

FEDERICO TOGNONI\*

## Rappresentare la pineta: dalle istanze romantiche alle poetiche simboliste

Il tema del paesaggio ha avuto, come è noto, alterna fortuna nel corso dei secoli. Considerato genere minore e subalterno o nel migliore dei casi scenario ideale in cui ambientare miti, temi e storie destinate a esaltare il gesto dell'eroe, il paesaggio conquista uno spazio autonomo solo alla metà dell'Ottocento. In particolare, acquisisce l'investitura a genere autonomo con l'avvento "del principio di verità" e con la pittura *en plain air* sia nell'ambito del realismo che nelle manifestazioni molteplici del naturalismo, che ha avuto i suoi centri maggiori in Toscana, con i Macchiaioli, e a Napoli con la scuola di Posillipo; mentre Antonio Fontanesi al Nord e Nino Costa a Roma, traghettavano il genere dalle istanze romantiche alle poetiche simboliste nella temperie culturale di *fin de siècle*, quando il paesaggio viene eletto a strumento espressivo dalla forte valenza spirituale<sup>1</sup>.

Ed è in questo arco temporale che il paesaggio toscano e soprattutto il corso dell'Arno verso il mare diventa «un luogo di sperimentazione e di esplorazione» anche sulla scorta delle indicazioni avvertite degli accademici dei Georgofili, che sulle pagine del Giornale Agrario toscano pubblicavano le «Corse agrarie», ovvero i resoconti delle visite effettuate nelle diverse zone agricole del territorio<sup>2</sup>.

Sta di fatto che a partire dal 1848 non c'è esposizione della Società Promotrice di Belle Arti fiorentina che non presenti opere di paesaggio, dai dintorni di Firenze alle campagne della Val d'Elsa, ritratta dai pittori della Scuola di Staggia,

\* *Storico dell'arte, Pisa*

<sup>1</sup> C. SISI, *Introduzione*, in *La pittura di paesaggio in Italia. L'Ottocento*, a cura di C. Sisi, Electa, Milano, 2003, p. 17.

<sup>2</sup> G. BIAGIOLI, *Le "corse agrarie". Lo sguardo del Giornale Agrario Toscano sulla società rurale dell'Ottocento*, Pacini editore, Pisa, 2000.



Fig. 1 C. Markò, «Pineta di San Rossore», già mercato antiquario

da Saravezza alla Versilia, dal Valdarno alle celebri Cascine di Pisa. Opere che ritraggono scene di vita dei campi e scenette bucoliche venatorie realizzate, solo per citare alcuni nomi, da Carlo Junior e Andrea Markò, Emilio Donnini, Lorenzo Gelati, Saverio Altamura, Telemaco Signorini e Serafino De Tivoli. Artisti desiderosi di ritrarre dal vero le campagne, in un esercizio di rinnovamento della pittura toscana di paesaggio secondo un vero e proprio intento programmatico, che li porterà a scoprire territori inesplorati in grado di regalare nuovi stimoli e nuove suggestioni pittoriche. Nascono così la veduta animata della *Pineta di San Rossore*, firmata nel 1855 da Markò, che sulla tradizione paesaggistica lirica di ascendenza seicentesca e in particolare memore dell'esperienza di Lorrain, innesta la matrice verista, ribadita peraltro dall'inserimento nel titolo del nome della località ritratta per sottolineare l'importanza della ripresa dal vero del luogo<sup>3</sup>; e *L'Arno a San Rossore* dipinto da Serafino De Tivoli, intento a rinnovare la pittura di paesaggio secondo libere notazioni atmosferiche suggerite dalla

<sup>3</sup> Firenze, Pandolfini, Importanti dipinti del secolo XIX, 21 aprile, lotto n. 121, olio su tela, cm 34 x 45.



Fig. 2 S. De Tivoli, «L'Arno a San Rossore», Archivio Pinacoteca Metropolitana di Bari "Corrado Giaquinto"

tavolozza schiarita che crea effetti vibranti di luce, dove sulla riva del fiume si distinguono a malapena le minuscole figure umane e gli animali (figg. 1-2)<sup>4</sup>.

Su questa linea figurativa si muove anche Giuseppe Benassai, pittore di origine calabrese attivo a Roma a partire dal 1857 e dal 1863 a Firenze, dove sulla scorta dell'esperienza della pittura macchiaiola esegue una serie di paesaggi con rinnovata attenzione alla luce naturale. All'esposizione fiorentina del 1867, il pittore espose ben due opere dedicate ai dintorni di Pisa che attirarono l'attenzione dei pittori romantici: *Uno studio alle cascine di Pisa* e *Uno studio a Bocca d'Arno*, quest'ultimo lodato anche dall'intellettuale di punta dei macchiaioli, Diego Martelli, per «la felice trovata» e «la massima delicatezza di espressione nel colorito»<sup>5</sup>. Però forse la sua opera più rappresentativa è da

<sup>4</sup> Bari, Pinacoteca Provinciale, cfr. *La Pinacoteca provinciale di Bari*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005, vol. 2, *Opere dell'Ottocento e della prima metà del Novecento*, coordinamento tecnico-scientifico di C. Farese Sperken, p. 579, n. 10.

<sup>5</sup> D. MARTELLI, *Scritti d'arte*, a cura di A. Boschetto, Firenze, 1952, p. 31 dal «Gazzettino delle Arti del Disegno» del 1867; e A. Tosi, *Dai marmi al mare. Immagini della città sublime*, in

rintracciare ne *La pineta a San Rossore*<sup>6</sup>, considerata il suo capolavoro per sapienza compositiva e per uso del colore in grado di ricreare con sottili velature l'armonia della natura nonché l'atmosfera del luogo, promosso – in quel giro di anni – anche dai fratelli Alinari<sup>7</sup>. Furono loro, nel 1865, a pubblicare un elegante *Album* fotografico dedicato a *S. Rossore* e donato a Vittorio Emanuele II in cui compaiono scene di caccia, il maneggio, la pineta e i dromedari, ovvero gli stessi soggetti e scenari ricercati dai pittori del tempo<sup>8</sup>.

Voce imprescindibile in questo contesto però è il pittore di origine romana Nino Costa, che verso la fine del 1859, poco dopo il suo arrivo a Firenze, si recò per qualche mese al Gombo presso la locanda Ceccherini sulla costa di San Rossore a dipingere le Apuane «rimaste negli occhi e nel cuore» dopo averle ammirate nel corso di un viaggio in nave da Civitavecchia a Genova. Da quel momento – ricorda Costa – il

mare pisano fu il luogo di campagna dove più a lungo io abbia dimorato e dove in maggior copia trovassi soggetti alla mia pittura. La luce, gli acquitrini, i magnifici alberi con lo sfondo del mare e delle grandiose Apuane e dei monti pisani, fanno di questo uno dei siti più belli e pittoreschi del mondo. Di una gran bellezza vi crescono i pini ombrelliferi<sup>9</sup>.

Si spiega così il bozzetto *Il fiume morto al Gombo di Pisa* (1861 ca), «nel quale figura un tratto di questo gran fosso che si getta in mare a circa tre miglia dalla foce d'Arno e che, per basso livello di pianura, scorre fra pini e lecci con tanta lentezza da sembrar, la sua, acqua morta. Fra mezzo gli alberi forma il fondo di questo quadro, violaceo, il monte Pisano»<sup>10</sup>. Un paesaggio che continuerà ad attirare l'attenzione del pittore romano fino

---

*L'immagine immutata. Le arti a Pisa nell'Ottocento*, a cura di R.P. Ciardi, Cassa di Risparmio di Pisa, Pisa, 1998, p. 297.

<sup>6</sup> Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, su cui P. DINI, *Odoardo Borrani*, Il Torchio, Firenze, 1981, p. 313, n. 167; e A. TOSI, *Dai marmi al mare...*, cit., p. 297.

<sup>7</sup> Attenta ai cambiamenti atmosferici appare anche la ricerca condotta da Pietro Senno, che dipinge *Tra gli alberi, a San Rossore*, in cui la natura selvaggia è resa con estrema attenzione: olio su cartone, cm 15,6 x 27,5, G. DADDI, *Pietro Senno. L'ultimo romantico*, Edizioni Librerie Belle Arti, Firenze, 1992, p. 66, tav. XLIII; e A. BABONI, *La pittura toscana dopo la Macchia*, Istituto Geografico di Agostini, Novara, 1994, p. 63 che indica l'esecuzione tra il 1865 e il 1870. Opera recentemente passata sul mercato antiquario: cfr. Prato, Farsetti Arte, *Dipinti e sculture del XIX e XX secolo*, 183-II, sabato 21 aprile 2018, lotto n. 522.

<sup>8</sup> A. TOSI, *Dai marmi al mare...*, cit., p. 295.

<sup>9</sup> N. COSTA, *Quel che vidi e quel che intesi*, a cura di G. Guerrazzi Costa, Longanesi, Milano, 1983, pp. 180-181.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 181-182; O. ROSSETTI AGRESTI, *Giovanni Costa. His Life, Work & Times*, London, 1907, pp. 86-88; e più recentemente su Costa mi limito a segnalare A. MARABOTTINI, *Nino Costa*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Gasparini, Allemandi, Torino, 1990.

alla fine della sua esistenza, in quanto paesaggio «vero» in grado di riflettere luci e atmosfere prive di tutto quel campionario di dame in pineta, bagnanti al mare, lavandaie e acquaiole che costituivano il repertorio figurativo quotidiano dei Macchiaioli, pressoché assenti da San Rossore<sup>11</sup>. Se lo stesso Odoardo Borrani, che pure era nato a Pisa, dedicò solo qualche disegno alla tenuta presidenziale funzionale alla stesura del dipinto dal sapore orientalista intitolato *San Rossore*, presentato nel 1887 all'esposizione romana della Società d'incoraggiamento delle Belle Arti, in cui i veri protagonisti sono i dromedari piuttosto che la natura<sup>12</sup>, il capostipite dei macchiaioli, Giovanni Fattori, non si spinse più in là di Tombolo, immortalato poco prima del suo documentato soggiorno a Castiglioncello nel dipinto *Cavalli in fuga* presentato alla Promotrice fiorentina del 1867 (fig. 3)<sup>13</sup>. Più dell'opera finita, però è lo studio a rivelare la pienezza del linguaggio fattoriano, in questo caso volto a indagare gli effetti della luce (nel contrasto tra la penombra della vegetazione e la piena luminosità circostante) su uno dei motivi più ricorrenti della campagna toscana tra Pisa e Livorno<sup>14</sup>. In effetti Fattori meditò più volte sul soggetto a partire da *Marina e pineta a Castiglioncello* (1880 ca.), che rielabora parte dello sfondo di *Riposo in maremma* (1875 ca.), tra le opere più rappresentative del soggiorno a Castiglioncello. Contraddistinta dal taglio orizzontale per esaltare l'ampiezza del cannocchiale prospettico, la piccola tavola è costruita attraverso campiture cromatiche che nel rapporto luce-ombra restituiscono i valori pittorici ed emozionali del luogo: così la materia pittorica si addensa fino a diventare compatta sulle chiome degli alberi e sulla loro ombra proiettata sul terreno e diventa asciutta, quasi scarra fino a lasciare emergere il legno del supporto, utilizzato per restituire la gradazione cromatica del terreno sabbioso e assoluto del primo piano e del cielo imbevuto di luce<sup>15</sup>.

D'altronde Castiglioncello offriva uno scenario di incontaminata bellezza; un luogo selvaggio, grazie all'ospitalità offerta da Diego Martelli trasformato in un vivace cenacolo artistico, in cui i pittori trovarono rifugio e ispirazione fino ai primi decenni del Novecento. Così fu, ad esempio, per Arturo Faldi che all'inizio del Novecento dipinse *Signore a Castiglioncello (In attesa di*

<sup>11</sup> Come osserva A. TOSI, *Dai marmi al mare...*, cit., p. 294.

<sup>12</sup> Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, su cui P. DINI, *Odoardo Borrani...*, cit., p. 313.

<sup>13</sup> Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna.

<sup>14</sup> P. DINI, *Giuseppe Abbati. L'opera completa*, Allemandi, Torino, 1987, p. 134.

<sup>15</sup> Cfr. la scheda di S. Bietoletti in *Da Fattori a Corcos a Ghiglia. Viaggio pittorico a Castiglioncello tra '800 e '900*, catalogo della mostra, Castiglioncello, Centro per l'arte Diego Martelli, a cura di F. Dini, Skira, Milano, 2008, p. 100, n. 13.



Fig. 3 G. Fattori, «Cavalli in fuga», Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna

*una visita desiderata*), dove all'ombra di due pini marittimi, vestite alla moda dei primi del Novecento, due signore scrutano l'orizzonte. Scena mondana dunque sebbene la ricerca del vero affiori nella puntuale resa delle cortecce degli alberi, nelle chiazze di luce tremula<sup>16</sup>. E Castiglioncello fu un luogo di ispirazione anche per Oscar Ghiglia, che giunto a Castiglioncello nel 1913 vi rimase fino al 1919, realizzando una serie di vedute che nel taglio da "predella" ricordano l'esperienza di Abbati, Borroni e Sernesi. Utile alla nostra ricerca *La casa al sole* in cui il pittore tenta una sintesi delle riflessioni maturate su Fattori, rielaborate in chiave cézanniana, così che la chioma dei pini lascia emergere il colore del supporto per restituire il groviglio trafitto di luce<sup>17</sup>. Piccoli dipinti, costruiti con una tecnica pittorica sintetica, quasi geometrica nella scansione dei piani e degli spazi come emerge anche in *Pineta a Castiglioncello*, dipinto tra il 1915 e il 1916.

Del resto proprio in quegli'anni e quindi a Castiglioncello, Ghiglia, scrivendo a Gustavo Sforini, suo amico e mecenate, afferma:

Gli alberi! Gli alberi (...) cominciano ad appassionarmi. Sto studiandoli ora ed è come se non gli avessi mai visti. Hanno vita e espressione come non avrei mai creduto e se riuscissi a rivelarne qualcuno sento che sarebbe per me una grande felicità<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Cfr. la scheda di Ilaria Taddei in *Da Fattori a Corcos a Ghiglia...*, cit., p. 154, n. 38.

<sup>17</sup> Cfr. la scheda di Rossella Campana in *Da Fattori a Corcos a Ghiglia...*, cit., p. 186, n. 53.

<sup>18</sup> P. STEFANI, *Oscar Ghiglia e il suo tempo*, Firenze, 1985, p. 191, lettera a G. Sforini del gennaio-febbraio 1914.

A subire il fascino della pineta ma soprattutto di San Rossore fu invece la seconda generazione dei Macchiaioli. Tra le presenze più assidue è possibile annoverare Francesco Gioli, che nelle scene di vita quotidiana e di carattere popolare trovò il proprio registro figurativo. Da segnalare, a questo proposito, *Boscaiolo a San Rossore*, opera dipinta nel 1886 che all'esposizione di Venezia dell'anno successivo ottenne il plauso della critica e del pubblico<sup>19</sup>. Protagonista però non più la pineta, relegata sullo sfondo all'orizzonte, ma l'umile lavoro delle donne, descritto con meticolosa precisione anche dalla moglie del pittore, Matilde Gioli, nel suo *In Toscana. Studi dal vero*, il volumetto pubblicato a Firenze nel 1889 per i tipi Bemporad con le illustrazioni di Cecconi, Cannicci, Ferroni, Fattori, Kienerk, Angiolo Tommasi, Corcos, degli stessi fratelli Gioli (Francesco e Luigi), e della stessa Matilde Gioli. Nella novella *Le boscaiule di San Rossore*, Matilde Gioli scrive:

Con le braccia sollevate, le mani aggrappate in alto a dei rami sporgenti, portavano dei faci di legno, enormi, inverosimili, posati sulle spalle, sul collo sulla testa, ed essi per il loro facevano sembrare piccole le figure ricurve che vi stavano sotto come cariatidi viventi. Rami di pino scontorti formavano la massa principale di quei fastelli, ma sul contorno esteriore apparivano frasche con foglie secche arrossate, tronchi più grossi, macolati da borraccine bianche, grige, giallognole, grossi roghi pendenti, zingoni che sporgevano sorreggendo lunghi rami trasversali stretti in giro da una fune, ed ai quali stavano appesi il pennato o l'accetta, o gli zoccoli, un paio di calze o una pezzola<sup>20</sup>.

Un repertorio letterario e figurativo che talvolta non sfugge alle insidie vernacolari del catalogo dei post macchiaioli, impegnati a descrivere gli aspetti più caratteristici e pittoreschi dei luoghi, come suggeriscono *Bilance a Bocca d'Arno* di Francesco Gioli (1889) e di Niccolò Cannicci (1895) o la *Pesca al rezzaglio a Bocca d'Arno* di Cecconi. Così allo scadere dell'Ottocento è ancora una volta Nino Costa tradurre le suggestive atmosfere di San Rossore in composizioni ambiziose destinate a incantare gli inglesi, molti dei quali giunti in Toscana per aderire al sodalizio della *Scuola Etrusca*, fondata dallo stesso pittore romano

<sup>19</sup> Per il dipinto cfr. M.P. WINSPEARE, *Cascina e la pittura macchiaiola. Per una lettura delle opere di Francesco Gioli*, in *Cascina e la "Macchia"*. Francesco e Luigi Gioli nella cultura pittorica europea di fine Ottocento, Cassa rurale e Artigiana di Cascina, Pisa, 1993, pp. 68-69, e A. Tosi, *Dai marmi al mare...*, cit., pp. 309-311, che segnala anche *Il viale di San Rossore* in collezione privata, a cui si deve aggiungere anche *Pineta a Castiglioncello*, olio su tavola, cm 38,4 x 22,5 passata recentemente sul mercato antiquario: Prato, Farsetti Arte, *Dipinti e sculture del XIX e XX secolo*, 183-II, sabato 21 aprile 2018, lotto n. 510; e *Tramonto a Castiglioncello*, olio su tela, cm 67 x 152,5, Prato, Farsetti Arte, *Asta di Dipinti e Sculture del XIX e XX secolo* – II, sabato 16 aprile 2011, lotto n. 776.

<sup>20</sup> M. GIOLI, *In Toscana. Studi dal vero di Matilde Gioli*, Bemporad, Firenze, 1889, pp. 68-69.



Fig. 4 N. Costa, «Un bacio del sole morente alla pineta odorosa», Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

nell'inverno del 1883. Così mentre intere schiere di *grand tourists* provenienti da tutta Europa immortalavano gli straordinari monumenti cittadini, altri pittori, come Corbett, Howard, Blake Richmond erano ammaliati dal paesaggio selvaggio di San Rossore. Tra questi Frederic Leighton che dipinse *Pineta a San Rossore*, quale opera preparatoria per l'imponente tela destinata a celebrare la figura di Apollo, *The Daphnephoria*, realizzata nel 1876<sup>21</sup>.

Ma come già affermato è Costa a firmare la pagina più emozionante. Prova estrema di questa riflessione figurativa è *Un bacio del sole morente alla pineta odorosa*, in cui il pittore romano porta alle estreme conseguenze quel sentimento di poeticità profonda, solennità, silenzio e senso della grandezza della natura attraverso la «progressiva trasformazione idealizzante e lirica del motivo naturale, rielaborato con quella tecnica a velature (...) mutuata dagli antichi per ottenere una molteplicità di effetti di colore e di luce» (fig. 4)<sup>22</sup>. Paesaggio dunque di chiara matrice simbolista, destinato «più a suggerire una

<sup>21</sup> Cfr. F. DINI, *Luce del vero, luce dell'anima: Nino Costa e il rinnovamento del paesaggio europeo*, in *Da Corot ai macchiaioli al simbolismo. Nino Costa e il Paesaggio dell'anima*, catalogo della mostra, Castiglioncello, Centro per l'arte Diego Martelli, a cura di F. Dini, Skira, Milano, 2009, p. 37; e per il dipinto *The Daphnephoria* rimando a *Frederic, Lord Leighton: eminent Victorian artist*, catalog for the exhibition, London, the Royal Academy of Arts, edited by S. Jones, New York, H.N. Abrams, 1996, p. 175.

<sup>22</sup> Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, cfr. la scheda di A.M. Osti Guerrazzi nel catalogo on-line [https://www.beni-culturali.eu/opere\\_d\\_arte/scheda/un-bacio-del-sole-morente-alla-pineta-odorosa-paesaggio-costa-nino-roma-1826-marina-di-pisa-pisa-1903-12-00827504/150674](https://www.beni-culturali.eu/opere_d_arte/scheda/un-bacio-del-sole-morente-alla-pineta-odorosa-paesaggio-costa-nino-roma-1826-marina-di-pisa-pisa-1903-12-00827504/150674) consultato nel febbraio 2019.



Fig. 5 G. Marchini, «Il bacio del sole morente nella pineta odorosa», già mercato antiquario

emozione che a definire un luogo, giacché il pittore non desiderava “conoscere i dettagli delle cose come degli uomini” (*Quel che vidi...*, 1927), ma di coglierne l'essenziale, la “linea grande”<sup>23</sup>. Non a caso il dipinto è definito da Olivia Rossetti Agresti «a poetry in colours», secondo il parallelismo tra poesia e pittura caro alle poetiche simboliste di derivazione anglosassone e preraffaellita con cui Costa aveva instaurato un saldo legame<sup>24</sup>.

Un'opera, in ogni caso, destinata a segnare l'orizzonte figurativo toscano, come dimostra anche la ripresa palmare, almeno nel titolo, del dipinto realizzato da Giovanni Marchini e dedicato all'amico Baccarini, molto probabilmente da identificare con il pittore faentino Domenico Baccarini: *Il bacio del sole morente nella pineta odorosa*, la tela contraddistinta dal taglio orizzontale che testimonia l'interesse dell'artista per la pittura simbolista e divisionista coniugata a un appassionato studio realistico della vita rurale e in particolare di quella degli animali al pascolo, immersi in una natura agreste e idilliaca culla del mito cantata anche da D'annunzio nell'*Alcyone*<sup>25</sup>. Una nuova sensibilità alla ricerca del perfetto equilibrio fra idilliaco e realismo, che trova un punto di sintesi in opere come *Pineta di Suese*, dipinta da Benvenuto Benvenuti nel 1902<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> G. Piantoni in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30, 1984, *ad vocem*.

<sup>24</sup> O. ROSSETTI AGRESTI, *Giovanni Costa: His life, Work & Times*, Grant Richards, Londra, 1904, p. 232; e la scheda di S. B. in *Da Corot ai macchiaoli al simbolismo...*, cit., p. 204, n. 53.

<sup>25</sup> Il Ponte, Dipinti & Sculture del XIX e XX secolo, Asta 365, lotto n. 238, olio su tela, cm 32,5x75.

<sup>26</sup> M. CICCUTO, *Uno sguardo alla Toscana. Esperienze pittoriche sull'idea di paesaggio tra fine '800 e primo '900*, in *Geometrie della luce. Il paesaggio toscano nella pittura italiana tra Ottocento e*



Fig. 6 P. Nomellini, «Figure a San Rossore», Verona, collezione privata

Indagine contemplativa e lirica della natura è anche quella condotta da Francesco Fanelli con *Pineta a Torre del Lago*<sup>27</sup> e Ferruccio Pagni, che nel 1893 firma *Bosco a San Rossore*, in cui il paesaggio diventa stato d'animo, sogno<sup>28</sup>. Attraverso le pennellate serrate di ascendenza divisionista e al contempo sintetiche e semplificate, come quelle delle composizioni fattoriane, la pineta assume un valore di pregnanza espressiva e simbolica esaltata dalla tessitura cromatica che mette in risalto gli effetti vibranti di luce. Così del resto appare anche ne *Il Lago di massaciuccoli*, dove l'acqua ferma della padule, i canneti che filtrano la luce dorata e la pineta cresta sottile all'orizzonte costituiscono i soggetti ricorrenti che animano il malinconico universo pittorico del pittore, uno dei primi a trasferirsi a Torre del Lago con Puccini (1899), che aveva scelto questo luogo isolato come residenza sin dal 1891 per la sua passione venatoria<sup>29</sup>. Mentre

*Novecento*, catalogo della mostra, Seravezza, Palazzo Mediceo, a cura di G. Bruno e E. Dei, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera, 2001, pp. 39-40, 136.

<sup>27</sup> G. BACCI DI CAPACI, *Ferruccio Pagni e Francesco Fanelli*, in *I Pittori del Lago. La cultura artistica intorno a Giacomo Puccini*, catalogo della mostra, Seravezza, Palazzo Mediceo, a cura di A. Conti e G. Bacci di Capaci, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera, 1998, pp. 36, 75, n. 10.

<sup>28</sup> G. BACCI DI CAPACI, *Ferruccio Pagni e Francesco Fanelli...*, cit., pp. 34-36, 66, n. 2.

<sup>29</sup> Già presso la Galleria 800/900 Artstudio di Livorno.



Fig. 7 P. Nomellini, «La colonna di fumo», Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi

infatti Gabriele D'Annunzio fissava i profili struggenti e decadenti dei tramonti accessi, dei fiumi, dei palazzi della città e dei dintorni della città pisana come l'amata Marina, rifugio sicuro per i suoi incontri amorosi al riparo da occhi indiscreti, la nuova generazione di post macchiaioli eleggeva Torre del Lago a luogo d'ispirazione per le proprie ricerche artistiche. Insieme a Pagni, anche il pittore livornese Plinio Nomellini fu un assiduo frequentatore del Lago di Massaciuccoli, dove si era trasferito intorno al 1902 continuando a dipingere le sue amate pinete, che già aveva riprodotto nei formati e con le tecniche più

varie, perfino incise all'acquaforte<sup>30</sup>. Attratto dal fascino incontaminato di San Rossore Nomellini, infatti, tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento aveva dedicato alcune significative opere alla natura selvaggia e incontaminata del luogo. Tra le opere più riuscite è possibile ricordare *Figure a San Rossore* (1900 ca., fig. 6), in cui le ninfe danzanti si stagliano come silhouette in primo piano sullo sfondo di una pineta, scenario magico di estatici piaceri<sup>31</sup>.

Il credo simbolista d'altronde si era già manifestato in opere come *La colonna di fumo* (1900), tela contraddistinta dalla figura di un giovane nudo che cerca di alimentare un fuoco in una pineta, secondo un'immagine destinata a evocare una visione ancestrale, più mitologica che storica<sup>32</sup>.

Una ricerca figurativa incentivata anche dalle suggestioni letterarie di D'Annunzio e di Pascoli, conosciuti nel 1903 che lasciarono tracce indelebili nella sua pittura come dimostra anche *Pineta a Torre del Lago*, in cui l'elemento simbolico è ancora più evidente<sup>33</sup>. L'amore per il paesaggio e la pineta del resto non scemerà mai in Nomellini. Ecco perché quando nel 1907, in fuga da Torre del Lago dove avevano installato alcune torbiere rumorose e maleodoranti, Nomellini fece costruire la nuova dimora nella pineta di Fossa dell'Abate, che in breve tempo divenne un importante luogo di incontro tra artisti e intellettuali: una sorta di eden con un bellissimo giardino, emblema ideale di una bellezza perduta in grado di essere percepita solo dagli iniziati. Fu qui del resto che Nomellini conobbe anche Diego Garoglio, poeta e critico letterario esponente di spicco della corrente simbolista decadente che aveva partecipato all'esperienza della "Bohème" genovese di fine Ottocento collaborando a «Lo Svegliarino» di Ceccardo e dello stesso pittore livornese, nonché fondatore, insieme a Enrico Corradini, de «Il Marzocco», la rivista della «rinascenza». E risale a questi anni, *Nella Pineta*, la poesia dedicata da Garoglio allo stesso Nomellini, che conferma la valenza simbolica assunta dalla pineta e più in generale del paesaggio nell'opera del pittore livornese, luogo «generatore di stati d'animo e, quindi, (...) effettivo strumento di percezione della realtà»<sup>34</sup>:

Nel cuore della pineta / un'acqua malinconica ristagna / immobilmente, / dove l'ombra è più tacita e segreta, / in cerchio come dolente pupilla: / palustri canne e flessuosi

<sup>30</sup> *Plinio Nomellini: la Versilia*, catalogo della mostra, Seravezza, Palazzo Mediceo, a cura di G. Bruno, E.B. Nomellini, U. Sereni, Electa, Firenze, 1989, p. 48, n. 2, *San Rossore*, acquaforte; p. 49, n. 3, *San Rossore*, matita su carta.

<sup>31</sup> Ivi, p. 54, n. 8. Nello stesso giro di anni Nomellini dipinse anche *San Rossore*, p. 50, n. 4.

<sup>32</sup> Ivi, p. 47, n. 1.

<sup>33</sup> *Geometrie della luce...*, cit., p. 129; e cfr. anche il dipinto intitolato *Pineta*, ivi, p. 126.

<sup>34</sup> U. SERENI, *Nomellini in Versilia: ragioni, coscienza e riti dell'Eden*, in *Plinio Nomellini: la Versilia*, cit., p. 27.

steli / la circondano quali archi di ciglia. / Ristagna l'acqua nitida, specchiando / il cupo  
 orror del bosco, / e la serenità muta dei cieli, / in cui vaga una nuvola sua figlia, / che  
 ad alta notte la luna accompagna / o spegne un brulichio vivo di stelle; / specchiando  
 a quando a quando / guizzi improvvisi d'ombre per un fosco / volo di corvi tra le fitte  
 ombrelle. / Guarda e non vede, come una pupilla / di donna così fissa nell'interno / suo  
 duolo eterno, / che quasi non respira, / né s'avvede se un altro occhio la mira. / In sé  
 guardando, calma più dell'aria / immota, la sognante / acqua stagnante / in sé concentra  
 – anima solitaria – / del bosco la malinconia tranquilla<sup>35</sup>.

A Fossa dell'Abate, su invito dello stesso Nomellini in quel torno di tempo approdò anche Galileo Chini, che al ritorno dal soggiorno dal Siam iniziò i lavori per quello che diverrà il suo «buen retiro», la casa Vacanze costruita nel mezzo della pineta, più volte rappresentata nelle sue tele costruite con una gamma cromatica luminosa e una pennellata vibrante, sebbene sostenuta sempre da un rigoroso impianto compositivo come si scorge anche in *Ore Calde al Lido di Camaiore* (1928) e *La casa in Pineta* (1929-1930)<sup>36</sup>.

E interessato ai fenomeni luminosi e a alla luce, di cui osserva effetti e trasformazioni nell'arco della giornata e nell'evolversi delle stagioni, era stato anche il pittore pisano Guglielmo Amedeo Lori, tra il 1898 e il 1899 assiduo frequentatore della casa di Puccini a Torre del Lago, dove ebbe l'occasione di entrare in contatto con Angiolo Tommasi, Nomellini, Fanelli, Gambogi. In *Tramonto in Tombolo* (1898), al di là della tecnica già divisionista, sorprende il bagliore vibrante infuocato del cielo che contrasta con la massa compatta e bruna della pineta<sup>37</sup>. Da buon toscano d'altronde Lori non abbandona mai di vista la salda struttura disegnativa, su cui introduce la sperimentazione cromatica della pennellata divisa come *Plenilunio in Pineta*, in cui l'artista restituisce il bagliore lunare tramite una fitta e concentrata tessitura di pennellate materiche e sfilacciate che si frangono sulle chiome compatte dei pini. Luogo intatto e selvaggio non ancora contaminato dalla civiltà contemporanea in cui domina il

<sup>35</sup> D. GAROGLIO, *Versilia*, in *Liriche 1896-1912*, Zanichelli, Bologna, 1913; e U. SERENI, *Nomellini in Versilia...*, cit., pp. 26-27.

<sup>36</sup> *Galileo Chini. Dipinti, decorazione, ceramica, teatro, illustrazione*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, a cura di F. Benzi e M. Margozzo, Electa, Milano, 2006, pp. 27, 29, 128, nn. 3.4-3.5. Per un ampio regesto delle opere del pittore dedicate alle pinete rimando a *Galileo Chini: repertorio delle opere* consultabile on-line: <http://www.repertoriogalileochini.it/il-repertorio-delle-opere-galileo-chini.asp>. E un dipinto intitolato *La Casa nella pineta* venne esposto anche alla XIX Biennale di Venezia, segnalato tra i paesaggi migliori della rassegna da Ugo Ogetti, *Pittori italiani*, in «Corriere della Sera», 3 giugno 1934.

<sup>37</sup> Per l'attività di Lori rimando a S. RENZONI, *Per una biografia di Guglielmo Amedeo Lori*, «Bollettino Storico Pisano», n. 69, 2000, pp. 215-228; G. BACCI DI CAPACI, *Guglielmo Amedeo Lori*, in *I Pittori del Lago...*, cit., p. 51, 121, n. 54.



Fig. 8 G. A. Lori, «Il Lago di Massaciucoli», "il Divisionismo" Pinacoteca Fondazione C.R. Tortona, credits fotografici: Vittorio Calore, Milano



Fig. 9 Cartolina, «Boscaioli a San Rossore»

paesaggio lacustre (*Il Lago di Massaciucoli* 1905, fig. 8), sempre contraddistinto all'orizzonte dalla pineta<sup>38</sup>. Pinete dalla Versilia a Orbetello, domestiche e selvatiche, destinate dunque a un'ampia fortuna iconografica, anche nel formato popolare della cartolina, debitrice tuttavia per taglio e ispirazione alla pittura dell'Ottocento: da *Boscaioli a San Rossore* (fig. 9) a *Saluti da Torre del lago*.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 51-52, 122-123, nn. 55-56.