla
legge applicabile. Qualsiasi
distribuzione o fruizione non
autorizzata di questo testo
così come l'alterazione delle
informazioni elettroniche sul
regime dei diritti costituisce
una violazione dei diritti
dell'autore e dell'editore e
sarà sanzionata civilmente e
penalmente secondo quanto
previsto dalla Legge 633/1941
e successive modifiche.

Questo e-book non potrà in
alcun modo essere oggetto
di scambio, commercio,
prestito, rivendita, acquisto
rateale o altrimenti diffuso
senza il preventivo consenso
scritto dell'editore. In caso
di consenso, tale e-book non
potrà avere alcuna forma
diversa da quella in cui
l'opera è stata pubblicata
e le condizioni incluse alla
presente dovranno essere
imposte anche al fruitore
successivo.

**Progetto Piccoli Grandi Musei
Toscana '900. Musei e percorsi d'arte**

A cura di

Barbara Tosti, Fondazione Cassa
di Risparmio di Firenze

Comitato scientifico

Presidente: Antonio Paolucci

Membri: Cristina Acidini, Gloria
Manghetti, Alessandra Marino, Elena

Pianea, Lucilla Saccà, Carlo Sisi
Gruppo di ricerca: Lucia Mannini, Anna
Mazzanti, Alberto Salvadori, Chiara Toti,
Giovanna Uzzani

Direzione scientifica: Carlo Sisi

Coordinamento scientifico: Lucia Mannini

Segreteria organizzativa: Paola Petrosino

www.toscana900.com

www.piccoligrandimusei.it

**Atti del Convegno
Presenze toscane alla Biennale
Internazionale d'Arte di Venezia**
Venezia, Museo Correr, 23 ottobre 2015

A cura di

Flavio Fergonzi

Coordinamento scientifico

Lucia Mannini

Coordinamento editoriale

Alessandra Acocella e Caterina Toschi,
Senzacornice | Laboratorio di ricerca
e formazione per l'arte contemporanea
(www.senzacornice.org)

 **senzacornice**

Convegno e pubblicazione promossi da
Fondazione Cassa di Risparmio
di Firenze nell'ambito del progetto
Piccoli Grandi Musei - Toscana '900.
Musei e percorsi d'arte



FONDAZIONE
CR FIRENZE



Piccoli Grandi
Musei



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo

REGIONE
TOSCANA



in collaborazione con
Fondazione Musei Civici di Venezia



Fondazione
Musei
Civici
Venezia

Sommario

- 9 Introduzione
Carlo Sisi
- 11 Gli artisti toscani alla Biennale di Venezia: uno sguardo d'insieme, per cominciare
Flavio Fergonzi
- 23 1903 e dintorni
Francesca Castellani
- 37 Pittori "georgici" e ossessioni nordiche alle Biennali d'inizio Novecento. Paesaggi toscani di transizione
Anna Mazzanti
- 53 Ugo Ogetti e la Biennale di Venezia
Marta Nezzo
- 67 Oscar Ghiglia: partecipazioni e assenze alla Biennale di Venezia
Stefano Zampieri
- 83 Firenze-Venezia, sola andata. Artisti toscani dalla Biennale alla "Galleria della Biennale"
Matteo Piccolo
- 95 Antonio Maraini, uno scultore alla guida della Biennale di Venezia
Massimo De Sabbata
- 105 La promozione di Fiamma Vigo: presenze e assenze toscane alla Biennale di Venezia (1951-1970)
Caterina Toschi
- 133 Tra utopia e disincanto. Le mostre di Lara-Vinca Masini alla Biennale 1978
Alessandra Acocella
- 149 Il *genius loci* e le Biennali postmoderne: defezioni e conferme toscane nella Transavanguardia
Denis Viva

“Pittori georgici” e ossessioni nordiche alle Biennali
d’inizio Novecento. Paesaggi toscani di transizione
Anna Mazzanti

Alle prime Esposizioni Biennali di Venezia si ragionava ancora per generi e le opere erano disposte per sale regionali, mentre le aspirazioni dei promotori erano indirizzate a superare queste stesse suddivisioni, tentativo controverso di aprire l’arte italiana a contatti internazionali e volerla a una dimensione nazionale sovraregionale¹. A inizio Novecento l’occhio della critica militante tentava quindi raggruppamenti diversi da quelli dialettali, si pensi a Ojetti piuttosto che a Pica (uomini nati nel secolo precedente) che seguivano le aspirazioni degli artisti².

Scrive Nomellini nei suoi *Appunti autobiografici*

A Venezia appunto si manifesta palese quanto le classificazioni regionali divengano ormai impossibili. Boldini fa della pittura diabolica vive a Parigi, qual colleganza può avere con la mite arte emiliana ad esempio egli che pur nacque a Ferrara? E potrei a questo aggiungere altri casi. Più tosto gli artisti si uniscono tra loro in gruppi che abbiano significazione di eguali tendenze: gli ideisti, i soggettivi, i luministi ecc. e non si creda con questo cader nel monotono ch  tra gli artisti i quali abbiano uguale tendenza ad una aspirazione (sono) di cos  opposti temperamenti da produrre variet  molteplice³.

Non c’  dubbio che la Biennale, nell’Italia che usciva dal travagliato periodo preunitario e dai decenni di transizione postunitaria, epoca delle esposizioni nazionali e delle esplorazioni interregionali, costituisse uno scenario di aggiornamento, luogo d’incontro e riflessione comune con amici di altre citt  e regioni, o nazioni.   anche pacifico d’altronde che le prime Biennali persero la chance di un vero rinnovamento naufragato nel prevalere di espressioni realistiche e narrative e nell’ecllettismo, illusione di libertarie affermazioni; offrirono solo un parziale ampliamento del raggio di orizzonte, come nota Nomellini, fra coloro che approdarono a linguaggi moderatamente aggiornati, mentre l’arte italiana restava in bilico fra riconoscersi in stilemi di appartenenza territoriale⁴ e raggruppamenti stilistici nazionali con velleit  dialettiche internazionali.

Osserviamo in questa sede l'ambito del paesaggio alquanto frequentato dagli artisti che esposero nelle sale toscane delle Biennali nel primo Novecento.

Sono evidenti influenze d'oltralpe? In che grado? Quanto la cultura toscana diventa permeabile e quanto invece restituisce all'esposizione lagunare nelle edizioni che precedono il primo conflitto mondiale?

Fatto salvo che al passaggio del secolo il paesaggio risemantizzato da Cézanne⁵ ancora non riesce a penetrare le vecchie guardie toscane e italiane in genere (qualche barlume incide solo sulle nuove generazioni), scorriamo le sale lagunari durante il primo decennio del Novecento per trovare pittura di paesaggio ideista, verista, luminista, fra i toscani come fra lombardi, piemontesi e gli altri. Dovremo piuttosto verificare se le sollecitazioni internazionali e il circuito delle mostre ufficiali nel quale si situa la Biennale abbiano o meno incoraggiato il superamento del "genere campagnolo" narrativo al quale il moderato rinnovamento delle tecniche – possiamo già anticipare – dalla pittura divisa all'adozione del pastello, iniziò a offrire un'alternativa, sebbene non radicale e connessa con stimoli e riscontri letterari idealisti. Quindi ancora derivati dal decadentismo e dal simbolismo di fine Ottocento.

Nelle sale toscane, fra il 1901 e il 1909, i paesaggisti sono pressoché tutti devoti allievi di Fattori o eredi di Signorini, i due maestri ai quali la Biennale riservava non a caso due mostre *post mortem* nel 1909 in quanto emblemi fondamentali della pittura toscana dell'Ottocento: uno costruttivo e formale e l'altro cromatico, entrambi retaggio della stagione macchiaiola. Signorini, "rivoluzionario della tavolozza" giustapposta al rigore disegnativo accademico, viene introdotto naturalmente da Pica, il critico conoscitore delle tendenze mondiali sensibile agli stili cromatici. Questi mira a dare un'immagine aggiornata e dinamica dell'artista, i cui "arditi tentativi cromatici" macchiaioli vede sposati, nella fase avanzata, a un realismo di gusto internazionale (che gli ricorda la letteratura di Louis-Edmond Duranty e Jules Champfleury) proprio di quadri come *Bagno penale di Portoferraio* o *Toilette del mattino*, nei quali le ormai "non più novissime formule luministiche [...] svelano l'antico e pugnace macchiaiuolo"⁶, di sicura

efficacia seppure non ultramoderno come l'impressionismo, al quale Pica aveva già posto le sue attenzioni e di cui aveva da poco pubblicato riproduzioni nei suoi scritti. D'altro canto Fattori, il maestro dell'asciuttezza formale, esempio di un'integrità morale che aveva generato una *koinè*, era presentato da Ogetti. La Toscana nella VIII Biennale, in cui per la prima volta vengono ordinate sale personali peculiari di stili emergenti, si presenta quindi compatta attorno agli emblemi di una costruzione sobria e devota alla tradizione, commemorati da due fiori all'occhiello della critica riconosciuta. La scuola "mite e schietta" degli epigoni dei due maestri continuava a essere composta da "gente seria, prudente", onesta fino "all'eccessivo senso della misura", come Pica aveva detto vari anni prima di uno di loro, Francesco Gioli, parole che ripeteva ancora identiche nel 1907. Dunque non potevano risultare "particolarmente estroversi, né innovatori i toscani"⁷.

Anche Pica, pur integrato nella cultura *à la page* e non certo sperimentale oltre misura, comprendeva che, a metà del primo decennio, prevaleva "un aspetto di stanchezza, se non proprio di esaurimento", che attesta, "più che necessaria, indispensabile, un'irrobustente dell'attuale pittura toscana"⁸.

Da Cannicci a Gioli, ai Tommasi, costituivano un gruppo piuttosto omogeneo, "di spiccata fisionomia regionale"⁹, ancora "minuzioso nel disegno"¹⁰, il cui naturalismo, affine a quello "bretone" e insieme aderente alla tradizione, poteva interpretare la poetica pascoliana del fanciullino – proposta proprio attraverso le pagine del fiorentino "Marzocco" nel 1897, ben noto agli artisti¹¹. Dunque ancora a fine del primo decennio Ogetti non può che accostare i "pittori georgici" toscani al Pascoli di *Myricae*¹², all'attitudine di "impicciolire per poter vedere"¹³. Artisti che non erano spiaciuti, nel loro ruolo di transizione, né all'Accademia né a quell'altra piccola accademia informale, quella della macchia, fondata su dogmi solidi e precisi, dettati dai maestri che la Biennale commemorava¹⁴.

Le accensioni cromatiche di Nomellini, sempre più ardite e sinfoniche di edizione in edizione, uscivano da quel coro georgico. Ma anche chi, come lui, si distaccava dal registro disegnativo per aderire a procedimenti tecnici divisionisti¹⁵ a inizio Novecento era ancora, scrive Raffaele Monti, parte di "un mondo lirico persino trasalente, fatto di luci improvvise e struggenti solitudini

naturali” perfettamente nell’egida del fanciullino pascoliano, con l’attitudine, opposta ma speculare all’altra, a “ingrandire per poter ammirare”¹⁶. Fin dagli anni ottanta con l’amico Pellizza aveva gradualmente superato l’intesa fra colore, valore e forma, a cui lo aveva educato l’accademia fiorentina fattoriana, sperimentando la massima tenuta cromatica sull’esempio dei Pissarro di Martelli, nella delusione del maestro Fattori che lo vedeva esposto al rischio di farsi “servo umilissimo di Pissarro e Manet”¹⁷. Ma per Nomellini era stato l’avvio di un percorso sperimentale del colore in senso metaforico e idealista, a partire dal *Fienaiolo* che aveva ben tenuto alla prova dell’esposizione parigina nel 1889, in un crescere enfatico delle accensioni cromatiche e dei soggetti con richiami musicali e letterari passando alla vigilia del nuovo secolo attraverso la sua prima partecipazione alla Biennale veneziana, nel 1899, dove furono esposte *La sinfonia della luna*, *Le lucciole*, *La casa del demone*, “corbellerie” divisioniste, come l’autore le descriveva in una lettera a Signorini, mandate a Venezia “avanti per la conquista dell’idea”¹⁸ nel plauso infatti degli ideisti¹⁹.

Alle prime edizioni novecentesche della Biennale continua a prevalere del resto la poetica del paesaggio/sentimento. Sylvius D. Paoletti inaugura i suoi commenti alla V Esposizione (1901) con le parole ancora attuali di Segantini: un paesaggio, prima d’essere cieca imitazione della natura, fotografia, disegno, “esprime un’idea”; la natura parla allo spirito e il colore dà vita alla luce²⁰, secondo una concezione ancora simbolista che trova conferma nei numerosi soggetti paesaggistici nella sala commemorativa di Arnold Böcklin. L’artista svizzero era venerato dai toscani che per la sua lunga residenza a Fiesole lo consideravano un conterraneo apprezzando le atmosfere “frementi e cosmiche”, terse e costruttive dei suoi dipinti. La corrispondenza fra Fradeletto e Francesco Gioli, incaricato di individuare le opere da esporre a Venezia provenienti dallo studio e dalla dimora fiesolani dell’artista svizzero scomparso proprio pochi mesi prima dell’apertura della Biennale, contiene infatti quella riverenza per lo stile böckliniano di solido registro formale consonante con la tradizione toscana²¹.

Quindi nel panorama georgico del quadro di paesaggio toscano, la pittura filamentosa di Nomellini si distingueva dal 1899

1. Plinio
Nomellini, *I tesori
del mare*, 1901,
Roma, Galleria
Nazionale d'Arte
Moderna



puntualmente a ogni edizione in un crescendo d'intensità di luci, vorticosi allacciamenti corrispondenti ai timbri ditirambici del vitalismo dannunziano e, come notava Pica per *I tesori del mare* (fig. 1), alle visioni delle gloriose coste carducciane²². Anche Nomellini non sfuggiva quindi a una pur poetica trasposizione narrativa che nel 1901 si dispiegava in un'intera parete della Sala Ligure (in quel periodo risiedeva a Genova) dove, dopo varie insistenze, era riuscito a ottenere "6 metri lineari"²³ per i suoi paesaggi toscani, nei quali i corpi umani partecipavano della stessa esuberanza della natura, allacciati in un vitalismo-sociale condiviso con Pascoli. Il poeta per tutto il primo decennio avrebbe seguito con interesse e incoraggiato l'amico che gli inviava le riproduzioni in bianco e nero dei quadri mandati a Venezia, tracciato di "eccitamento e glorificazione" consonante con i fremiti delle sue *Myriciae* e con la musica di Mascagni e Puccini per affinità paesaggistiche fra Torre del Lago e la Versilia²⁴.

In specie Pascoli plaudì a quel Garibaldi *en plein air* – che invece non fa impazzire Pica per l'aspetto d'abbozzo troppo sommario²⁵ – non a caso posto a guisa d'altare, nel suo vortice di lu-



2. Plinio
Nomellini,
La ninfa rossa,
1900-1904,
Genova,
collezione privata



3. Filipp
Malyavin, 1904,
Contandine, 1904,
San Pietroburgo,
Museo Russo

minosità cromatica, climax al centro del complesso allestimento di quella Sala del Sogno, curata da Nomellini insieme a Galileo Chini e a Edoardo De Albertis, il cui eclettismo nel 1907 chiudeva un'epoca piuttosto che aprirne una nuova²⁶.

L'anno seguente Pica avrebbe pubblicato il suo memorabile volume illustrato sugli impressionisti francesi, includendovi le opere di Cézanne in coincidenza con l'apertura del dibattito cézanniano in Toscana²⁷, mentre Ojetti aveva già avuto modo nel 1905 di sferrare un attacco frontale al "divisionismo scomparso in ogni altro paese d'Europa [che] si viene ancora diffondendo in Italia, e nella più trita e pettegola veste di puntinismo. Quest'anno le sale del Lazio, della Lombardia, del Piemonte ne sono invase" scriveva della VI Biennale. "Noi arriviamo anche qui ultimi, [...] i meticolosi difensori meritano rispetto e non fede" alludendo alla generazione di Grubicy, Morbelli, Previati. Solo i toscani gli paiono rappresentare una declinazione possibile, poiché garantiscono l'"unità della luce più che l'intensità, tornata a dare vanto di bellezza a un quadro"²⁸. Quindi Nomellini poteva entrare nelle corde del critico incline a riconoscere il valore del colore forma, lui che con la pennellata divisa costruiva immagini eroiche, volumi di luce e non "ricami"²⁹, alla fine non così distanti dalle gioiose

4. Saletta laterale del padiglione belga con le opere di Fernand Khnopff, Esposizione Internazionale, da V. Pica, *L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1907

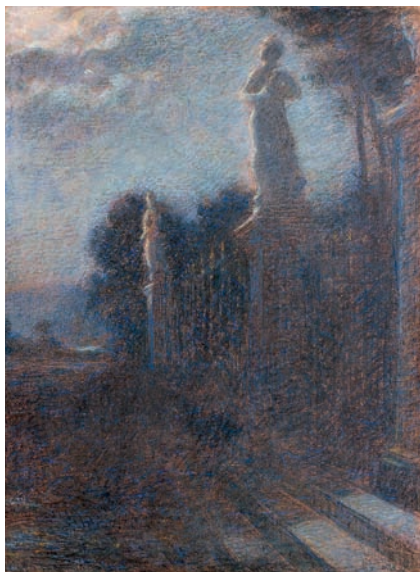
espansioni cromatiche gonfie di vita di un Malyavin (figg. 2-3), di Axel Sjöberg, di uno Zorn, o di Sorolla, che non mancavano mai alle esposizioni lagunari e che lo stesso Nomellini elencava nei suoi *Giudizi sull'Esposizioni di Venezia* pubblicati sul "Marzocco" nel 1907 proprio per le qualità luministiche e costruttive. Similmente il toscano metteva sulle tele una tavolozza brillante ed esuberante, frutto di un'armonia interna alla natura³⁰, anche se poi il suo atteggiamento "ideografico" scomodava metafore con la "gloria fremebonda che scuote [...] i viventi nell'abbraccio fra cielo e terra"³¹. Per questo nella sua recensione gli apprezzamenti più convinti erano per René Ménard, paesaggista di armonie letterarie, memorie antiche e visualizzazioni di sentimenti: "chi potrebbe vincere però la diafana delicatezza di quella meravigliosa *Baia d'Ermones* di Ménard? Tutta l'atmosfera è ripiena d'oro, il mare canta la sua melanconia alla scogliera soffusa nel sole". E poi la vecchia Bruges di Khnopff (fig. 4) "musico della sua pace". I paesaggi "crepuscolari" francesi e belgi sono una presenza costante nelle Biennali dell'anteguerra, accomunati da un'armonia evocatrice ottenuta con tecnica razionale pointilliste, consolidata attraverso velature armonizzanti (affini ai procedimenti adottati in Italia da Grubicy e il suo entourage). Credo che debbano aver rappresentato per i paesaggisti toscani un riferimento, una componente dell'ossessione nordica, come ci indica l'interesse di Nomellini per Ménard. Corrono infatti evidenti alcune similitudini, caratteristiche che Camille Maclair rimarca³² riguardo all'artista francese, ma che sono proprie dei pittori riuniti dal 1900 nella Société Nouvelle, appunto da Ménard, a Henry Martin, da Gaston



La Touche a Henri Le Sidaner, a Charles Cottet presenti spesso alle Biennali. Sia la vena intimista sia quella più solenne, metafora di un mondo antico alla Puvis, o l'allegrezza cromatica tardopointilliste, tendenze che convivono in quel gruppo di artisti, sono condotte con tecniche divise e atmosferiche per le quali nei quadri regna un'osmosi fra per-



5. Henri Le Sidaner, *Le scale, Gerberoy*, 1902, Musée de Boulogne-sur-Mer



6. Francesco Gioli, *Firenze, Giardino Corsini*, 1906, Firenze, collezione privata

sonaggi, architettura e natura. Tale omogeneità euritmica che in analogia fra gli stili generava o masse di luce o forme entro linee di colore, comunque sempre nella riduzione dei dettagli realistici, riguardava anche il paesaggio toscano e giustifica l'uso in entrambe le scuole del pastello postimpressionista, tecnica propria dell'evocazione, ma anche della decorazione moderna.

Nel 1909 Francesco Gioli dava alla Biennale l'intera serie di pastelli *Armonie fiorentine*³³, presentate da Ogetti in catalogo come ultimo approdo delle sue ricerche. Si direbbero anche segno di aperture internazionali che più tardi l'artista non disdegnerà d'aver accolto. Ogni anno il Salon des pastellistes tenuto presso la Galleria Georges Petit a Parigi manteneva viva l'attenzione internazionale su questa tecnica, in auge fin dalla fine del secolo precedente, che transitava anche dalla Biennale e attraverso le riviste. Fra i più assidui paesaggisti pastellisti Henri Le Sidaner era ospite affezionato anche in laguna, dove soggiornò a lungo fin dal 1905 e dove nel 1914 gli fu dedicata una

sala personale. I suoi paesaggi, esposti a Parigi come a Venezia, erano fra i più atmosferici, resi con un brulicare di pennellate corpose o di morbidi tocchi di pastello che esprimevano più la luce in sé dei colori³⁴, sebbene portavoce di uno sfumato portatore di una visione sentimentale della natura diffusa fra i nordici e in specie in Belgio, dove d'altra parte era vivace il contesto di sperimentazione divisionista da Van de Velde a Rysselberghe, al giovane Mondrian, ma con altri avanzati risultati (figg. 5-6).

Anche Gioli, secondo Ogetti, si era finalmente provato a cogliere i profili propri di un paesaggio attraverso la luce, studiando la scena a varie ore del giorno per coglierne l'aspetto più intimo, quindi svincolato dalla cronaca. Il critico raccontava la trepidazione dell'autore che attraverso le potenzialità espressive del pastel-

lo raccoglieva inattese rivelazioni d'immagini quotidiane e note, quanto nel 1912, in un articolo monografico su "Emporium", Pica noterà anche per Le Sidaner, maestro della pittura di "sentimento" che mai assunse "caratteri novellistici"³⁵. Due mesi dopo, nell'agosto 1912, le pagine monografiche di "Emporium" avrebbero dato attenzione questa volta ai paesaggi di Ménard, riuniti in una personale alla Biennale. Erano soprattutto i "morbidi e delicatissimi pastelli" di un'altra declinazione del paesaggismo tardosimbolista d'inizio Novecento a colpire il critico. Ménard, assorbito il messaggio di Puvis e Denis, prediligeva zone di colore più larghe, composte, come scrisse Paul Jamot, a mosaico, che suggerivano l'impressione di un "paesaggio intatto, primordiale"³⁶ e che Pica leggeva come "un tentativo di pittura modernamente realistica"³⁷. Quindi i luminosi pastelli, stesi ora sulla "punta" ora a zone omogenee rese con lo sfumino secondo quanto i manuali del tempo per pittori dilettanti ricordano³⁸, rappresentavano anche in Toscana un'alternativa nella rappresentazione del paesaggio di inizio Novecento, alla ricerca di un accordo fra tradizione e modernità. Per chi propendeva alla difesa delle tradizioni e dell'italianità esempi come quelli di Gioli costituivano il modo più intelligente di innovarsi: attraverso la tecnica aggiornata senza tradire la matrice di toscanità, senza cedimenti e sottomissioni ai "barbari d'oltralpe"³⁹.

Le *Armonie fiorentine* di Gioli paiono però a posteriori quasi una parentesi; nel 1914 un'ampia antologica alla XI Biennale riproponeva l'artista nella sua interezza maestro ottocentesco, mentre l'autopresentazione in catalogo suona come un consapevole bilancio alla vigilia di una chiusura definitiva di un mondo: "dopo le Internazionali di Venezia, l'Arte nostra si è svolta in un ambiente più vasto, trovandosi a contatto anche con quella straniera; ed ha perduto secondo me, certe preziose qualità regionali che le erano proprie. Anche la mia produzione deve averne risentito gli effetti se non mi inganno, ma ritengo che serbi ancora le sostanziali caratteristiche del primo periodo": le pecore nei quadri belano ancora nello stesso modo, concludeva⁴⁰. Gli fa eco da "Emporium" Arduino Colasanti, direttore generale per le Antichità e Belle Arti, per il quale restano a fondamento dell'arte toscana i rapporti e i valori, anche nel colore aggiornato, un modo di "rinnovarsi senza tradire la propria natura"⁴¹.



7. Amedeo Lori,
Aria serena,
esposto all'VIII
Esposizione
Internazionale
di Venezia, 1909

8. René Ménard,
La baia d'Ermones,
esposto alla
VII Esposizione
Internazionale
di Venezia, 1907

9. Amedeo Lori,
*Manarola al chiaro
di luna*, esposto
alla IX Esposizione
Internazionale
di Venezia, 1910

I giovani trovarono infatti il modo di rinnovarsi senza tradire la tradizione. Si affacciano quindi alle Biennali d'inizio secolo con la voglia di aggiornarsi senza rinnegare la solidità compositiva dei dogmi fattoriani, trovando anzi continuità nei linguaggi sintetici che spazzano via dettagli eccessivi e i segni di brumosi sentimenti, soddisfacendo il nuovo bisogno di riduzione espressiva nella profonda comprensione e nell'aggiornamento dell'insegnamento fattoriano. Llewelyn Lloyd, Giuseppe Viner, Amedeo Lori e Alfredo Müller, ad esempio, non si mostrano dunque insensibili alle virtuosità del pennello internazionale che aveva tanti adepti anche nella pittura del paesaggio⁴², colpiti però dagli stili più scarni e meno pittoreschi, come dalla modernità degli esempi più sintetici, quindi dai paesaggisti nordici ai nabis, senza probabilmente escludere gli stimoli provenienti dai traguardi nitidi nel chiaroscuro sintetico del paesaggio fotografico, che sempre più compare anche sulle riviste d'arte, come lo stesso "Emporium", alternato al paesaggio dipinto⁴³. I giovani toscani si trovano così invogliati a semplificare la forma in colore strutturante, "non più deflagrante come in Nomellini, ma in sé conchiusa e armonica"⁴⁴, che ha insita la struttura disegnativa avendola però superata, quindi conducendo l'insegnamento di Fattori alla comprensione della superficie cromatica. Pertanto se Amedeo Lori fra il 1901 e il 1907 aveva esposto a Venezia poetici scorci intonati all'euritmia crepuscolare d'oltrealpe⁴⁵, che pare culminare la Biennale seguente in quell'*Aria serena* di una baia lacustre mutuata dall'apprezzata *Baia d'Ermones* di Ménard (figg. 7-9), in fase transitoria nel 1910 sa aggiornare, nel linguaggio sintetico e decorativo con cui dipinge *Manarola sotto la luna*, un tema d'eccellenza per il paesaggio-stato d'animo come un chiaro di luna. D'altra parte Francesco



10. Francesco Gioli, *Renaiole*, esposto alla VII Esposizione Internazionale di Venezia, 1907

11. Llewelyn Lloyd, *La vendemmia a Manarola*, 1904, Milano, collezione privata

12. Ignacio Zuloaga, *Donne di Sepúlveda (vecchia Castiglia)*, esposto alla IX Esposizione Internazionale di Venezia, 1910

Gioli già nel 1907 mette alla prova della sintesi figura-paesaggio le “preziose qualità regionali” di matrice disegnativa, si direbbe incoraggiate dalla folata di semplificazione formale che trascorre dalla pittura ultramoderna internazionale e che si esplica nelle analogie costruttive fra i profili naturali e le forme di canefore o popolane avvolte da lunghi abiti strutturati dal colore, da Gioli (figg. 10-12) appunto ai virtuosi del pennello di spicco alle Biennali come Tito, Sorolla, Zuloaga e Malyavin. Sono i più giovani però, da Lloyd a Puccini, da Viner a Costetti, che rinnovano l'impostazione dell'immagine come ritagliata e al contempo iniziano a usare le tecniche a olio o pastello a sottolineare “la deformazione o trasformazione del reale attraverso la visione”⁴⁶.

Questa seconda generazione sembra quindi proseguire sulla tradizione autoctona e al contempo asciugata da motivi descrittivi, instradati dall'aggiornamento su Denis se non anche su Cézanne, e questo al di fuori della Biennale, piuttosto sulla conoscenza delle collezioni fiorentine e la circolazione veicolata dalle riviste e dalle riproduzioni fotografiche che certi amanti della costruzione cromatica dell'immagine cézanniana ponevano sotto gli occhi degli artisti⁴⁷. Non sono ancora maturi i tempi delle esortazioni fauve di Lloyd a “stonare, contrapporre, esagerare il cielo in rosso, in verde, in giallo...”⁴⁸, ma senza il delicato momento d'inizio Novecento in cui gli insegnamenti accademici vengono metabolizzati e rilasciato il disegno attraverso l'acquisizione del valore decorativo non si potrebbero intendere le successive aggiornate riduzioni (figg. 13-14).

Diceva bene nel 1919 Thomas Neal (alias Angelo Ceconi), il critico e collezionista che amava le scuole del colore anche contro corrente rispetto ai gusti più diffusi: “Caravaggio e tutti gli altri che distribuivano e organizzavano su piani di luce forme



13. Llewelyn Lloyd, *Golfo di Procchio*, 1909 (con dedica a Fernanda Ojetti) pastello su carta applicata su tavoletta, Firenze, collezione privata



14. Llewelyn Lloyd, *Il castagno secolare*, esposto alla X Esposizione Internazionale di Venezia, 1912

e volumi”. Costoro, si chiedeva introducendo un’esposizione di Nomellini, “cos’altro hanno fatto se non dare al colore il valore assoluto di materia pittorica e artistica?”⁴⁹. In Toscana in quell’inizio secolo si era così superato il realismo come “ossequio servile alla realtà obiettiva”. Proprio sul colore in fondo, da questa disanima, ci è parsa partire l’innovazione artistica sulle pareti delle sale toscane alle Biennali del primo decennio del Novecento, fra recezione di certe inquietudini nordiche provenienti dalla stessa esposizione lagunare⁵⁰ e restituzione di un divisionismo strutturante persino *tachiste*.

¹ L’analisi storica dei moventi delle prime Biennali conta molteplici riferimenti bibliografici. Ricordiamo fra i basilari: M.M. Lamberti, 1870-1915: *i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell’arte italiana, Il Novecento*, VII, Einaudi, Torino 1982, pp. 5-172; e, della stessa autrice, *Il contesto delle prime mostre, dalla fine del secolo alla guerra mondiale: artisti e pubblico ai Giardini*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, a cura di J. Clair, G. Romanelli, F. Scotto, catalogo della mostra (Venezia, Ca’ Pesaro, Galleria Internazionale d’Arte Moderna, 10 giugno-15 ottobre 1995), Fabbri, Milano 1995, pp. 39-47; G. Dal Canton, *Gli artisti veneti alla Biennale*, ivi, pp. 111-122; A. Del Puppo, *Attraverso le esposizioni veneziane 1887-1914*, in *Arte d’Europa tra due secoli: 1895-1914; Trieste; Venezia e le Biennali*, Electa, Milano 1995, 19-35. Anche la scrivente ne ha indagato alcuni aspetti in *Bordiga. Il promotore delle Biennali d’arte*, in *L’opera di Giovanni Bordiga nel risveglio culturale di Venezia fra fine Ottocento e inizio Novecento*, a cura di G. Zucconi, Ateneo Veneto, Venezia 2014, pp. 65-77 e in *Le origini “aristocratiche” della Biennale di Venezia. Considerazioni sul ruolo degli artisti-organizzatori*, in corso di pubblicazione in *Crocevia Biennali*, a cura di F. Castellani, E. Charans (Scalpendi, Milano).

² Per Ojetti si rinvia a G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d’arte dal “Marzocco” a “Deda-lo”*, Le Lettere, Firenze 2004; su Pica critico d’arte in corso di stampa *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, a cura di D. Lacagnina, Mimesis, Sesto San Giovanni.

³ Gli appunti sono riportati in *Plinio Nomellini. I colori del sogno*, a cura di E.B. Nomellini, catalogo della mostra (Livorno, Villa Mimbelli, 9 luglio-13 settembre 1998), Allemandi, Torino 1998.

⁴ Peraltro le persistenze culturali costituiscono una tradizione solida e dialettica; si pensi alla fortuna di Fattori come veicolo moderno attraverso cui transita la ripresa di Piero della

Francesca fra gli artisti incoraggiati da una critica incline al mito di Piero rivisitato con sensibilità moderna cfr. *Piero della Francesca e il Novecento. Prospettiva, spazio, luce, geometria, pittura murale, tonalismo* 1920-1938, a cura di M.M. Lamberti, M. Fagiolo dell'Arco catalogo della mostra (Sansepolcro, Museo Civico, Sala delle Pietre, 6 luglio-12 ottobre 1991), Marsilio, Venezia 1991; su cui è tornata a ragionare l'esposizione di Forlì (Musei San Domenico, 13 febbraio 2016-26 giugno 2016), *Piero della Francesca. Indagine su un mito*, a cura di A. Paolucci, catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2016.

⁵ Nonostante nel 1908 uscisse su "Vita d'Arte" l'articolo monografico scritto da Ardengo Soffici, e le riviste italiane e Pica, che nello stesso anno radunava i suoi scritti in una monografia (V. Pica, *Gli impressionisti francesi*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1908, si veda M.M. Lamberti, *Vittorio Pica e l'Impressionismo in Italia*, in "Annali della Scuola Superiore Normale di Pisa", V, 3, 1975, pp. 1149-1201), iniziassero a far circolare immagini impressioniste, mentre quasi nessuno conosceva i Cézanne delle collezioni Loeser e Fabbri a Firenze, almeno per il primo decennio pochi toscani recepirono le caratteristiche costruttive del *ductus* cromatico cézanniano. Cfr. fra i molti studi: J.-F. Rodriguez, *La réception de l'Impressionisme à Florence en 1910. Prezzolini et Soffici maîtres d'oeuvre de la "Prima esposizione italiana dell'impressionismo francese e delle sculture di Medardo Rosso"*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia 1994; *Cézanne a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2 marzo-29 luglio, 2007), a cura di F. Bardazzi, Electa, Milano 2007.

⁶ V. Pica, *Mostre individuali T. Signorini*, in *VIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia* 1909. *Catalogo illustrato*, Ferrari, Venezia 1909, p. 133. Cfr. F. Cagianelli, *Oltre il verismo: fasi del dibattito intorno al genere della marina. Dalla Prima Esposizione Italiana del 1861 alla Secessione di Palazzo Corsini del 1904*, in *Il Tirreno "naturale museo" degli artisti toscani tra Ottocento e Novecento*, a cura di F. Cagianelli, E. Lazzarini, catalogo della mostra (Crespina, Villa Il Poggio, 11 settembre-13 ottobre 1998), Bandecchi e Vivaldi, Pontedera 1998, pp. 30-33.

⁷ V. Pica, *L'arte europea a Firenze IX, I pittori Toscani*, in "Il Marzocco", II, 13, 2 maggio, 1897, p. 2. Le stesse parole tornano in "Emporium" e poi nel volume V. Pica, *L'Arte Mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1907, p. 339.

⁸ *Ivi*, p. 340.

⁹ V. Pica, *L'Arte Mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1901.

¹⁰ D. Angeli, *Esposizione di Venezia. Le mostre individuali*, in "Il Giornale d'Italia", 4 maggio 1909.

¹¹ G. Pascoli, *Pensieri sull'Arte poetica*, in "Il Marzocco", I, 51, 17 gennaio 1897. Per la fortuna e il ruolo di "Il Marzocco" fra gli artisti si vedano M. Pratesi-G. Uzzani, *La Toscana*, Marsilio, Venezia 1991; C. Del Vivo, *Il Marzocco, carteggi e cronache fra Ottocento e Avanguardia (1887-1913)*, Atti del seminario di studi (Firenze, Gabinetto Vieusseux Olschki 1993), e i più recenti G. De Lorenzi (*op. cit.*) e di chi scrive, *Vittorio Pica fra le pagine de "Il Marzocco"*, in *Vittorio Pica e la ricerca della modernità* cit., pp. 73-90.

¹² U. Ojetti, *"Armonie fiorentine" di Francesco Gioli*, in *VIII Esposizione Internazionale d'Arte...* cit., p. 122. E ancora più volte ricorderà l'accostamento come in U. Ojetti, *Notizie d'arte. La morte di Francesco Gioli*, in "Corriere della Sera", 5 febbraio 1922.

¹³ G. Pascoli, *Pensieri sull'Arte poetica* cit.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Apparentemente mezzi per tradurre sulla tela le incidenze ottiche luminose come aveva sostenuto Pellizza (nel 1888 allievo con Nomellini di Fattori all'Accademia di Firenze) dalle pagine di "Il Marzocco", *Il pittore e la solitudine* che esce nel gennaio 1897 in concomitanza con i *Pensieri* di Pascoli.

¹⁶ R. Monti, *Introduzione a P. Paccagnini, Un pittore per un poeta: Plinio Nomellini illustratore pascoliniano (Lettere 1901-1913)*, Type Service, Massa 1988, p. 25.

¹⁷ Cfr. Archivio Nomellini, Firenze in *Lettere dei Macchiaioli*, a cura di L. Vitali, Einaudi, Torino 1953, p. 67 ora anche in E.B. Nomellini, *Plinio Nomellini tra mito e sogno*, in *Plinio Nomellini. I colori del sogno*, Allemandi, Torino 1998, p. 14, n. 14; p. 20.

¹⁸ *Ivi*, lettera di Nomellini a G. Signorini, 20 maggio 1899, *Plinio Nomellini*, a cura di G. Bruno, catalogo della mostra (Genova, Palazzo dell'Accademia, marzo-aprile 1985), Stringa editore, Genova 1985, p. 241.

¹⁹ V. Grubicy a Nomellini, Milano 19 ottobre 1899 scrive: “quella gradevole sinfonia lunare forma il ricordo più duraturo ed insistente della mostra veneziana”, in Archivi del Divisionismo, V.I, p. 101. Nel 1901 Pica avrebbe incluso Nomellini e Kienerk fra gli artisti di simboli e leggende, “partiti dal divisionismo per giungere all’idealismo”; da Milano 16 ottobre 1901 “io so essere una musica di vostra predilezione questo genere di “notturni” lunari”, ivi, pp. 103-104.

²⁰ Sylvius D. Paoletti, *L'arte alla V esposizione internazionale di Venezia*, Stab. Lit. Scotoni e Vitti, Trento 1901, p. 7.

²¹ ASAC, *Scatole Nere*, b.12, corrispondenza 1901.

²² Enrico Thovez in quei primi anni del secolo compose l’*Ode a Shelley*, che similmente ai paesaggi di Nomellini univa la lirica carducciana “mediterraneo-greca-arcaica” del paesaggio alla “fantasia nordico-barbarica moderna” superomistica: S. Ramat, *Carducci, Shelley e un’arca per Thovez*, in “Paradigma”, V, 1983, pp. 98-100; cfr. G. Pratesi, G. Uzzani, *La Toscana*, Marsilio, Venezia 1991, p. 40. Pica, sebbene temesse a inizio secolo il cadere dell’artista toscano nella maniera enfatica, era invaghito dalla “foga cromatica” nomelliniana cfr. V. Pica, *L’Arte Mondiale alla VII Esposizione di Venezia* cit., p. 342.

²³ Archivio Storico d’Arte Contemporanea La Biennale di Venezia, ASAC, *Scatole Nere*, corrispondenza 1901: si vedano le lettere di Nomellini a Fradeletto del 13 e 30 dicembre 1900, 27 marzo 1901. Nella corrispondenza della fine del 1901 passa la soddisfazione per la buona recezione dell’artista, *I tesori del mare* è acquistato dal Re, un quadro dal collezionista Gussoni mentre il mercato internazionale gli sollecita repliche o varianti delle opere esposte.

²⁴ Per i rapporti Nomellini-Pascoli e sul principio dei quadri come “ripoesie pascoliane” si vedano G. Bruno, *Nomellini e i poeti in Nomellini e Pascoli un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi*, a cura di E.B. Nomellini, catalogo della mostra (Barga, Palazzo Comunale, 5 luglio-17 agosto 1986), Miltigraphic, Firenze 1986, pp. 15-25 e P. Paccagnini, *Un pittore per un poeta: Plinio Nomellini illustratore pascoliano* cit.

²⁵ V. Pica, *L’Arte Mondiale alla VII Esposizione di Venezia* cit., p. 343.

²⁶ Sulla Sala del Sogno si veda Giubilei, 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 e C. Sisi, Marsilio, Venezia, 2011, pp. 65-71; della scrivente, *Componenti letterarie e filosofiche del Simbolismo italiano e toscano*, in *Giorgio Kienerk e il Simbolismo in Toscana*, a cura di E. Querci, Pacini, Ospedaletto 2013, pp. 37-70.

²⁷ Si rinvia ancora all’essenziale contributo di Pratesi-Uzzani, *op. cit.*, pp. 72-75.

²⁸ U. Ojetti, *All’Esposizione di Venezia. I pittori italiani*, in “Corriere della Sera”, Milano 14 maggio 1905.

²⁹ Anche Pellizza le definiva “forme colorate” (A. Scotti Tosini, *Dal Verismo al vero, dall’immaginario alla retorica. Pittura di storia nella Raccolta Giannoni*, in *Induno, Fattori, Nomellini, Viani Pittura di storia nella Galleria d’Arte Moderna di Novara*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005, pp. 17-37).

³⁰ Cfr. L. Carechino, A. Scotti, M. Vinardi, *Pellizza e le “amicizie fiorentine” negli anni del primo “Marzocco”*. *Corrispondenza fra Gaetano Prevati e Domenico Tumati, Pier Ludovico Occhini, Angiolo Orvieto, Ugo Ojetti*, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona 2012, p. 35.

³¹ P. Nomellini, *Giudizi di artisti sull’Esposizione di Venezia*, in “Il Marzocco”, 8 settembre 1907.

³² C. Maclair, *Artistes Contemporains- René Ménard*, in “La Revue de l’Art”, 1914, pp. 41-42.

³³ Quattordici pastelli riuniti nella Sala n. 30. U. Ojetti, *Le “Armonie Fiorentine” di Francesco Gioli*, in *VIII Esposizione Internazionale d’Arte...* cit., pp. 121-124.

³⁴ F. Dawans, *La Société Nouvelle, in Henri Le Sidaner 1862-1939*, a cura di F. Catherine Coustols, catalogo della mostra (Liegi, Musée d’art moderne et d’art contemporain, 6 settembre-17 novembre 1996; Carcassonne, Musée des beaux-arts, 3 dicembre 1996-8 marzo 1997; Limoux, Musée Petiet, 3 dicembre-8 marzo 1997; Laren, Singer Museum, 23 marzo-22 giugno 1997), SIA, Lavaur 1996, p. 39.

³⁵ V. Pica, *Henri Le Sidaner*, in “Emporium”, XXXV, 210, giugno 1912, pp. 403-413.

³⁶ P. Jamot, *Les Salons de 1906: La Peinture à la Société Nationale des Beaux-Arts*, in “La Gazette des Beaux-Arts”, 1 maggio 1906, p. 372. Si veda poi C. Guillot, *La quête de*

l'Antiquité dan l'œuvre d'Émile-René Ménard (1862-1930), in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français", 1999, (Paris, 2000), p. 320.

³⁷ V. Pica, *René Ménard*, in "Emporium", XXXVI, 212, agosto 1912, pp. 94-95.

³⁸ Si veda G. Ronchetti, *Manuale per i Dilettanti di Pittura a olio, acquerello, miniatura, guazzo, tempera, encausto, pastello, fotopittura, ecc.*, Hoepli, Milano 1915, pp. 306-308. Dopo una prima estesa parte del volume divisa ancora per generi, fra i quali il paesaggio, nella miscellanea fra i tanti tipi di colore si elenca il pastello "che si distingue per la vivacità la leggerezza e la freschezza del colorito". È la tecnica che permette di lavorare "a punta di pastello" con effetti vivaci che non infiacchiscono il colorito o altrimenti per chi predilige effetti "finali vaporosi" e "il chiaroscuro leggermente a mezzombra" può impastare il colore con lo sfumino a masse uguali con la sola differenza che per i primi effetti si prediligono pastelli duri e per il secondo quelli teneri; tuttavia in ogni caso il pastello richiede "un'esecuzione spigliata alternata di sfumature e tocchi decisivi". Anche fra i toscani si riconoscono differenze di effetti più fusi e morbidi quelli di Nomellini e di Gioli rispetto ai più scabri e costruttivi di Viner o di Lloyd, nella comune ricerca di effetti di luminosità. Peraltro, come sottolinea Carlo Ferrario, in un altro manuale che raccoglie nel 1930 esperienze e gusti di trent'anni, il pastello mal si mescola e dunque la sua tavolozza deve avere il massimo numero di tinte, si offre quindi alla procedura divisionista. Il fissaggio è molto limitato e non facile l'abbassamento uniforme di tutta la colorazione. C. Ferrario, *La tecnica della pittura ad olio ed a pastello. Guida pratica per pittori ed amatori d'Arte*, Tipografia Teo Longo, Rovereto 1930, pp. 117-123.

³⁹ Diego Angeli su "Il Giornale d'Italia" è schierato contro la pichiana simpatia per l'ossessione nordica: D. Angeli, *op. cit.*

⁴⁰ F. Gioli, *Mostra individuale di Francesco Gioli*, in *XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1914. Catalogo*, Ferrari, Venezia 1914, p. 112.

⁴¹ A. Colasanti, *Esposizioni italiane: la Mostra internazionale d'arte a Venezia*, in "Emporium", XL, 237, settembre 1914, p. 208.

⁴² Peleo Bacci, ad esempio, per Llewelyn Lloyd metteva insieme una sequela di nomi oggi semidimenticati: il pittore amburghese Hans von Bartels, Franz Hoch, lo svedese Gotfrid Kallstenius ed Émile Claus, Hedberg, Vlaho Bukovac e Helselborm, più o meno noti espositori in laguna (P. Bacci, *Belle Arti – LXI esposizione annuale – Llewelyn Lloyd*, "La Nazione", 26 marzo 1908). Ringrazio Lucia Mannini per la segnalazione di questo riferimento bibliografico sull'artista livornese.

⁴³ Si veda ad esempio affine sul rapporto immagine pittorica e immagine fotografica F. Fergonzi, *Un paesaggio 'moderno' a Torino: il Torrente in inverno* (1910) di Giuseppe Bozzalla, in "Conosco un ottimo storico dell'arte...". Per Enrico Castelnuovo scritti di allievi e amici pisani, a cura di M.M. Donato, M. Ferretti, Edizioni della Normale, Pisa 2012, pp. 415-421.

⁴⁴ R. Campana, *Il primo ventennio del secolo fra tradizione e rinnovamento*, in *Motivi e figure nell'arte toscana del XX secolo*, a cura di C. Sisi, Pacini, Ospedaletto 2000, p. 12.

⁴⁵ Nel 1901 espose *L'alba alla bocca dell'Arno* (soggetto con il quale aveva ottenuto una menzione a Parigi l'anno precedente) e *Le Apuane al tramonto*, mentre nel 1907 presentava un pendant, ancora pittura di stato d'animo, *La pineta prima del sole* e *La pineta dopo il sole*, condotti a tocchi di colore sensibile alla luce.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Lloyd nel suo volume di memorie ricorda le fotografie delle opere di Van Gogh e di Cézanne passate nei primi anni del Novecento da Gustavo Sforzi sui cavalletti dei pittori, di Puccini in specie, cfr. L. Lloyd, *Tempi andati*, Vallecchi, Firenze 1951, p. 41. Sul collezionismo e le frequentazioni di Gustavo Sforzi: M. D'Ayala Valva, *Cézanne, Fattori e il collezionismo fiorentino del primo Novecento. Il caso Sforzi*, in *Studi in onore di Leone Ambrogi*, a cura di L. Casprini, D. Liscia Bemporad, Polistampa, Firenze 2004, pp. 69-93.

⁴⁸ L. Lloyd, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁹ T. Neal, *Prefazione*, in *Esposizione privata di LXXX Opere di Plinio Nomellini*, in *Plinio Nomellini. L'uomo e l'artista. Sensazioni critiche*, Galleria Mario Galli, Firenze 1919, p. 12.

⁵⁰ Fin dagli inizi del secolo peraltro una certa critica toscana in difesa dei sereni cardini veristi guardava a quei nordici meno simbolisti fra gli espositori nelle Biennali, cfr. N. Tarchiani, *Vecchie e nuove tendenze a Venezia III. Dal simbolo al mito*, in "Hermes", X-XI, dicembre 1905-gennaio 1906, pp. 137-142. Si veda anche F. Cagianelli, *op. cit.*, pp. 9-52.