

Cristina Nuzzi

P. Namellini

Edizioni Tipografia Artigiana Fiorentina

Cristina Nuzzi

P. Namellini

Edizioni Tipografia Artigiana Fiorentina

Ho presenti con riconoscenza coloro che mi hanno gentilmente aiutato: le Signore Florence, Barbara e Didi Nomellini per notizie, articoli e foto fornitimi, e per avermi permesso di consultare l'Archivio Nomellini; il Dottor Alceste Nomellini per notizie e chiarimenti; il Prof. Dario Faucci e Signora per avermi permesso di vedere loro opere; il Comandante Eros Chini per utili informazioni e riscontri; la Dott.ssa Cristina Tonelli per numerosi dati bibliografici; la Dott.ssa Cecilia Mazzi per la segnalazione di alcune opere.

Plinio Nomellini disegnatore

La ripresa di studi avviata circa un dodicennio fa sul pittore livornese Plinio Nomellini (1866-1943), artista dalla varia e complessa personalità, non è ancora approdata, ci pare, a situarne la figura in una giusta collocazione storico-critica nell'ambito del panorama artistico che copre lo scorcio dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. La critica se da un lato ha avuto il merito (Ragghianti - Monti - Nudi, 1966) di riproporne la personalità artistica, accennando agli spessi intrecci culturali ed ideologici, e se inoltre ha con molto acume posto l'accento (Bellonzi) su una fase del suo linguaggio (il divisionismo), dall'altro ha prevalentemente aggiustato il tiro in maniera univoca, ponendo in risalto le opere di « presa diretta » verso la realtà, cioè quelle immagini più franche e più immediate derivate, o sviluppate dal semplice dire e sentire di ascendenza macchiaiola; e questo seguitando a sottacere le elaborazioni auliche ed epiche, ispirate cioè al mito e al simbolo, ignorate o meglio ancora rifiutate perché ritenute « retoriche », « programmate », « ufficiali ». Come se un supporto storico, mitico o letterario inficiasse pregiudizialmente la resa formale e spirituale di un'opera.

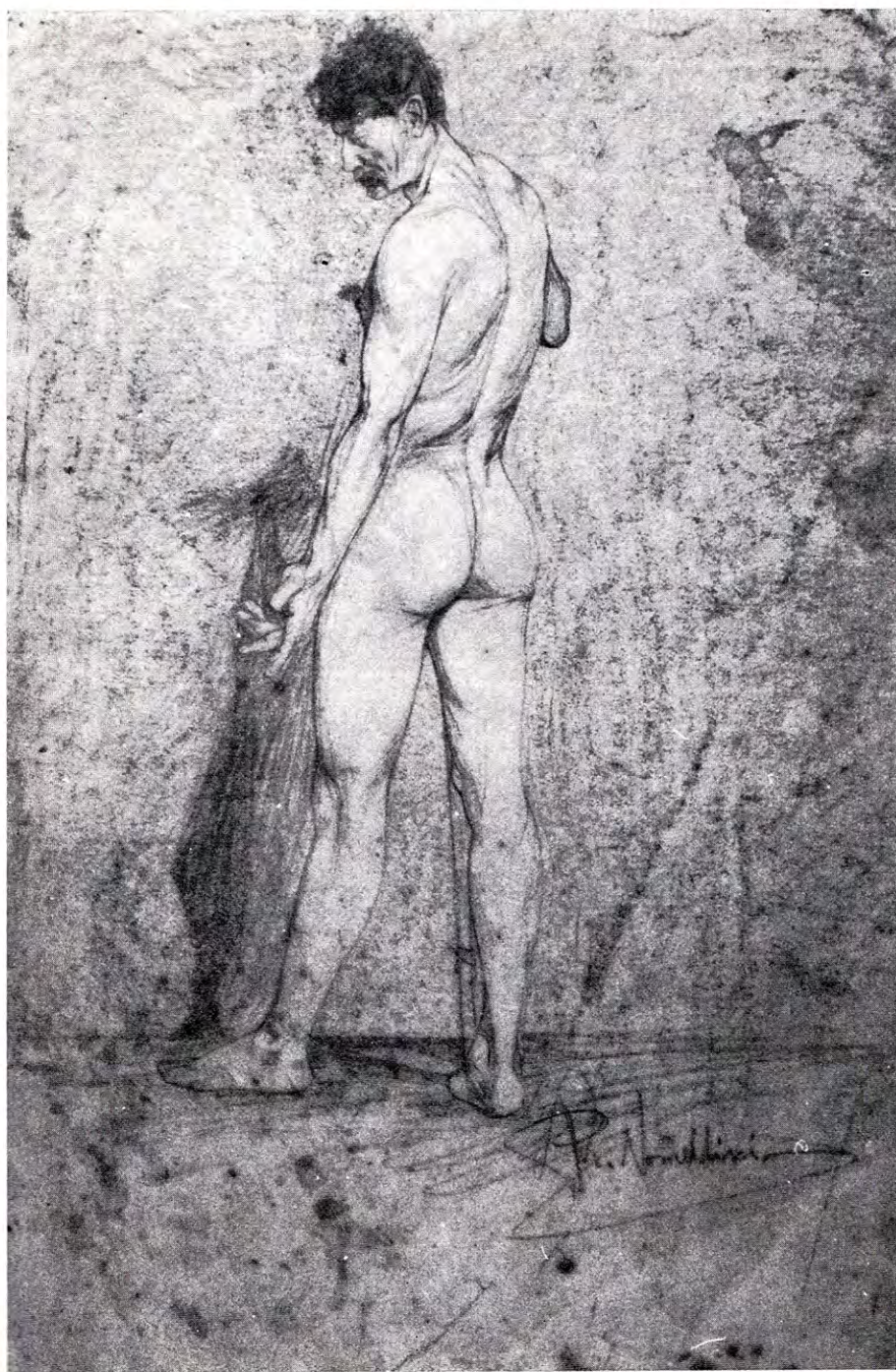
Il fatto è che pesano negativamente su Nomellini, oltre la enorme varietà dei temi ispiratori, una serie vera e propria di opere ufficiali, eseguite tra il 1922 e il 1939, legate alla « tematica d'obbligo » del tempo. Ma quanti artisti (scrittori, pittori, musicisti) riuscirono a non essere coinvolti dalla « propaganda del regime »? A questo proposito è davvero esauriente percorrere le cronache del tempo!



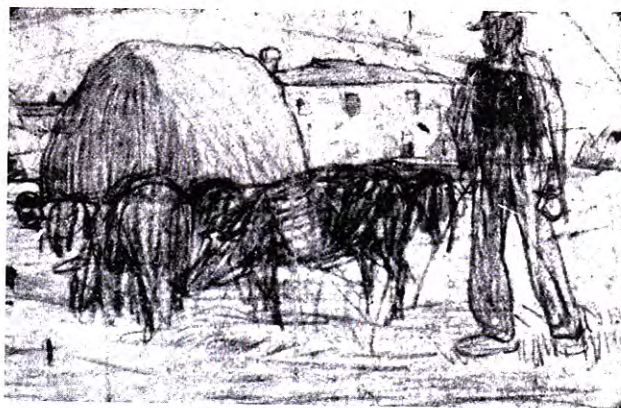
Plinio Nomellini in una foto all'inizio del Novecento.

Prescindendo soprattutto da passionalità ideologiche antidatate, allorché si ricostituirà « in toto » il catalogo generale delle opere di Nomellini, si dovrà riconoscere alle sue rappresentazioni mitico-fantastiche, neo-elleniche ed allegoriche dei primi due decenni del Novecento, un grado ed una funzione non secondari nel circuito simbolista italiano. Si dovrà ammettere, adottando il metro dell'operazione storico-critica, che opere come *La Sinfonia alla luna* (1899, Venezia, Gall. Intern. d'Arte Moderna), come *I Tesori del mare* (1901, Roma, Gall. Naz. d'Arte Moderna) o come *Giovinazza vittoriosa* (1903, Pontedera, coll. Ricci), per giungere poi fino ad *Autunno in Versilia* (1911, Venezia, Gall. Intern. d'Arte Moderna) ed oltre, per citarne solo alcune, costituiscono dei dati significativi per la storia della pittura italiana, e da porsi accanto con eguale validità, seppure con motivazioni e significazioni diverse, alle sue espressioni nate da suggestioni più intime, più « private ». Si tratta di due filoni distinti ed un terzo potremmo individuarlo in quelle opere dipinte nell'ultimo dodicennio dell'Ottocento — si pensi al *Fienaiolo* (1888, Livorno, Museo Civico), al *Naufrago* (1891, Isola d'Elba, coll. privata), a *Marina Ligure* (1891, Milano, coll. A. Nomellini), alla *Diana del Lavoro* (1893, Livorno, coll. B. Miniati) o *Vespero a Torre del Lago* (1901, ubicazione ignota) — che traggono ispirazione dall'ambiente del proletariato, dal mondo operaio-urbano e dalla vita contadina. A chiarire la molteplicità di questi temi intrecciati e alternantisi, sarà piuttosto utile scorrere con attenzione nella loro totalità i preziosissimi carteggi dell'artista conservati presso gli eredi, ricercando come utilissima « controprova », ove sia possibile rintracciarle, le lettere del pittore ai suoi interlocutori. Come è noto Nomellini ebbe vaste e strettissime relazioni (dalle quali indubbiamente trasse stimoli e suggestioni talvolta puntualissimi) con le maggiori personalità del suo tempo. Furono poeti e letterati: G. Pascoli, G. D'Annunzio, A. S. e M. Novaro, G. Deledda, C. Ceccardi Roccatagliata, G. Papini, A. Guglielminetti, M. Sarfatti, G. A. Borgese; furono musicisti: G. Bastianelli, G. Puccini, P. Mascagni; e pittori: G. Fattori, T. Signorini, S. Lega, F. P. Michetti, F. Gioli, G. A. Sartorio, A. De Karolis, M. Pictor, P. da Volpedo, A. Morbelli, V. Grubicy, G. Segantini, L. Viani; ed altri « personaggi » dell'epoca come, ad esempio, Eleonora Duse e Isadora Duncan. Questi carteggi, oltre a costituire una storia ancora in gran parte inedita della vita culturale di quegli anni, attestano la fama e l'estimazione considerevoli che il pittore ebbe in vita. Una lettera inviatagli da Grazia Deledda il 10 luglio 1910, di passaggio a Viareggio, la stazione balneare allora ritrovo di artisti e di intellettuali, ne è testimonianza esemplare. Scrive la già celebre scrittrice sarda all'artista livornese:

« Mi trovo a Viareggio / desidero/rei vivamente visita/re il Suo studio. È possi/bile? Oso credere che il mio / nome non Le sia ignoto; e / che Ella vorrà esaudire il / mio desiderio. La Sua / ammiratrice / Grazia Deledda. ».



Io ho creduto mio dovere avvertirvi tu e gl'altri che seguivi una via già tracciata da 10 o 12 anni fà, 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 Pissarro Manet, ecc. e in ultimo del Sig. Muller — trovate stranezze ma siate 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 faceva 30 anni fà; era un Fattori allora come sono un Fattori ora.



Fra i morti vi è il Sernesi, e ancora è là che parla con i suoi studi e quadri.

Questo 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 è la 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. amico

G. Fattori













Ma Nomellini dovette dimostrare più di tutti d'assimilare il nuovo linguaggio tantoché nel 1894 Signorini lo definiva il caposcuola di questa nuova tendenza:

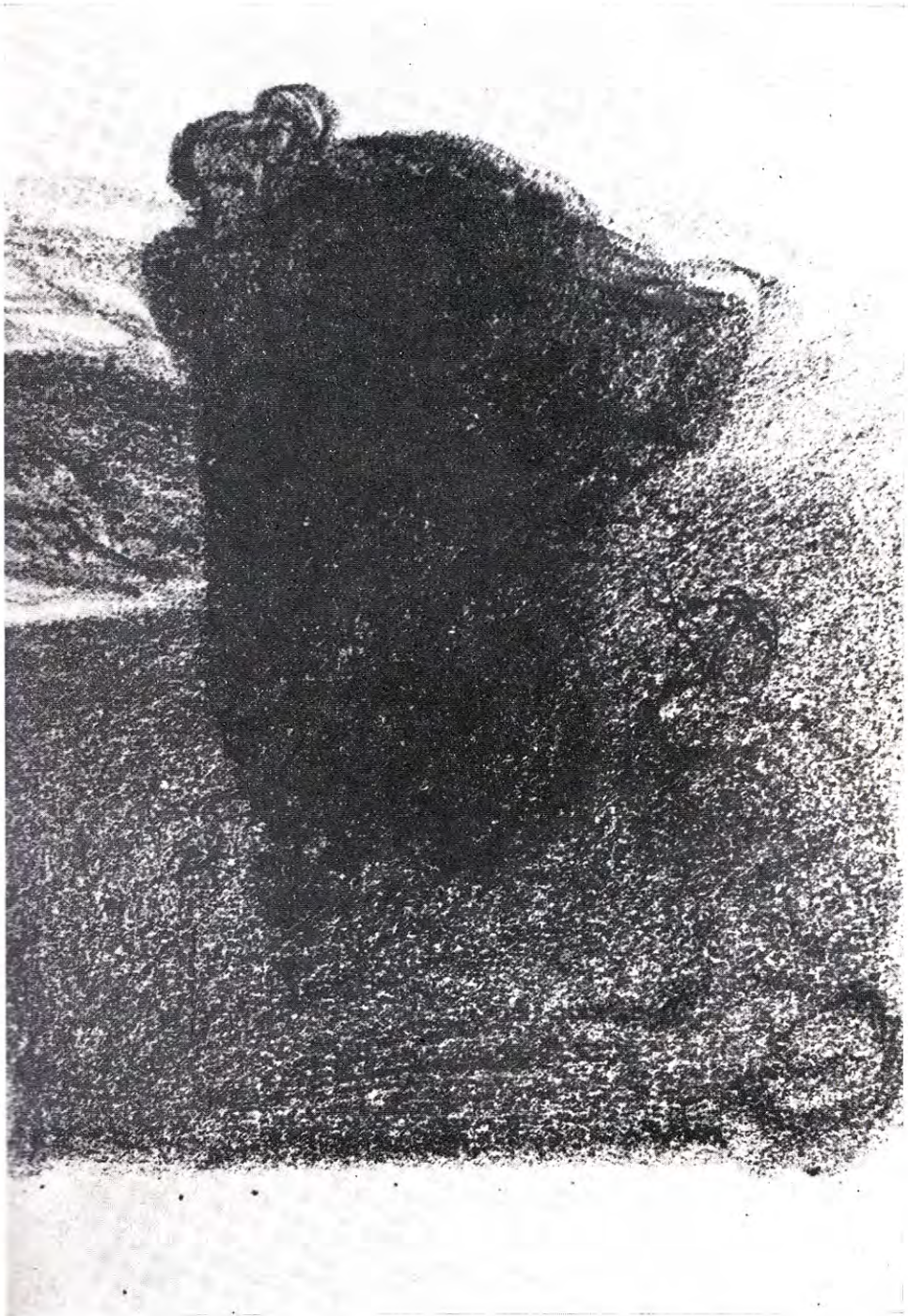
« Fu il più audace allievo e presto prese il primo posto; fu il capo-scuola dell'impressionismo e la sua arte fu tutta nello studio della natura. Se simbolismo vi fu era stupendo. Il Naufrago fu una rivelazione... ».

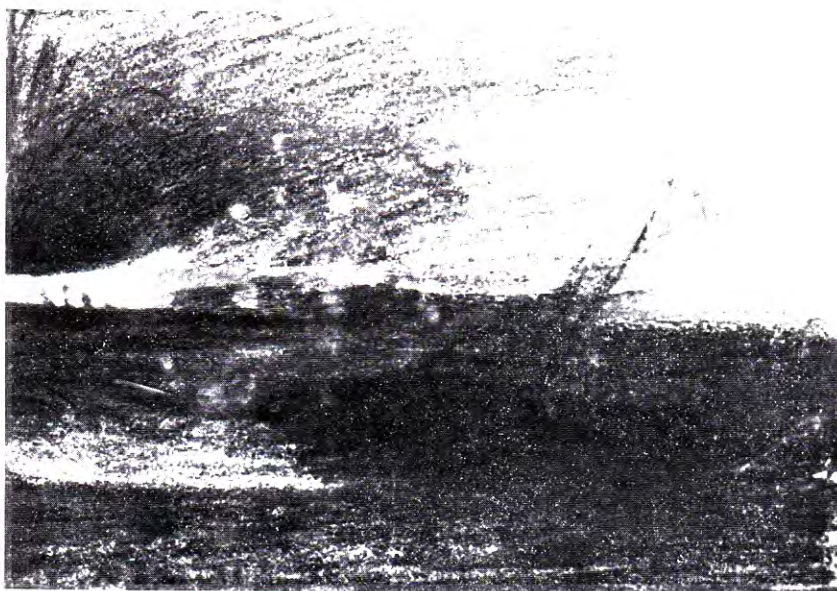
Nei faticosi ma fecondi anni genovesi (1890-1902) l'artista toscano strinse amicizia con i fratelli Novaro (collaborando per Mario con disegni alla rivista *La Riviera Ligure*), si legò anche con il poeta Ceccardo Ceccardi Roccatagliata, probabilmente perfezionò la conoscenza con Pellizza da Volpedo e condivise interessi con E. Olivari, E. De Albertis, S. E. Arbocò, G. Sacheri, O. Grosso, A. Balbi. Arrestato nel 1894 perché coinvolto con il gruppo di anarchici capeggiati da Luigi Galleani fu rinchiuso nel carcere di Sant'Andrea (dove eseguì disegni ed incisioni di grande forza espressiva con un segno filamentoso lento e scavato proprio del verbo divisionista) e processato; il buon Signorini accorse a Genova a testimoniare in suo favore (al processo stilò anche un arguto disegno) mentre un gruppo di artisti toscani provvide ad affidare mandato di difesa all'Avvocato Giovanni Rosadi, appassionato d'arte ed anche critico (nel 1916 pubblicherà una monografia su Antonio Ciseri).

Durante il periodo ligure Nomellini trasse ispirazione dai temi sociali, già abbracciati negli ultimi tempi a Firenze (alla mostra









della Promotrice nel 1889 aveva esposto oltre il *Fienaiolo* un quadro intitolato *Sciopero*) e che poco dopo anche altri artisti (Segantini, Pellizza, Longoni) avrebbero adottato, questi soprattutto sulla spinta dei fermenti populistici registrati e promossi dal movimento della « scapigliatura ». A Genova il nostro artista in piccoli fogli di taccuino prese ad annotare, ora a penna, con un fare sintetico ma robusto, scabro, ora invece con l'uso della matita colorata, seguendo intenti più « pittorici », i rappresentanti del proletariato, gli operai ed i miserabili, i lavoratori che escono o si affrettano al lavoro, tutto un mondo dolente, mortificato ed oppresso, che in Francia ebbe come portavoce ancor più drammatico lo svizzero Alexandre Théophile Steinlen (1859-1923), più tardi essenziale punto di riferimento per l'arte del nostro Lorenzo Viani. Questi appunti e studi, scarni ma di grande carica emotiva, furono certamente d'appoggio all'artista per la sua realizzazione del fortissimo dipinto detto la *Diana del Lavoro* (1893, Livorno, coll. B. Miniati), uno dei capolavori della pittura sociale europea e certamente una delle opere più rigorose di Nomellini nell'interpretazione del verbo divisionista, che più tardi (1905) Previati avrebbe teorizzato in rigidi principî, ed invece il livornese, accanito ricercatore e sperimentatore di soluzioni luministiche, successivamente avrebbe interpretato con grande libertà, dichiarando forse a sua giustificazione d'essere « partito da un andamento impressionista e da una tecnica divisionista per giungere ad una significazione idealistica. ».

L'anno 1899, nel quale per la prima volta il pittore è presente alla Biennale di Venezia, segna per l'operosità di Nomellini l'in-



gresso nell'aerea espressiva simbolista: in quell'anno infatti egli espone un'opera intitolata *Sinfonia della luna*, « una fantasia notturna » la definirà Vittorio Pica « *divisa in quattro scomparti ed animata da un suggestivo soffio di poesia* », un dipinto evocatore con i suoi biancori lunari che frangono l'oscurità e percorrono con speroni luminosi natura mare e figure, di un'atmosfera sospesa e fantastica. Nel 1901 l'artista invierà alla Biennale altri quadri di soggetto fantastico (*Donna del Vento*, *I tesori del mare*) ed anche un luminosissimo *Tramonto a Torre del Lago*, legato invece alla tematica del mondo contadino. Collegabile al modo di comporre di questo dipinto sono alcuni disegni, come quello raffigurante un *Contadino che dorme*, segnato e macchiato con intenti divisionisti meno forti, dove in una solitudine silenziosa le masse bloccate dell'uomo e dell'animale si fronteggiano e si compenetrano generando un senso di logorato travaglio. L'anno 1901 segna per il nostro artista l'inizio dell'ascesa; anche il mercante Alberto Grubicy, fratello del pittore divisionista lo ricercherà richiedendogli dipinti e disegni:

Egregio Sig. Nomellini

Perdoni se non le ho risposto prima, ma essendoci ancora tempo per Pietroburgo credo non le avrà recato incaglio al mio silenzio. Sono di avviso ch'Ella mandi a Pietroburgo ora il suo quadro di Venezia rimastole, che deve essere la donna del vento, mi pare. In caso le ritorni invenduto lo tratteremo e spero poter col venturo anno iniziare qualche affare con Lei in modo da poter avere qualche lavoro interessante suo da mostrare collettivamente com'è mia abitudine. Vorrei anche sapere se Ella non fa mai dei disegni o pastelli fissati i quali servono molto bene a raggiungere



lo scopo di far apprezzare un artista sotto i diversi suoi aspetti. Come ha visto io ho lavorato tre anni a raccogliere di Paviati il materiale occorrente a fare l'Esposizione di Venezia e dell'arte sacra di Lodi. Di Venezia non posso lagnarmi avendo collocato una decina di lavori fra i cui i 4 pastelli al Re e 6 disegni, ma ciò che più mi preme d'aver fatto è l'inizio delle sue esposizioni collettive che gli daranno quella fama e gli riconosceranno il valore finora purtroppo all'Estero sconosciuto. Ho mandato ora tutte le sue opere a Dresda e di là passeranno in altre Esposizioni in Germania, Francia e poi a Londra. Questo lavoro di concentrazione e di assorbimento anche mi è costato non poco, e per passare ad altro è d'uopo farlo gradatamente conciliando naturalmente le esigenze diverse coi mezzi correnti. Io desidero come le dissi fare una raccolta di lavori suoi da portare all'Estero poiché ho fiducia di poter far trionfare l'arte sua. Lei veda di aiutarmi preparando nelle stagioni d'inverno anche dei disegni o pastelli e mettendo da parte qualche cosa che Lei ritiene possa andar bene per me ed allo scopo cui tendo.

Quando avrà qualche po' di questi lavori per me mi scriva o me li mandi e vedremo di cominciare. Naturalmente io vendendo dei Segantini impiegherò in arte ancora i ricavi quindi avremo campo di fare assai nell'avvenire. Intanto Lei pensi a me lavorando anche dietro a ordinazioni od altro e tenga d'occhio l'obiettivo mio a cui spero vorrà associarsi.

Gradisca intanto i miei cordiali saluti e mi creda

suo aff. A. Grubicy



D'ora innanzi Nomellini agirà su binari diversi, alternando ad opere di soggetto simbolista rappresentazioni tratte dal vero; gli estimatori di un ciclo non apprezzeranno sempre ed in egual misura l'altro. Nei disegni che si riferiscono alla nuova fase espressiva (simbolismo) l'artista assunse nuovi mezzi tecnici; privilegiò abbandonata la pratica della penna, l'uso del carboncino, più adatto per la sua grana più spessa e coprente a creare effetti di sfumato e vari gradi di chiaroscuro. Nel disegno rappresentante una *Figura al chiaro di luna* (c. 1900) è una delicatissima esemplificazione della nuova tendenza. La gradualità dei « neri », l'estrema essenzialità delle linee del paesaggio evocano un'atmosfera illanguidita, una tensione spirituale che travalica il dato reale e sfocia in una sensitività magica, fantastica. Ma talvolta l'uso della matita colorata si rivela un appropriato veicolo espressivo; è il caso delle *Figure ammantate* (c. 1902), dove le immagini indefinite e quasi confuse con il fondo generano una sospensione emotiva, un'atmosfera incerta ed inquieta.

Vittorio Pica prendendo in considerazione la dicotomia dei motivi ispiratori di Nomellini rileverà acutamente e salomonicamente nel 1924:

« Parrebbe che fra questi due gruppi di opere del Nomellini, l'una di sbrigliata fantasia e l'altra di realismo esatto e minuzioso, il divario dovrebbe essere grandissimo, eppure, malgrado l'evidente diversità dell'ispirazione e l'innegabile varietà dei soggetti, che danno buona testimonianza della versatilità del valentissimo pittore livornese, non può proprio dirsi che sia così, perché tanto nelle une che nelle altre, le figure allegoriche o reali, e i paesaggi scenograficamente immaginari o fedelmente ritratti dal vero che siano, non presentano che un'importanza secondaria e vera protagonista è sempre e poi sempre la luce, tenue luccicore di stelle in un firmamento di un turchino cupo e soave, bagliore argentino di luna, che lenta naviga fra i cumoli di nuvole, sfolgorio abbacinante di estivo sole meridiano sui campi di grano, sugli alti fusti dei pini o sulle onde che s'infrangono attorno agli scogli o fiammeggianti sanguigni di fiaccole, velate dal fumo. ».

E all'attitudine luministica di Nomellini utilissima dovette essere anche la conoscenza delle opere cromaticamente contrastate e vibranti del pittore bergamasco Giovanni Carnovali, detto il Piccio (1804-1873), come si rivela da una lettera dell'artista livornese al pittore Loverini di Bergamo del 12 novembre del 1905:

« ... E qual rivelazione di grandezza vera mi è apparso il Carnovali! precorritore / di tempi, credo fermamente abbia il diritto di essere più largamente conosciuto; / il suo nome ingrandirà quando potranno essere più a lungo e da tanti ammirate / le opere. ».

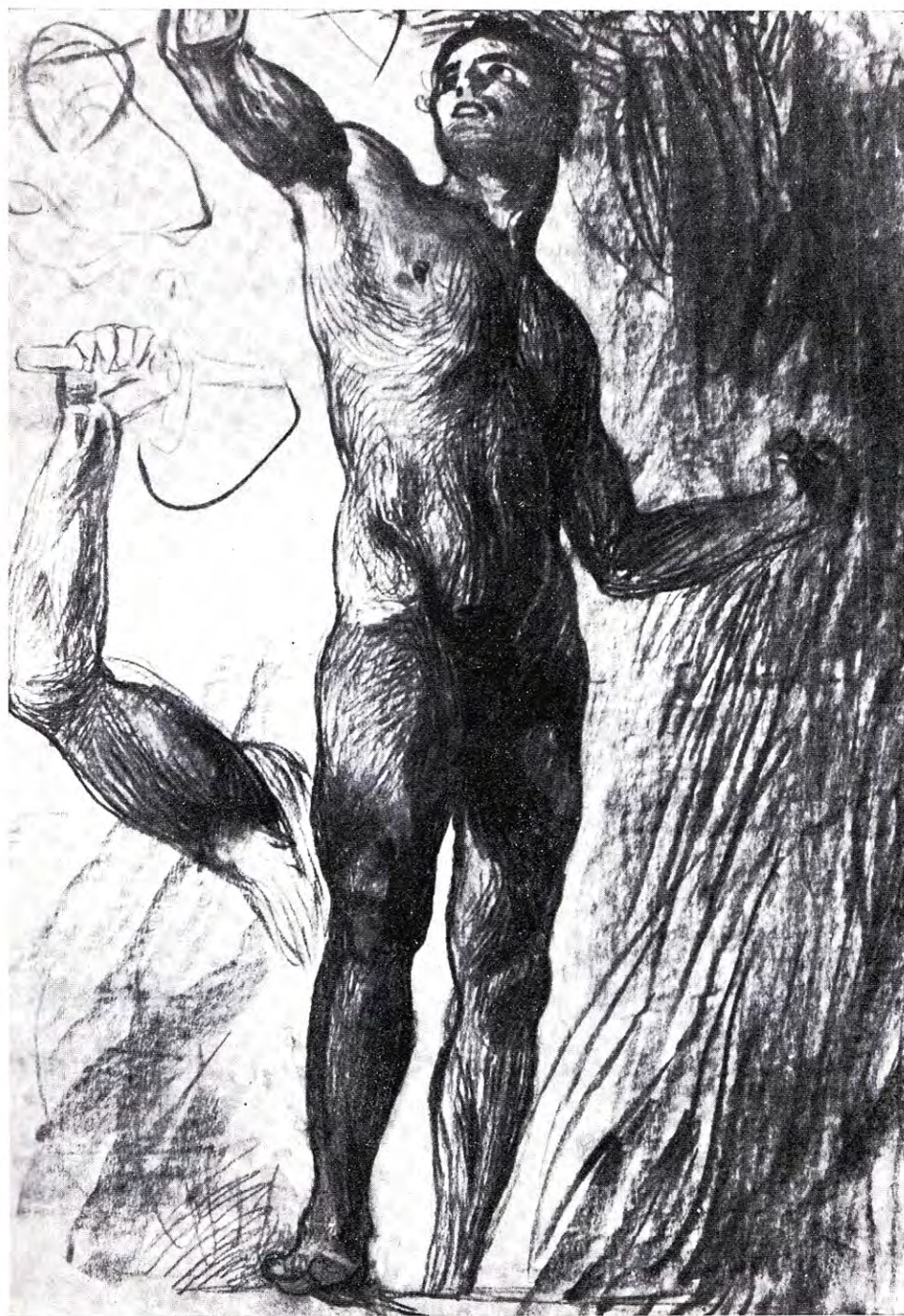
Genialità feconda, spirito ardito, armonia diffusa e dolcissima, originalità / rara; tutto questo apparisce evidente anche dalle semplici riproduzioni in nero. / Io nuovamente la ringrazio di avermi fatto conoscere il prezioso artista... ».

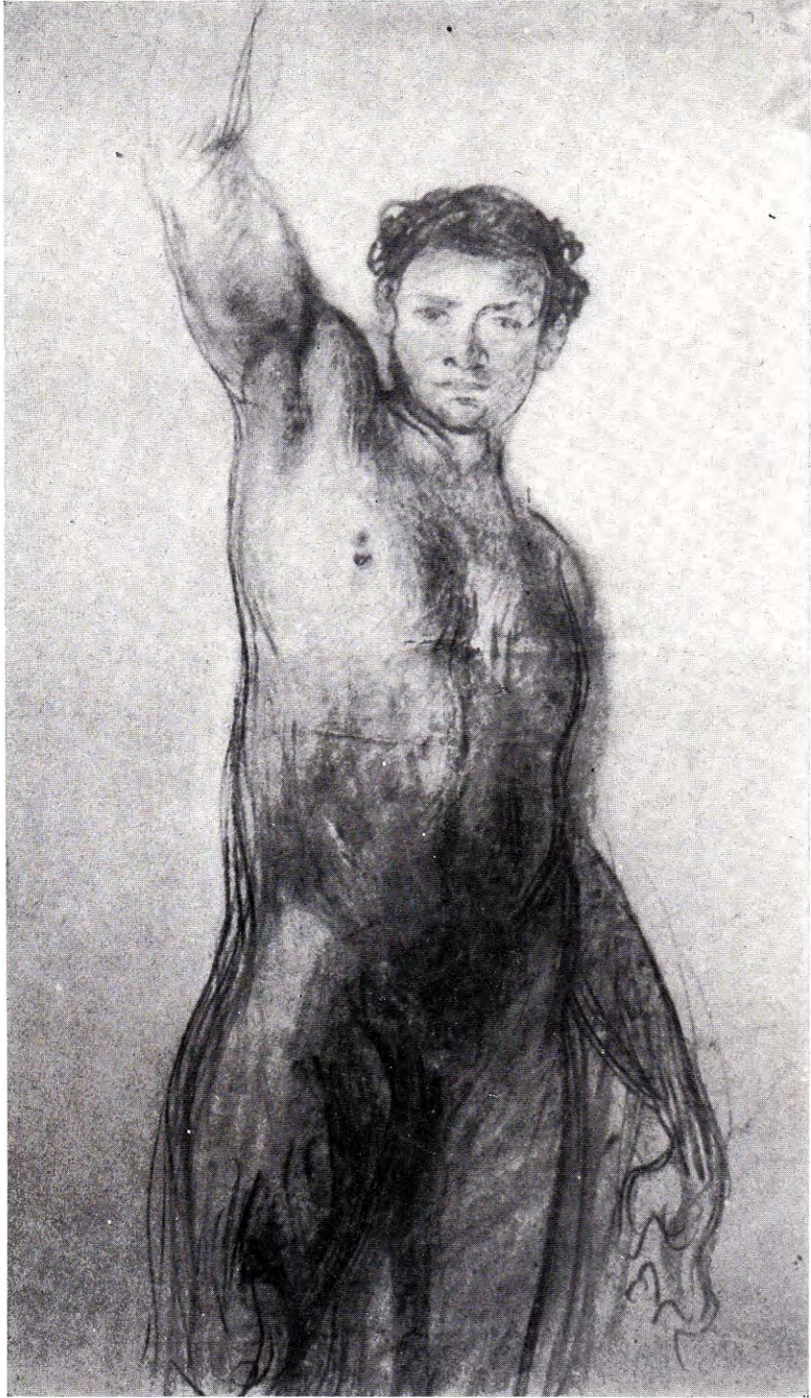


I dipinti di soggetto simbolista ebbero come appoggio una nutrita serie di disegni, comè facilmente comprensibile, non trattandosi di ideazioni di getto, ma costruite, pensate e talvolta riferite a fatti storici e letterari precisi. Ed anche in quest'ambito il pittore allentò le briglie, sfociando in una molteplicità di immagini, trascorrendo dal mito eroico neo-ellenico e tirrenico venato di sensualismo panico dannunziano a rievocazioni gloriose interventiste d'impronta carducciana e pascoliana. Le opere del livornese di questa fase pongono alcuni quesiti: attraverso quali vie e canali l'artista poté aggiornarsi su simbologie e soluzioni formali che avevano avuto la loro origine Oltralpe, prima in Francia, partendo da supporti letterari (1884, *A' Rebours* di J. K. Huysmans) e mistico-filosofici (movimento del gruppo Rose-Croix di Ser Péladan) poi trasmigrate in Germania e filtrate attraverso il tardo idealismo tedesco che propugnava un ritorno alla classicità.

Giulio Aristide Sartorio (1860-1932), si sa, aveva effettuato soggiorni a Parigi (1885) ed a Londra (1897), dove aveva visitato gli studi dei preraffaelliti, e per quattro anni (1894-98) aveva soggiornato, chiamato dal granduca Carlo Alessandro ad insegnare alla Scuola di Belle Arti di Weimar, in Germania, entrando in stretta consuetudine con gli artisti simbolisti locali e il loro cantore Federico Nietzsche. Il De Karolis (1874-1928) a sua volta dopo l'apprendistato bolognese aveva risieduto a Roma, dove negli anni (1889-1893) aveva soggiornato Max Klinger (1857-1920), portavoce del classicismo böckliniano e del purismo parnassiano, e dove prima era transitato negli anni 1865-70, per poi tornarvi successivamente il pittore tedesco Hans von Marées (1837-1887) promulgatore assieme ai connazionali, il critico Konrad Fiedler (1841-1895) e lo scultore Adolf von Hildebrand (1847-1921), della teoria critica della « pura visibilità ».

Nomellini ebbe invece una formazione totalmente diversa; a parte il soggiorno ligure aveva risieduto soltanto a Livorno e a Firenze. Ma proprio nel capoluogo fiorentino era presente dal 1874 al 1885 Arnold Böcklin (1827-1901) che vi ritornò poi nel 1895 per rimanervi fino alla morte e qui dipinse molte delle sue opere più famose, tra le quali la famosa *Isola dei morti* (1880) e *Odisseo e Calipso* (1883), rappresentazioni ispirate al paesaggio eroico che proprio per l'inconsuetudine del taglio scenico pervenivano a suscitare atmosfere cariche di tensione e di mistero. È assai difficile che l'operosità di Böcklin potesse passare inosservata nel « milieu » artistico fiorentino ed anche se ciò non è suffragato da documenti e testimonianze riteniamo che Nomellini potesse esser venuto in qualche modo a conoscenza delle soluzioni del pittore tedesco; diversamente diverrebbero difficilmente spiegabili opere come *Nave Corsara* (1907) o *Spoglie dell'armata* ed altre dove sono riscontrabili suggestioni visionarie, al di là della saldezza realistica delle rappresentazioni.







Ma a Firenze inoltre fu anche Hans von Marées negli anni 1874-75; egli l'anno prima a Napoli aveva realizzato le pitture murali della Stazione zoologica in collaborazione con il suo amico Hildebrand. Quest'ultimo, infine, fu lungamente a Firenze ed in Toscana: dal 1872 al 1898 visse nel Convento di San Francesco di Paola, che trasformò in dimora raffinatissima (nel 1890 poi si era fatto costruire una delle prime ville al Forte dei Marmi) ed ancora tra il 1898 e il 1914 divise il suo tempo fra Monaco e Firenze.

Da questi fatti si può dedurre che nel centro toscano una certa diffusione delle teorie simboliste dovette esserci, e che esse vi furono immesse anche di prima mano.

Alcuni disegni del nostro artista, databili entro il primo decennio del Novecento, e rappresentanti l'uno un *Giovane a cavallo*, tracciato a carboncino, ed altri realizzati a sanguigna, che sono studi di nudi maschili, mi paiono piuttosto affini alla maniera disegnativa di H. von Mareés e dell'Hildebrand (i due come s'è accennato avevano lavorato in perfetta simbiosi a Napoli). Soprattutto due sanguigne del livornese mi pare ricordino assai da vicino i disegni preparatori del von Mareés per i *Coglitori d'arance* (v. B. Degenhart, *Marées Zeichnungen*, Berlin, 1953) degli affreschi napoletani. Simile è la postura e soprattutto simile è il « ductus »; il segno che percorre insistentemente la figura tendendo ad una definizione di effetti epidermici, pare esemplificato sul modo di comporre dei maestri del tardo Cinquecento e del primo Seicento. Anche il *Giovane a cavallo* (forse uno studio preparatorio per il dipinto detto *Giovinezza vittoriosa*) è anch'esso collegabile a stili tardo-cinquecenteschi e secenteschi.

L'interesse piuttosto spinto di Nomellini per l'arte simbolista si concretò con la proposta fatta al presidente della Biennale di Venezia e al segretario Vittorio Pica di realizzare, assieme a Chini e a De Albertis (poi si aggiunse anche Previati), una rassegna di opere di questa tendenza per l'Esposizione del 1907. Il progetto fu accettato e la mostra, che fu intitolata la *Sala del Sogno*, malgrado qualche lacuna (mancavano Böcklin e Klimt), ottenne grandi consensi ed un riconoscimento ufficiale: un diploma d'onore speciale da parte della giuria.

Entro il 1910 ritengo collocabile il grande e luminosissimo acquerello rappresentante una *Donna in riva al mare*. È, credo, una delle rare espressioni di Nomellini legata al linguaggio *Art Nouveau*, lo stile che dalla Francia nei primi anni del Novecento veniva diffondendosi in maniera più timida e meno fantasiosa anche in Italia. Nella figura v'è infatti un linearismo sinuoso inconsueto per il modo di comporre del nostro artista. Il tema pare trarre ispirazione dalla greicità (si sa che il pittore nel 1907 aveva realizzato ed esposto un dipinto intitolato *Saffo*), e richiama alla mente le parole di Alceo « Saffo divina, dal dolce sorriso, dal crine di viola »; anche la forte luce meridiana ed il paesaggio, con la bianca rupe a destra, sembrano alludere a quella mitica terra.





Nomellini fu in grande amicizia con Giovanni Pascoli. Il poeta stimava enormemente il pittore e si rivolgeva a lui in maniera altamente ammirativa. Una lettera inviata dal poeta al pittore verso il 1911, a proposito del dipinto *L'imbarco dei Mille a Quarto* (Galleria Giannoni, Novara), ci dà conto di questo apprezzamento:

« ... Quello che t'ho da dire è che, pur essendo una fotografia, e non buona a tuo giudizio, quel Quarto è un capolavoro eterno. È, col tuo Garibaldi a cavallo, la infinitamente migliore poesia che sia stata fatta intorno all'Eroe. Nessun grande pittore del passato ha trasfigurato da Tabac Cristo, come tu là; in vetta, Garibaldi, così piccolo e così immenso. ».

Negli anni 1910-11 tra i due ci fu una fitta corrispondenza. Il Pascoli aveva affidato a Nomellini l'illustrazione dei suoi « Poemi del Risorgimento » (editi nel 1913). Il poeta inviava complicate indicazioni e suggerimenti puntualissimi che il pittore si sforzava di tradurre fedelmente, come possiamo verificare confrontando alcuni acquerelli preparatori, compiute composizioni, contraddistinte da un vigore espressivo quasi klopstockiano, con una lettera del poeta del 1911:

« Caro Plinio, / Farai: Garibaldi giovane, secondo a bordo d'una goletta, che medita in / una bellissima notte orientale; ha in mano la barra del timone. Sopra coperta sono, / addormentati, dodici sansimonisti esuli e peregrinanti. Questi s'intende non li potrai mettere. / Frontone. Mazzini nel carcere di Savona, che progetta la 'Giovane Italia'. / Finale da farsi: Ora e sempre. Mazzini con due esuli — i Ruffini — immersi nel / dolore. Mazzini è in atto di consolarli virilmente e di confortarli con alta ispirazione; entra

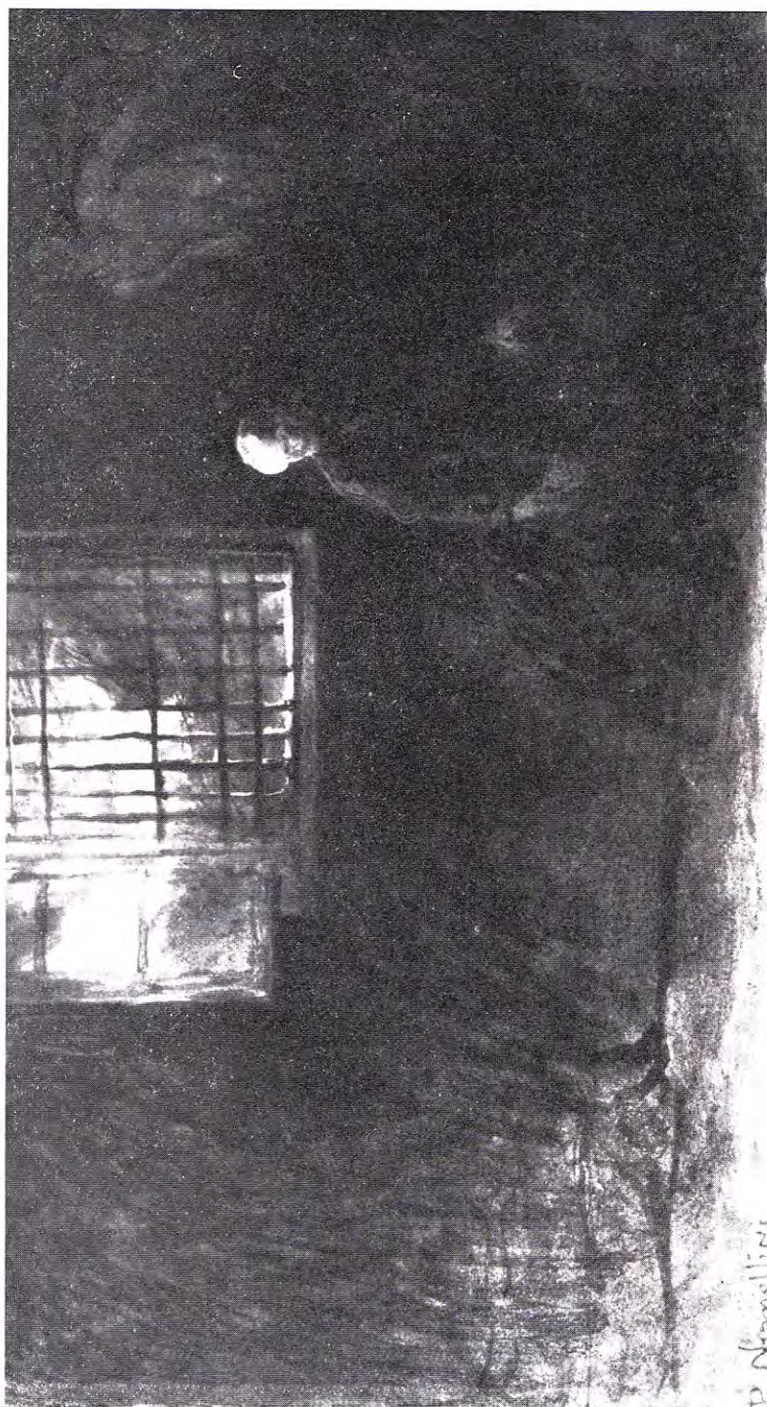


il Marinaro. / Frontone. Facce truci, facce apostoliche, facce eremitiche, facce selvagge di / esuli d'America; tra loro, la divina maestà di Garibaldi, coi lunghi capelli e la / lunga barba, che sembra parlare a quei feroci ed ammansirli nel tempo stesso, e / spingerli a cimento più fiero di quelli fierissimi da loro affrontati (vorrei vedere / solo le teste; ma dovrebbero parere a bordo di un corsaro). / Oppure Garibaldi / dorme all'ombra del suo cavallo. Oppure Garibaldi 'gaucho' che galoppa con una grande torma di cavalli nudi. / Finale Garibaldi, che para innanzi una mandra di bovi, che deve poi vendere. / Bella figura del divino armamentario. / Frontone. Guarda se è possibile un trittico. In uno Mazzini, che esamina / il cielo (a Londra) per le sue lezioni di astronomia; atteggiamento ispirato ed esta/tico. Nell'altro, Carlo Alberto, che indaga pure il cielo, nubiloso quasi, nell'atto / di dire: — J'atans mon astre. — Garibaldi, a bordo di una goletta, che contempla / veramente la sua stella: Arturo. / Finale. Anita che galoppa, galoppa, galoppa. ».

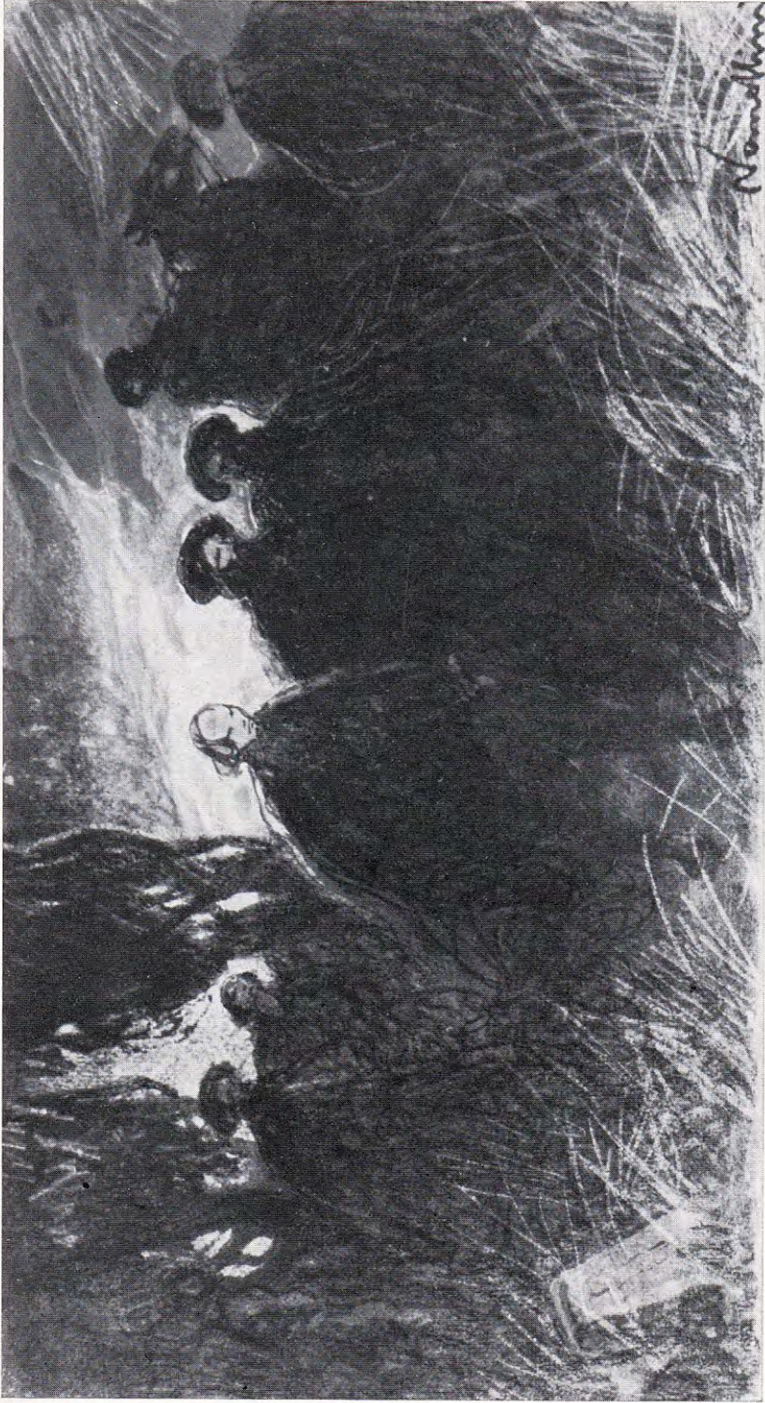
Il talento disegnativo di Nomellini si esprime assai attivamente in questi anni sia nel campo dell'illustrazione, nella quale l'artista aveva esordito disegnando nel 1907 copertine per il *Giornalino della Domenica*, sia nel settore della grafica murale, che in quello degli almanacchi e delle cartoline illustrate. Nei manifesti per *Olio Sasso* (1910), *Parisina* (1913) e *Inaugurazione del monumento ai Mille* (1915), le sue migliori espressioni, e tutte caratterizzate da una spinta dall'elemento grafico verso una compiutezza pittorica, sono le tangenze con le proposte stilistiche vigenti: il movimento Art Nouveau, il divisionismo, il simbolismo.

Nel 1913 a Viareggio (dove si era stabilito nel 1908 da Torre del Lago) Nomellini conobbe la celebre danzatrice statunitense Isadora Duncan (1878-1927), creatrice di un tipo di danza « naturale » che eseguiva con sandali o a piedi nudi indossando tuniche di tipo greco, quindi perfetta personificazione degli ideali simbolisti. Nel 1914 la danzatrice posò per il grande quadro *la Gioia tirrena* (1914), opera che la ritrae in atteggiamento coreutico avvolta in veli fluttuanti in riva al mare. Numerosi furono gli appunti, gli schizzi e gli studi d'appoggio all'esecuzione di questo quadro. In essi era l'intento di « fermare » sulla carta, con poche linee rapide e sensitive, gli euritmici movimenti della danzatrice, esprimenti, secondo le intenzioni della stessa, gli stati d'animo primigenii dell'uomo.

Negli anni successivi al 1914 (nel quale anno il pittore vince il Premio Ussi con un quadro divisionista, una sorta di esplosione cromatica che ritrae una scena familiare) Nomellini seguì a dipingere secondo la consueta alternanza di temi. Si dedica più frequentemente alla pratica dell'acquerello, tecnica cui fu sempre particolarmente attratto sia per l'immediatezza dell'esecuzione, volante e di tocco, sia per i risultati di resa luministica e di grande freschezza. Esercizio che l'artista potenzierà sempre più succes-



D. N. M. L. I. Z. I. Z.









sivamente, raggiungendo risultati espressivi di elevatissima qualità.

Intanto nel 1916 Nomellini, forse in ragione delle numerose composizioni del ciclo garibaldino e interventista che ha in mente di realizzare (*Il maggio del 1915, I funerali di Bruno Garibaldi, La rossa avanguardia dell'Argonne, Garibaldi a Napoli nel 1860*), si reca, come si legge nel suo salvacondotto, al fronte « per ritrarre soggetti d'indole militare relativi alla presente campagna di guerra ». Frutto di questa esperienza sono alcuni disegni in fogli di taccuino, dove sono registrate scene di combattimento, sono ritratti soldati appostati in trincea o all'assalto, con sintetici moduli stilistici affini alla sintassi grafica di alcuni disegnatori del tempo, di alcuni collaboratori de *La Tradotta*, come per esempio Enrico Sacchetti. Ma coevi a questi « appunti » sono alcuni grandi fogli dove sono studi (o particolari) di figure, dove il fare grafico si complica, risulta allargato ed ispessito, grazie all'uso del carboncino e della sanguigna trattati a sfumato, onde ottenere immagini volumetriche dalla solida consistenza plastica da un lato, ed un'accentuazione della « natura fisica » dei soggetti rappresentati. Così nello studio di *Soldato* (1916-17) redatto con un « macchiare » fortemente pittorico, scavante, ed una turgida foga formale di spinta realistica, è una qualificazione analogica della forza violenta del personaggio. Anche in un bellissimo studio di busto muliebre è la stessa forza espressiva, resa però con una tenuta formale ancora più salda. Ed anche negli acquerelli coevi di tema consimile è un'uguale impianto strutturale.

Negli anni 1921-1923 rilevante per la natura fantastica disposta al mito e per l'attitudine di colorista di Nomellini furono gli estivi soggiorni a Capri. Da un lato la suggestione « diretta » del paesaggio tirrenico assolato, e del mare, ricco di rossi, di viola e di azzurri, e dall'altro il collegamento di questi dati naturali, quali scenari per nuove mitologie, con ragioni fantastiche, proruppero in felicissime immagini — e furono soprattutto acquerelli — turgidi e scoppianti di colore.

Ma, come risulta, la fantasia ed il colorismo nomelliniano avevano trovato già qualche avversatore. Ardengo Soffici, ad esempio, nel 1919 così sentenziava sull'artista:

« ... Il Nomellini, dicono quelli che hanno visto delle buone cose sue, è un uomo di talento. Io, per quanto desidero pensarlo e mi sia dato da fare per trovarne una prova in parecchie esposizioni, non lo potrei ancora affermare senza una certa esitazione. Né questi dipinti mi confortano a farlo. Anzi se ciascun'altra volta — a Venezia, a Firenze, a Genova — sono stato colpito più che altro dalla povertà della sua fantasia, che non gli suggerisce che due o tre temi, invariabili, sazievoli, eterni; dalla fiacchezza del suo disegno sfilacciato, e dal partito preso del suo color rosso-giallo ad ogni costo, qui mi sconcerta anche più il vedere queste deficienze e difetti ripetuti... ».



Isadora Duncan nel 1913.

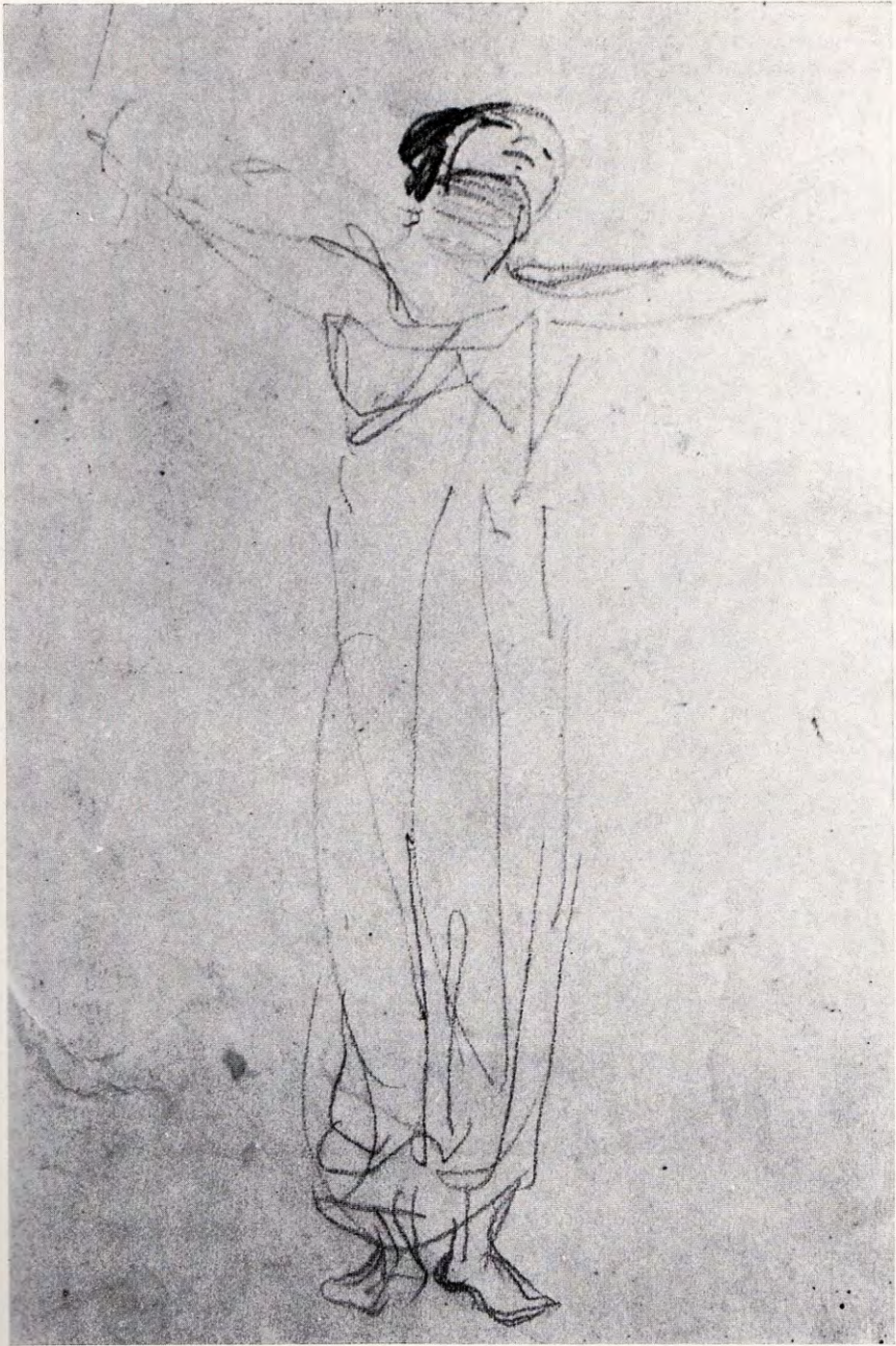
E l'anno successivo il Soffici, da buon « massacratore », recensendo l'Esposizione della Biennale di Venezia dove il maestro livornese in una mostra individuale presentava una vasta rassegna della sua attività, rincarava la dose scrivendo:

« Certo che ci sarebbe una certa soddisfazione a dire l'abbiezione, la miseria, lo schifo, per esempio, delle multicolori ignominie raccolte in questa sala individuale del Nomellini; a provare com'egli non sappia né disegnare, né dipingere e neanche truccare come vorrebbe, le sue scempie arzigogolature pittoriche; come non possieda i primi elementi dello stile e del gusto; come non sappia che cosa significhi sensibilità, facoltà inventrice, espressione, non solo, ma nemmeno a un dipresso che cosa la stessa pittura si sia; ».

Ed in questo « massacro » il futuro fautore del « ritorno all'ordine » accumulava Chini, Guglielmo Ciardi, Antonio Mancini, Sartorio, Klimt, facendo proprio d'« ogni erba un fascio »!

Dopo successive puntate a Quercianella (1924-26) e a Ischia (1930) decisiva per l'ultima stagione espressiva di Nomellini fu la ricorrente permanenza (dal 1927 al 1942) all'Isola d'Elba, nella sua villa di Marina di Campo. Quel soggiorno fu denso di nuove suggestioni proiettate ancora in dimensioni mitiche d'assunto dannunziano, ma anche di recuperi di un sentire non concitato ed eroico ma pacato ed agreste, attento all'avvenimento modesto e consueto, aneddotico. Parallelamente Nomellini in quegli anni era chiamato ad esprimere ed appoggiare con la sua autorità d'artista tematiche care al regime, nelle quali all'onesto mestiere dell'artefice non corrispose una sintonica intima disposizione.

Densissima fu la produzione grafica negli anni del ciclo elbano, interrotto soltanto da un viaggio dell'artista in Tripolitania nel 1931. Nel primi anni sono ancora composizioni allegoriche e pagane, scritte con una grafia « corsiva », che rompe la continuità disegnativa al fine di affidare solo al colore e soltanto a quello l'evocazione di paniche situazioni sentimentali, come ad esempio nei *Cavalli del sole* (1928-30), splendida figurazione dal clangore cromatico sontuoso dove l'umanità inserita ed il complesso naturale si trasfigurano in esaltazione mitica. Ma accanto a queste rappresentazioni appaiono dopo il 1930 immagini reali tratte dal quotidiano: sono disegni a matita che ritraggono animali, contadini al lavoro, paesaggi, rivisti e rivissuti emotivamente secondo una primigenia origine macchiaiola rinforzata in una visione del reale più consapevole e più matura, più austera e meno descrittiva. Si osservi la *Marina in burrasca* (1930), eseguita a matita, dove il segno si frange in scheletriche ed essenziali definizioni. Ed anche nelle figurazioni a sanguigna rappresentanti paesaggi elbani (1930-1935) è una rarefazione ed una semplificazione, dei lontani stilemi macchiaioli. In queste ultime opere è la volontà di ricondurre sì le immagini anche ad una funzione narrativa, ma al tempo stesso di



bloccarle nell'affermazione di valori interni, intimi all'immagine stessa. Su questa fase dell'operosità di Nomellini, riproponendone la personalità artistica, poggiava l'accento nel 1966 Carlo Lodovico Raghianti nel suo saggio in occasione della mostra dedicata al livornese scrivendo:

Si vede così che Nomellini, pur partecipando con tanto impegno, che sembrava anzi esclusivo, al mitografismo eroizzante e al virtuosismo abbacinante aveva conservato in se stesso, come isolata per la sua solitudine, la fonte prima e genuina della sua vocazione artistica. E per questo, malgrado la diversità delle ricerche di linguaggio, questa parte della sua opera mostra una più intima continuità coi suoi esordi e col carattere più originale dei loro raggiungimenti.

Un ritorno, una costanza delle partiture riassunte nella bontà e semplicità puramente indispensabili allo sviluppo e alla conclusione del periodo o della strofe poetica, tali da non contrastare con la temporalità addensata in cui si attua l'immagine. Sparisce ogni simbolismo formale, ogni metafora è esclusa, al come comparativo sovrabbondante e deviante nell'equivalenza o nell'allusione verbale e discorsiva si sostituisce una esauriente presenza di cantante effusione. Così scompare il parossismo anche fisico e ottico delle tinte agglomerate e incontinenti, la scelta cromatica è più sorvegliata e raffinata, come è più coerentemente aderente al movimento interno di quello che diviene « breve amplissimo carne ».

Con sorpresa lieta, si osserva che Nomellini in queste opere ha anche contenuto una intelligenza più sottile della cultura pittorica del suo tempo, tale che non si dimostrava nelle opere « maggiori ». In queste, la condotta pittorica si fletteva a quell'esteriore, epidermica cultura che nella sporadicità dei suoi attacchi — a fine di trasferimento in un clima maestoso, magnifico ed esaltante — degenerava spesso, il più spesso anzi, in oratoria; mai vera meditazione o severo approfondimento, ma aggregazione compilativa, scolastica, industria parolaia (e così si produsse un'oratoria su ogni argomento vuota e iperbolicamente aggettivale, da Orano a Lupi e Delcroix, fenomeni caratteristici del momento).

Nelle opere « minori », solo di formato, Nomellini non risente, se non assai di rado, e più per abitudini inveterate di ductus e di mano, di tali facilità e dismissioni. Le referenze vanno dalla ritmica lineare più sensitiva e vibrata e dal cromatismo di tonalità pure e di accostamenti inediti e sottili delle Secessioni, a impaginazioni istantanee, a visuali tagliate, a colorismi « puri » e di ascendenza nipponica, tali da domandarsi se Nomellini non guardasse, tra tant'altro di diverso conio, anche la « Révue Blanche ». In questi lavori, l'artista come cultura pittorica si allinea al livello più esigente della pittura contemporanea europea. Ma soprattutto nelle piccole tele e carte vi è una concentrazione vera e propria, seppure avente il carattere di una urgenza assillante di cogliere nell'istante





P. Nomellini.

stesso, il più breve e denso di vita sensibile, il flusso di una sensualità d'istinto profonda, mobile, di sempre rinascente freschezza e fantasiosa emergenza. Così la labilità di questi attimi d'accensione improvvisa e di dedizione senza schermi si può trasformare, per la virtù d'identificarla con verità e di esprimerla compiutamente e senza residui, in una raccolta rara di notazioni e di impressioni realmente liriche, che non hanno frequenti riscontri nell'arte del tempo.

Poiché non cercheremo la poesia petrarchesca nel grande esercizio umanistico dell'« Africa », dovremo accogliere con animo aperto questa autentica rivelazione di poesia della visione che Plinio Nomellini, lo diremo con parole dannunziane per una giusta antitesi, ci ha tramandato immune contro i fati ».

Talvolta tuttavia Nomellini tornerà in certe composizioni, ad esempio nei disegni per le illustrazioni del *Nerone* (1934) di Boito e Mascagni a recuperare stilemi neo-barocchi; si consideri appunto il disegno segnato a carboncino per la scena fortemente adombrata del terzo atto, dove si muovono con pose serpentine









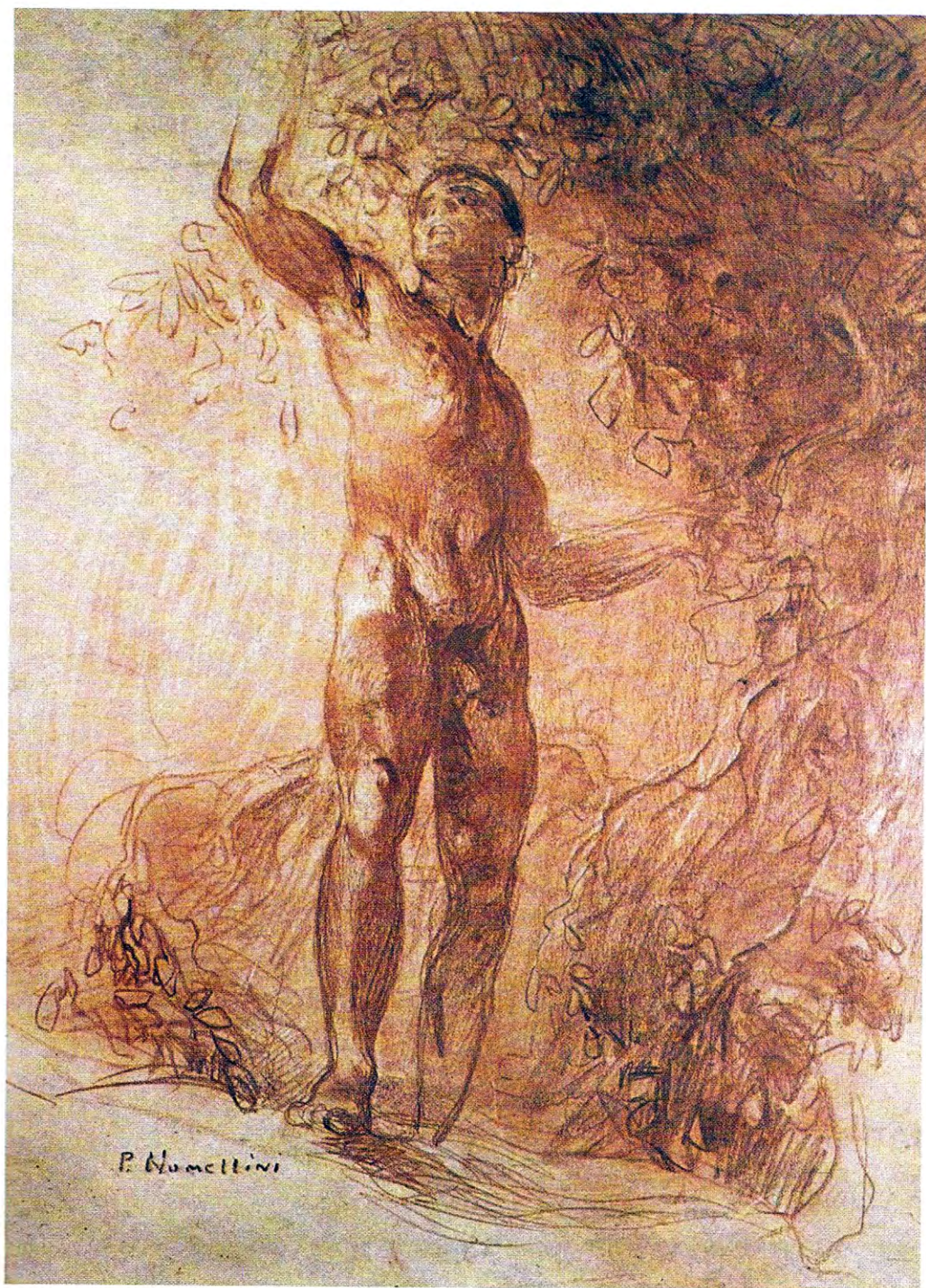




figure avvolte in complicati panneggi. Ma il neosecentismo era già stato più volte identificato nelle opere del livornese. Nel 1922 infatti nel Catalogo della « Primavera fiorentina » Mario Tinti annotava:

« Si è parlato a proposito del Nomellini di pittura Secentesca e in realtà il pittore livornese, reagendo all'intimità emotiva e al rapportismo dei macchiaioli, si rifece alla lirica cromatica e all'eloquenza esuberante di alcuni Secentisti; se non alla sodezza plastica d'un Caravaggio o d'un Crespi bolognese, piuttosto alla sprezzatura d'uno Strozzi o di un Sebastiano Ricci ».

Ma scorsi per grandi linee i moduli espressivi dell'artista livornese, tirando le fila del suo enorme e variatissimo operare, e vagliando le molteplici e talvolta disparate e faziose impostazioni critiche, indubbiamente si dovrà consentire con il Biancale (1946) che Nomellini « ha spinto la pittura toscana dell'Ottocento oltre le sue posizioni un po' limitate, e l'ha tratta dal frammentarismo e dal realismo puntuale portandola ad una trasfigurazione ideale e pittorica che forma il merito incontestabile di tale artista ».

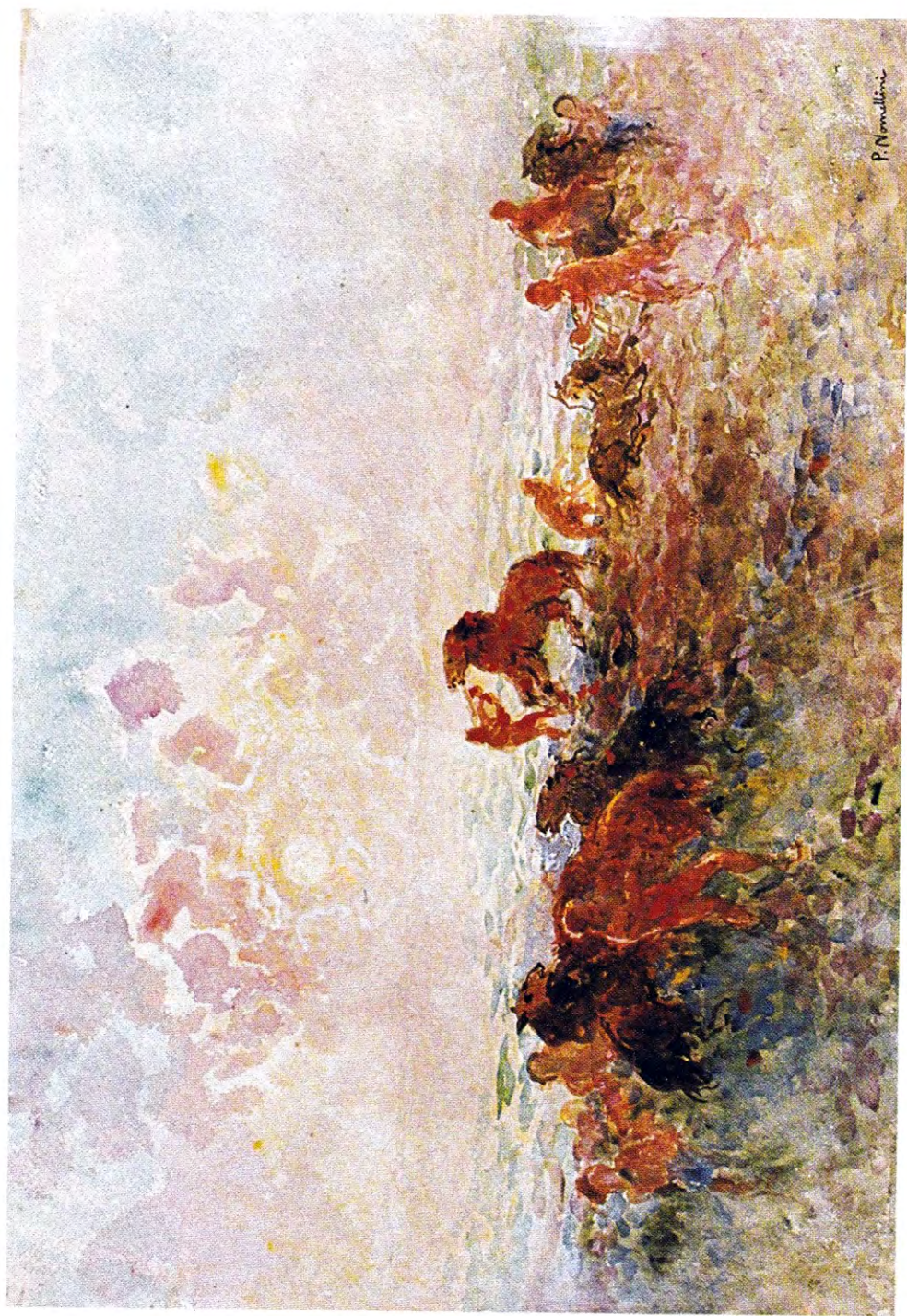








P. Neroni



NOTE BIOGRAFICHE

- 1866 Plinio Nomellini nasce a Livorno il 6 agosto 1866 da Coriolano impiegato doganale.
- 1872-74 Trascorre alcuni anni a Cagliari dove il padre è trasferito per ragioni di servizio.
- 1878-84 Frequenta a Livorno i corsi di disegno tenuti dal pittore Natale Betti alla Scuola Comunale.
- 1885-88 Con un assegno di studio del Comune di Livorno segue a Firenze l'insegnamento di Giovanni Fattori all'Istituto di Belle Arti. Stringe rapporti con gli artisti macchiaioli, soprattutto con Silvestro Lega e Telemaco Signorini, e con i giovani Lodovico Tommasi, Giulio Bargellini, Galileo Chini, i fratelli Tofanari.
- 1889 Presenta all'Esposizione della Società Promotrice delle Belle Arti il dipinto intitolato il *Fienaiolo*, che segna la rottura con la nomenclatura macchiaiola.
- 1890 Si trasferisce a Genova dove rimarrà fino al 1902. Dipinge con tecnica divisionista quadri ispirati a contenuti sociali. Instaura rapporti amichevoli con poeti ed artisti liguri.
- 1893 Realizza il dipinto detto *La Diana del Lavoro*.
- 1894 È assolto nel processo che subisce a Genova con gli anarchici del gruppo di Luigi Galleani.
- 1899 Espone per la prima volta alla Biennale di Venezia un dipinto simbolista intitolato *La Sinfonia della luna*. Sposa a Genova Griselda Ciucci.
- 1902 Si stabilisce a Torre del Lago dove resterà fino al 1907. Partecipa all'Esposizione Internazionale di Pietroburgo.





- 1904 È nominato Accademico corrispondente dell'Accademia di Belle Arti fiorentina.
- 1907 Con Chini, De Albertis e Previati ordina alla Biennale di Venezia una rassegna di pittura simbolista (suo progetto) detta « La Sala del Sogno ». Collabora con disegni al *Giornalino della Domenica* e alla rivista *Il secolo XX*. È presente da quest'anno alle più importanti Esposizioni romane.
- 1908 Si costruisce una villa a Fosso dell'Abate dove risiede abitualmente. Al suo quadro *I Pirati* è conferita la medaglia d'argento della Società delle Belle Arti fiorentina.
- 1908-10 Intesse in questi anni rapporti d'amicizia con le maggiori personalità del tempo: Sem Benelli, Giacomo Puccini, Eleonora Duse, Gabriele D'Annunzio, Giovanni Pascoli, Grazia Deledda.



- 1911 Riceve dal Pascoli l'incarico di illustrare i *Poemi del Risorgimento*. Per il dipinto *Ditirambo* è premiato all'Esposizione Internazionale di Barcellona. È premiato con la medaglia d'oro alla Società Promotrice di Belle Arti di Firenze per il suo dipinto *Sole e brina*.
- 1913 Conosce a Viareggio la danzatrice Isadora Duncan che poserà per il dipinto *Gioia tirrena*. Partecipa quell'anno ed i successivi all'Esposizioni della Secessione.
- 1914 Vince il premio di pittura « Stefano Ussi » con il dipinto *Compleanno*. Collabora, fornendo disegni, alla rivista « La Grande Illustrazione ».
- 1915 È premiato con la medaglia d'oro all'Esposizione di San Francisco in California.
- 1916 Si reca al fronte a ritrarre soggetti militari.
- 1919 Si trasferisce a Firenze in una villa al Poggio Imperiale.
- 1920 Tiene alla Biennale di Venezia una mostra individuale di sue opere.
- 1921-23 Trascorre l'estate a Capri dove esegue dipinti ispirati ad impressioni dal vero. Realizza anche quadri di tematica « ufficiale ». È nominato *Accademico residente* dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.
- 1923 Partecipa alla I Esposizione Internazionale dell'Acquerello che si tiene a Milano.
- 1924 L'Accademia Albertina di Torino lo nomina *Accademico nazionale*.
- 1924-26 Trascorre periodi estivi a Quercianella, dove seguita a dipingere quadri dal vero.
- 1927 Si costruisce all'isola d'Elba, a Marina di Campo, una villa dove trascorrerà lunghi periodi fino al 1942.
- 1930 Continua a dipingere quadri attinenti a « soggetti ufficiali » ma parallelamente secondo il comune « ritorno all'ordine » recupera temi « naturalistici » che interpreta con moduli derivati dal linguaggio post-macchiaiolo e post-impressionista.



- 1931 Effettua un viaggio in Tripolitania.
- 1937 È premiato a Parigi all'Exposition Internationale des Arts et des Techniques con la medaglia d'oro.
- 1943 Muore l'8 agosto nella sua casa fiorentina in Via San Felice a Ema al Poggio Imperiale.









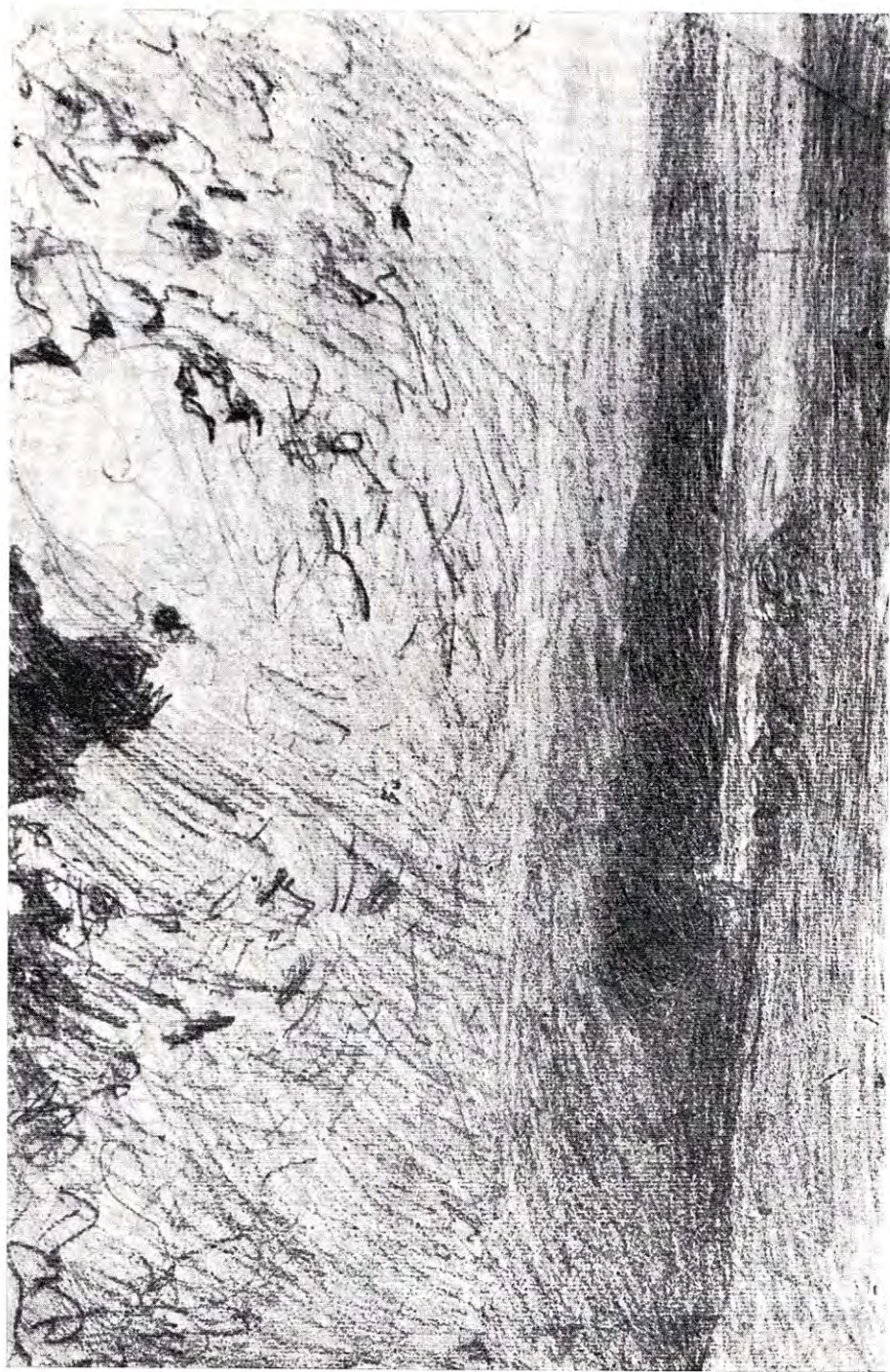
REPERTORIO BIBLIOGRAFICO

- Cat. delle opere ammesse all'Esposizione Annuale della Società delle Belle Arti*, Firenze, 1889.
- Cat. delle opere ammesse all'Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti*, Genova, 1891.
- Di tutti i colori... chiacchiere squilibrate di Fonseca all'Esposizione di Pittura in Firenze*, Firenze, 1891.
- Cat. dell'Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti*, Genova, 1893.
- ANGELO DE GUBERNATIS, *Dizionario degli artisti italiani viventi*, Firenze, 1892.
- Cat. dell'Esposizione della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti*, Roma, 1895.
- GUIDO MARTINELLI, *All'Esposizione di Torino*, in «*Emporium*», III, 1896, pp. 447-460.
- Festa dell'arte e dei fiori 1896-1897. Cat. dell'Esposizione di Belle Arti*, Firenze, 1896.
- VITTORIO PICA, *L'arte europea a Firenze. I pittori toscani* in «*Il Marzocco*», anno II, n. 13, 2 maggio 1897.
- Esposizione Nazionale del 1898, Cat. delle Belle Arti*, Torino, 1898.
- UGO FLERES, *All'Esposizione di Belle Arti. Gli Audaci*, in «*L'Arte all'Esposizione del 1898*», n. 29, 1898, pp. 226-227.
- Cat. della III Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia, 1899.
- Cat. delle opere ammesse all'Esposizione Annuale della Società delle Belle Arti in Firenze*, 1899-1900.
- VITTORIO PICA, *L'Arte mondiale alla III Esposizione di Venezia*, Bergamo, 1899.
- Cat. della IV Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia, 1903.
- VITTORIO PICA, *L'arte mondiale della IV Esposizione di Venezia nel 1901*, Bergamo, 1901.
- SEM BENELLI, *La IV Esposizione d'Arte a Venezia*, Firenze, 1901.
- DIEGO ANGELI, *L'Esposizione di Venezia - Le regioni italiane*, in «*Il Marzocco*», anno VI, n. 21, 1901.
- ANNA FRANCHI, *Arte ed Artisti toscani dal 1850 ad oggi*, Firenze, 1902.
- Cat. dell'Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti*, Genova, 1903.
- UGO OJETTI, *L'esposizione di Venezia - Pittura italiana*, in «*Corriere della Sera*», 26 giugno 1903.
- Cat. della V Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia, 1903.
- L'ITALICO, *Esposizione Nova - Favole e figure*, in «*La Tribuna*», 7 luglio 1903.
- VITTORIO PICA, *L'Arte mondiale alla V Esposizione di Venezia*, Bergamo, 1903.
- Cat. della Società Promotrice di Belle Arti - Prima Esposizione Quadriennale 1902*, Torino, 1903.
- Cat. della Società delle Belle Arti... Esposizione 1903*, Firenze, 1903.
- RUFO PARALUPI, *L'Arte moderna a Venezia*, Cerignola, 1904.
- Arte Toscana - Numero Speciale della «Cronaca d'Arte»*, Firenze, 24 aprile 1905.
- I Esposizione d'Arte Toscana a Firenze*, in «*Fieramosca*», 14 febbraio 1905.
- Cat. della VI Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia, 1905.





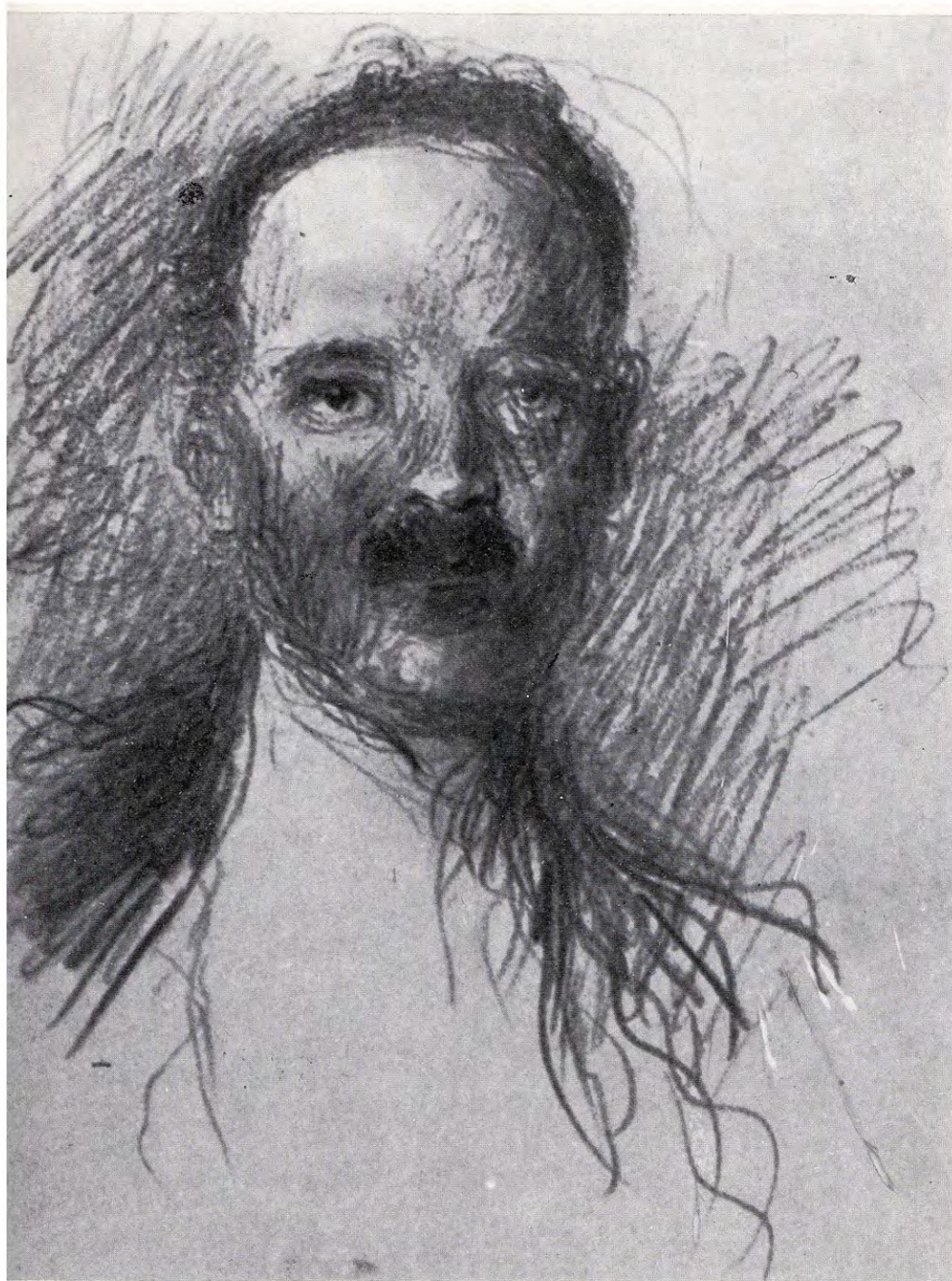
- VITTORIO PICA, *L'Arte mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, Bergamo, 1905.
Cat. della LXXVI Esposizione internazionale di Belle Arti, Società Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma, Roma, 1906.
- VITTORIO PICA, *Le Belle Arti all'Esposizione di Milano*, in « *Il Secolo* », 25 ottobre 1906.
- LUCIDUS, *All'Esposizione di Milano*, in « *Il Nuovo Giornale* », 3 maggio 1906.
- L'ITALICO, *Da un'Esposizione all'altra*, in « *La Tribuna* », 17 luglio 1906.
- UGO OJETTI, *Attraverso l'Esposizione - Pittori e pitture*, in « *Corriere della Sera* », 24 maggio 1906.
- CAESAR, *L'Esposizione di Roma*, in « *Il Nuovo Giornale* », 1 aprile 1906.
- ENRICO THOVEZ, *La pittura a Milano*, in « *La Stampa* », 2 luglio 1906.
- Cat. dell'Associazione degli Artisti Italiani - II Esposizione 1906-1907*, Firenze, 1906-1907.
- Cat. della LXXVII Esposizione Internazionale di Belle Arti, Società Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma*, Roma, 1907.
- Cat. della VII Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia, 1907.
- E. L., *Mascagni e Nomellini*, in « *Il Corriere Toscano* » 18 maggio 1907.
- N., *All'Associazione degli Artisti italiani*, in « *Il Nuovo Giornale* », 3 dicembre 1907.
- ETTORE MOSCHINO, *Il pittore dei sogni - Plinio Nomellini*, in « *Il Secolo XX* », anno VI, n. 6, 1907, pp. 451-464.
- Cat. della LXXVIII Esposizione Internazionale di Belle Arti, Società Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma*, Roma, 1908.
- P. BACCI, *Plinio Nomellini*, in « *La Nazione* », 31 marzo 1908.
- Società delle Belle Arti in Firenze 1908 - LXI Esposizione annuale di Belle Arti*, 1908.
- Cat. dell'Associazione degli Artisti Italiani - IV Esposizione 1908-1909 in Firenze*, Firenze, 1909.
- LXXIX Esposizione Internazionale di Belle Arti, Società Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma*, 1909.
- Cat. della VIII Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia, 1909.
- WILLIAM RITTER, *La X Esposizione Internazionale di Monaco*, in « *Emporium* », XXX, 1909, pp. 323-342.
- LUIGI CALLARI, *Storia dell'arte contemporanea italiana*, Roma, 1909.
- Cat. dell'Esposizione nazionale di Belle Arti*, Milano, 1910.
- Cat. dell'Esposizione Universale Internazionale di Bruxelles. Sezione italiana*, Bruxelles, 1910.
- Cat. dell'Esposizione nazionale di Belle Arti in Milano*, Milano, 1910.
- Cat. dell'LXXX Esposizione Internazionale di Belle Arti, Società Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma*, Roma, 1910.
- Cat. della IX Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia, 1910.
- VITTORIO PICA, *L'arte mondiale alla IX Esposizione di Venezia*, in « *Emporium* », XXXII, 1910, pp. 83-101 e 196-212.
- R. CHITI, *Plinio Nomellini poeta?* in « *La Difesa dell'Arte* », 18 marzo 1910.
- UGO OJETTI, *Ritratti di Artisti Italiani*, Milano, 1911.
- GIULIO CAPRIN, *L'Esposizione fiorentina di primavera*, in « *Emporium* », XXXII, 1911, pp. 390-391.
- Cat. della III Mostra d'Arte alle Tamerici*, Montecatini, 1911.
- VITTORIO PICA, *L'Arte mondiale a Roma nel 1911*, Bergamo, 1911.
- Cat. della X Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia, 1912.
- LUIGI COLETTI, *L'arte italiana alla X Esposizione Internazionale di Venezia*, in « *Vita d'Arte* », Anno V, fas. X, 1912.
- Cat. dell'Esposizione retrospettiva Italiana e Regione Toscana*, Firenze, 1911.



- Cat. della Società delle Belle Arti in Firenze - Esposizione Retrospettiva Italiana e Regionale Toscana*, Firenze, 1911.
- UGO OJETTI, *La Decima Esposizione internazionale d'Arte a Venezia*, Bergamo, 1912.
- GUIDO MARANGONI, *La 82ª Esposizione internazionale di Roma*, in « *Natura ed Arte* », anno XXI, fasc. XLIII, 1912-1912, pp. 798-804.
- Cat. della Esposizione internazionale d'Arte della Secessione*, Roma, 1913.
- ARDUINO COLASANTI, *Le Esposizioni di Belle Arti a Roma*, in « *Emporium* », XXXVII, 1913, pp. 424-443.
- UGO OJETTI, *Le Esposizioni di Roma, ovvero i Capuleti e i Montecchi*, in « *Il Corriere della Sera* », 18 aprile 1913.
- R. ALESSI, *Giovanni Pascoli e i Poemi del Risorgimento*, in « *Il Giornale del Mattino* », 3 giugno 1913.
- L. TOSCANI, *Fasti e nefasti pittorici*, in « *Avanti!* », 3 agosto 1913.
- G. GIORGETTI CONTRI, *Un pittore felice. Plinio Nomellini*, in « *L'Unione Sarda* », 13-14 novembre 1913.
- VITTORIO PICA, *Artisti Contemporanei: Plinio Nomellini*, in « *Emporium* », LXXXVIII, 1913, pp. 403-420.
- GIOVANNI PASCOLI, *Poemi del Risorgimento*, Bologna, 1913.
- Cat. della XI Esposizione internazionale*, Venezia, 1914.
- Cat. della II Esposizione internazionale d'Arte della Secessione*, Roma, 1914.
- NELLO TARCHIANI, *Mostra Invernale alla Promotrice*, in « *Il Marzocco* », anno XX, n. 52, 1914.
- ARTURO LANCELLOTTI, *Vita artistica romana*, in « *Emporium* », LXXXIX, 1914, pp. 243-264.
- NELLO TARCHIANI, *Il secondo concorso Ussi*, in « *L'illustrazione Italiana* », 10 maggio 1914.
- NELLO TARCHIANI, *Il Concorso Ussi*, in « *Il Marzocco* », anno XIX, n. 13, 29 marzo 1914.
- GINO DAMERINI, *Le novità alla Biennale veneziana*, in « *Il Marzocco* », anno XIX, n. 17, 26 aprile 1914.
- ARTURO LANCELLOTTI, *La II Esposizione Internazionale della Secessione*, in « *Emporium* », XXXIX, 1914, p. 256.
- Cat. della I Esposizione Invernale Toscana, MCMXIV-MCMXV*, Firenze, 1914-1915.
- Cat. della III Esposizione internazionale d'Arte della Secessione*, Roma, 1915.
- GUIDO MARANGONI, *La terza mostra della « Secessione »*, in « *Rassegna d'Arte antica e moderna* », anno II, fasc. II, 1915, pp. 73-80.
- S. B., *Studio Talk. Florence (Plinio Nomellini)*, in « *The Studio* », LXVI, n. 272, 1915, pp. 140-145.
- MARIA ANTONIETTA BESSONE-AURELY, *Dizionario dei pittori italiani*, Città di Castello, 1915.
- F. V. RATTI, *Lettere fiorentine all'Esposizione di Belle Arti*, in « *L'Idea Nazionale* », 25 novembre 1915.
- *Cartellone per l'inaugurazione del monumento ai Mille*, in « *Emporium* », XLI, 1915, p. 400.
- *Un nuovo dipinto di Plinio Nomellini*, in « *Emporium* », XLII, 1915, p. 80.
- LÉONCE BÉNÉDITE - GINO FOGOLARI, *Storia della pittura nel secolo XIX*, Milano, 1915.
- Cat. della II Esposizione Invernale Toscana, MCMXV-MCMXVI*, Firenze, 1915-1916.
- Cat. della LXVIII Esposizione, Società Promotrice delle Belle Arti*, Genova, 1916.
- Cat. della IV Esposizione internazionale d'Arte della Secessione*, Roma, 1916.
- ETTORE FERRARI - ARDUINO COLASANTI, *La Mostra italiana delle Belle Arti all'Esposizione di San Francesco in California*, in « *Cronaca delle Belle Arti* », anno IV, 1917, pp. 1-7.



- THOMAS NEAL (Alberto Cecconi) - RUGGERO FOCARDI - VITTORIO MEONI, *Plinio Nomellini - L'uomo e l'artista - Sensazioni critiche*, Firenze, 1919.
- A. M., *Un'esposizione di Plinio Nomellini*, in « *La Tribuna* », 8 giugno 1919.
- GIOVANNI ANSALDO, *L'elegia di Albaro*, in « *La Gazzetta di Genova* », 30 giugno 1919.
- THOMAS NEAL (Alberto Cecconi), *Esposizione privata di 86 opere di Plinio Nomellini*, Firenze, 1919.
- ALESSANDRO VARALDO, *Ceccardiana*, in « *La Gazzetta di Genova* », 31 agosto 1919.
- ARDENGO SOFFICI, *Scoperte e massacri*, Firenze, 1919.
- Cat. della XIV Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia, 1920.
- GINO DAMERINI, *L'Arte alla XII Esposizione di Venezia*, in « *Gazzetta di Venezia* », 11 maggio 1920.
- ARDENGO SOFFICI, *L'Esposizione di Venezia*, in « *Il Resto del Carlino - La Patria* », 8 giugno 1920.
- TOMASO BENCIVENGA, *La dodicesima Esposizione Internazionale d'Arte*, in « *La Fiamma* », anno II, n. 12-13, 5 luglio 1920.
- Cat. della I Biennale Romana*, Roma, 1921.
- MARIO TINTI, *Plinio Nomellini* in « *La Fiorentina primaverile* », cat. della mostra, Firenze, 1922.
- ARDUINO COLASANTI, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma*, Milano-Roma, 1923.
- Cat. della I Esposizione Internazionale dell'Acquerello*, Milano, 1923.
- VITTORIO PICA, *Mostra individuale del pittore Plinio Nomellini*, cat. della mostra alla Galleria Pesaro, Milano, 1924.
- GUGLIELMO GATTI, *Pittori italiani dall'800 ad oggi*, Roma, s.d., [1925].
- EMILIO CECCHI, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Roma-Milano, 1926.
- ARTURO LANCELOTTI, *Le Biennali veneziane dell'Ante Guerra dalla Prima all'Undicesima*, Alessandria, 1926.
- ARTURO LANCELOTTI, *Le Biennali veneziane del dopoguerra*, Roma, [II ediz.], 1926.
- CARLO CARRÀ, *Tre artisti*, in « *L'Ambrosiano* », 9 dicembre 1924.
- V. B., *Plinio Nomellini e Giuseppe Ciardi*, in « *Corriere della Sera* », 14 dicembre 1924.
- Cat. della Mostra Nomellini a Bottega d'Arte*, Livorno, 1928.
- Cat. di vendita della Collezione Giustiniani*, Galleria Scopinich, Milano, 1929.
- EMILIO CECCHI, *Pittori italiani dell'Ottocento nella raccolta di Enrico Checcucci*, Galleria Pesaro, Milano, 1929.
- Cat. di vendita della raccolta di Enrico Checcucci*, Galleria Pesaro, Milano, 1929.
- Cat. di vendita della raccolta Peretti*, Galleria Scopinich, Milano, 1930.
- ALESSANDRO VIGLIO, *Il Broletto di Novara e la Galleria d'Arte moderna Paolo e Adele Giannoni*, Novara, 1930.
- Cat. di vendita della raccolta Alfredo Geri*, Galleria Pesaro, Milano, 1931.
- RAFFAELE CALZINI, *La raccolta Lino Pesaro*, cat., Galleria Pesaro, Milano, 1931.
- PAOLO D'ANCONA, *Raccolta Emanuele Rosselli di Viareggio*, cat. di vendita, Galleria Pesaro, Milano, 1931.
- CESARE VENTURI, *Plinio Nomellini*, in « *Liburni Civitas* », anno IV, n. 1, 1931, pp. 11-30.
- ULRICH THIEME - FELIX BECKER, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, XXV, Leipzig, 1931.
- ENRICO SOMARÉ, *La collezione on. G. Gussoni*, cat. di vendita, Galleria Milano, Milano, 1932.



- LORENZO VIANI, *Lettere di Pascoli al pittore Nomellini*, in « *Corriere della Sera* », 13 aprile 1932.
- LORENZO VIANI, *La Biennale di venticinque anni fa*, in « *Corriere della Sera* », 29 aprile 1932.
- LORENZO VIANI, *Garibaldi nella pittura di Plinio Nomellini*, in « *Liburni Civitas* », anno V, n. 3, 1932, pp. 189-198.
- PLINIO NOME LLINI, *Piccola Autobiografia. Perfetta letizia*, in « *La Gazzetta del Popolo* », 28 ottobre 1933.
- R. MARCHI, *Plinio Nomellini. Mostra personale*, cat. della mostra, Bottega d'Arte, Livorno, 1934.
- Cat. di vendita della Raccolta Nofferini*, Galleria Pesaro, Milano, 1934.
- A. M. COMANDUCCI, *I pittori italiani dell'Ottocento*, Milano, 1934.
- VINCENZO COSTANTINI, *Pittura italiana contemporanea*, Milano, 1934.
- LAMBERTO VITALI, *L'incisione italiana moderna*, Milano, 1934.
- *Plinio Nomellini*, in *Enciclopedia Italiana*, v. XXIV, Roma, 1934.
- REZIO BUSCAROLI, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna, 1935.
- *Plinio Nomellini* (con nota autobiografica), Milano-Roma, [1930-1935].
- ORLANDO GROSSO, *Mostra dei pittori liguri dell'Ottocento*, Genova, 1938.
- VINCENZO COSTANTINI, *Scultura e pittura italiana contemporanea (1880-1926)*, Milano, 1940.
- RINALDO CORTOPASSI, *Opere di Plinio Nomellini*, cat. della mostra, Galleria d'Arte, Firenze, 1943.
- A. M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori e incisori italiani moderni*, ried. del testo del 1934 ampliato da L. Pelandi, Milano, 1945.
- ANNA FRANCHI, *I macchiaioli toscani*, Milano, 1945.
- ORLANDO GROSSO, *All'ombra della Lanterna di Genova*, Milano, 1946.
- MICHELE BIANCALE, *Plinio Nomellini*, Roma, 1946.
- MARIO BORGOTTI, *Macchiaioli*, Livorno, 1946.
- ALBERTO SAVINIO, *La barba di Garibaldi*, in « *Il Corriere d'Informazione* », 8-9 gennaio 1949.
- RICCARDO MARCHI, *Giovanni Bartolena, Luigi Levi, Plinio Nomellini. Retrospectiva*. Cat. della mostra a Bottega d'Arte, Livorno, 1950.
- UGO GALLETTI - ETTORE CAMESASCA, *Enciclopedia della pittura italiana*, vol. III, Milano, 1951.
- *Mezzo secolo d'arte toscana, 1901-1950*, cat. della mostra, Firenze, maggio-ottobre 1952.
- LAMBERTO VITALI, *Lettere dei Macchiaioli*, Torino, 1953.
- AMILCARE ARNAUD, *Pittura toscana dell'Ottocento nella collezione Angiolini di Livorno*, Firenze, 1955.
- LUIGI SERVOLINI, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, s.d. [1955].
- VITALIANO ROCCHIERO, *Plinio Nomellini*, in « *Rassegna della Liguria* », n. 1, 1956, pp. 11-12; n. 6-7, 1956, pp. 19-20; n. 1, 1957, pp. 10-11; n. 8-9, 1957, p. 14; n. 11, 1957, pp. 9-10.
- RENZO MARTINELLI, *Trenta lettere di Eleonora Duse risvegliate da un sonno di quarant'anni* in « *La Nazione* », 10 marzo 1957.
- DINO BONARDI, *Plinio Nomellini*, in « *La Rivista di Livorno* », Livorno, anno VIII, 1958, n. 1, pp. 31-38.
- VITALIANO ROCCHIERO, *Plinio Nomellini*, in « *Liguria* », anno XXV, settembre-ottobre, 1958, pp. 31-38.
- PALMA BUCARELLI, *La Galleria Nazionale di Arte Moderna*, Roma, 1958.
- VITALIANO ROCCHIERO, *Ottocento pittorico genovese*, vol. III, Genova, 1958, pp. 9-12.



Plinio Nomellini nel 1914 nel giardino della sua villa a Fosso dell'Abate, fotografato da Galileo Chini.

- ALESSANDRO PARRONCHI, *Artisti toscani del primo Novecento*, Firenze, 1958.
- *Pittura italiana dell'800-900*, cat. della mostra, Galleria Il Ponte, Firenze, 1962.
- A. M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, ried. ampliata da L. Pelandi, L. Servolini, L. M. Patuzzi, Milano, 1962.
- JOLANDA PELAGATTI - RENATO TASSI, *I Postmacchiaioli*, Firenze, 1962.
- DINO VILLANI, *Storia del manifesto pubblicitario*, Milano, 1964.
- ITALO CREMONA, *Il tempo dell'Art Nouveau*, Firenze, 1964.
- *Altri maestri dell'800 ed i «labronici»*, cat. della mostra, Genova, 1964-1965.
- *Il manifesto italiano nel centenario del manifesto litografico*, cat. della mostra, Milano, 1965.
- VITALIANO ROCCHIERO, *Plinio Nomellini*, in «*Il Pizzico*», anno VI, novembre-dicembre 1965, pp. 12-13.
- *Plinio Nomellini*, cat. della mostra a cura di R. Monti e G. Nudi, con saggio introduttivo di C. L. Ragghianti, Firenze, 1966.
- FORTUNATO BELLONZI, *Nomellini fra vecchio e nuovo*, in «*Notiziario d'Arte*», anno XVI, n. 7-8, luglio-agosto 1966.
- LEONARDO BORGESE, *Nomellini a Firenze*, in «*Il Corriere della Sera*», 14 settembre 1966.
- MARIO GIARDELLI, *Plinio Nomellini*, in «*Firme Nostre*», IV, 1966.
- FRANCESCO VINCITORIO, *Nomellini a Firenze. Vocazione e fragilità*, in «*La Fiera Letteraria*», anno XII, n. 37, 22 settembre 1966.
- FORTUNATO BELLONZI, *Nomellini e il divisionismo*, in «*Nuova Antologia*», anno CI, n. 1989, settembre-dicembre 1966, pp. 58-69.
- FORTUNATO BELLONZI, *Il Divisionismo e Plinio Nomellini*, in «*Civiltà delle Macchine*», anno XIV, n. 5, settembre-ottobre 1966.
- *Arte moderna in talia. 1915-1935*, cat. della mostra, Firenze, 1967.
- FORTUNATO BELLONZI, *Il divisionismo nella pittura italiana*, Milano, 1967.
- CORRADO MALTESE, *Realismo e verismo nella pittura italiana dell'Ottocento*, Milano, 1967.
- TERESA FIORI, *Il divisionismo in Italia*, in «*Arte Illustrata*», anno II, n. 1, gennaio 1969.
- FORTUNATO BELLONZI - TERESA FIORI, *Archivi del divisionismo*, Roma, 1968.
- *Divisionismo italiano*, cat. della mostra, Milano, 1970.
- RAFFAELE MONTI, *Plinio Nomellini*, cat. della mostra alla Galleria Michelucci, Firenze, 1971.
- ANNIE-PAULE QUINSAC, *La peinture divisionniste italienne 1880-1895*, Paris, 1972.
- *Mostra del Liberty Italiano*, cat. della mostra, Milano, 1972.
- *Boccioni e il suo tempo*, cat. della mostra, Milano, dicembre 1973 - febbraio 1974.
- RAFFAELE MONTI, *Omaggio a Alfredo Muller*, Firenze, 1974.
- LARA VINCA MASINI, *Art Nouveau*, Firenze, 1976.

ELENCO DELLE OPERE

- p. 9 - *Studio di nudo*, carboncino su carta bianca, ingiallita, cm. 51,7 x 35,5; firmato e datato, a destra, « P. Nomellini/1881 ».
- p. 11 - *Studio di nudo*, sanguigna su carta giallina, cm. 46,3 x 30,5; firmato, a destra, « P. Nomellini »; c. 1885.
- p. 12 - *Contadino a guardia di maiali*, matita blu su carta bianca, cm. 9,4 x 14,5; c. 1885.
- p. 13 - *Pittore al lavoro*, (Mario Puccini?), matita nera su cartoncino bianco, cm. 42 x 31,6; firmato, a destra, « P. Nomellini »; c. 1887.
- p. 14 - *Barche nel porto*, inchiostro nero su carta bianca, cm. 11,3 x 18; c. 1885.
- p. 14 - *Contadina*, inchiostro nero su carta bianca, cm. 9,4 x 11,7; a sinistra è la scritta: « Castagneto 16 sett. 87 ».
- p. 15 - *Autoritratto*, inchiostro nero su carta bianca, cm. 27,7 x 20,8; firmato e datato in basso, « P. Nomellini/87 ».
- p. 16 - *Figure sedute*, inchiostro nero su carta bianca, cm. 18 x 11,1; a destra è la scritta: « 27 Settem. 91 ».
- p. 17 - *Operai*, inchiostro nero e tracce di matita rosa e blu su carta bianca, cm. 20,5 x 15; sul verso, a matita rosa, studio di figura seduta; 1890-1892.
- p. 18 - *Passanti*, matita rosa su carta bianca, cm. 13,3 x 21,5; c. 1895.
- p. 19 - *I vangatori*, matita nera su carta bianca, cm. 32 x 23, firmato, a destra, « P. Nomellini »; c. 1885.
- p. 20 - *Studio di figura*, carboncino su carta bianca (pagina di libro), cm. 32,7 x 24; c. 1905-1910.
- p. 21 - *Figure ammantate*, matita blu su carta bianca, cm. 25,2 x 17,8; c. 1900.
- p. 22 - *Marina*, pastello su carta bianca, cm. 17,2 x 25; c. 1905.
- p. 23 - *Paesaggio*, pastello verniciato su carta bianca, cm. 11,3 x 18; c. 1905.
- p. 24 - *Paesaggio con nuvola e figura*, pastello su carta bianca, cm. 13,4 x 21,9, firmato, a sinistra, « P. Nomellini »; c. 1902.

- p. 25 - *Figura al chiaro di luna*, carboncino e tracce di biacca su cartoncino bianco, cm. 27,7 x 34,5; c. 1905.
- p. 27 - *Giovane a cavallo*, carboncino su carta bianca, cm. 81 x 62,5; firmato, a destra, « P. Nomellini »; c. 1903.
- p. 29 - *Studio di nudo*, carboncino su carta bianca, cm. 98 x 73; c. 1905-1915.
- p. 30 - *Studio di giovane nudo*, carboncino su carta bianca, cm. 147 x 97; c. 1905-1910.
- p. 31 - *Studio di nudo*, sanguigna su carta marroncina, cm. 97,5 x 73; c. 1905-1915.
- p. 33 - *Figura muliebri nel paesaggio*, pastello e inchiostro nero su carta bianca, cm. 21,5 x 14,5; c. 1910-1915.
- p. 34 - *Cavalieri*, pastello su carta bianca, cm. 13,3 x 21,1; c. 1905.
- p. 35 - *Contadino che dorme nel campo*, inchiostro nero e carboncino su carta bianca ingiallita, cm. 20 x 30,5; c. 1908.
- p. 37 - *Giuseppe Mazzini nel carcere di Savona*, carboncino e acquerello su cartoncino bianco, cm. 27,5 x 40,3; firmato a sinistra « P. Nomellini »; 1911. Progetto d'illustrazione (non eseguita) per i *Poemi del Risorgimento* di G. Pascoli.
- p. 38 - *I Templari*, carboncino e acquerello su cartoncino bianco, cm. 27 x 42,4; firmato, a destra, « Nomellini »; 1911. Progetto d'illustrazione (non eseguita) per i *Poemi del Risorgimento* di G. Pascoli.
- p. 39 - *Giuseppe Mazzini, Giuseppe Garibaldi e Carlo Alberto*, carboncino e acquerello su cartoncino bianco, cm. 27,1 x 42,2; firmato, a destra, « Nomellini »; 1911. Progetto d'illustrazione (non eseguita) per i *Poemi del Risorgimento* di G. Pascoli.
- p. 40 - *Aquila*, carboncino e acquerello su cartoncino bianco, cm. 22,7 x 38,7; firmato, a destra, « Nomellini »; 1911. Progetto d'illustrazione (non eseguita) per i *Poemi del Risorgimento* di G. Pascoli.
- p. 41 - *Anita Garibaldi a cavallo*, carboncino e acquerello su cartoncino bianco, cm. 27,5 x 40,8; firmato, a destra, « Nomellini »; 1911. Progetto d'illustrazione (non eseguita) per i *Poemi del Risorgimento* di G. Pascoli.
- p. 45 - *Studio per Isadora Duncan*, matita nera su carta bianca, cm. 36 x 24,5; 1913.
- p. 47 - *Studio per Isadora Duncan*, matita nera su carta bianca, cm. 37,3 x 24,7; 1913.

- p. 48 - *Figure danzanti*, matita nera e tracce di sanguigna su carta bianca rigata, cm. 29 x 20,3; firmato, a destra, « P. Nomellini »; c. 1915.
- p. 49 - *Figura muliebre danzante*, sanguigna su carta bianca, cm. 26 x 37,2; sul verso, a sanguigna studi di figure; firmato, a destra, « P. Nomellini »; c. 1913.
- p. 50 - *Studio per Isadora Duncan*, matita nera su carta bianca, cm. 37,3 x 24,7; 1913.
- p. 51 - *Studio per Isadora Duncan*, matita nera su carta bianca, cm. 37,3 x 24,7; 1913.
- p. 52 - *Studio per Isadora Duncan*, matita nera su carta bianca, cm. 37,1 x 26,1; firmato, a destra, « P. Nomellini »; 1913.
- p. 53 - *Studio per Isadora Duncan*, matita nera su carta bianca, cm. 37 x 26; firmato, a destra « P. Nomellini »; sul verso, a matita, studio di figura; 1913.
- p. 54 - *Al fronte*, matita nera su carta bianca, cm. 14 x 21,5; sul verso a matita sono rappresentati soldati; a destra, la scritta: « sotto il fuoco 9-10-916 ».
- p. 55 - *Studio di nudo*, sanguigna su carta giallina, cm. 93 x 69; firmato a destra, « P. Nomellini »; c. 1900-1910.
- p. 56 - *Figura muliebre prona*, matita nera su carta bianca, cm. 37 x 24,7; c. 1910-1915.
- p. 57 - *Figura muliebre*, carboncino nero su carta bianca, cm. 85 x 62; firmato, a sinistra, « P. Nomellini »; c. 1915.
- p. 58 - *Donna in riva al mare*, acquerello su carta bianca, cm. 132 x 126; firmato, a destra, « P. Nomellini »; c. 1910.
- p. 59 - *I cavalli del sole*, acquerello su carta bianca, cm. 65,5 x 92,5; firmato, a destra, « P. Nomellini »; c. 1928-1930.
- p. 61 - *Studi di figure*, inchiostro nero su carta bianca, cm. 27,6 x 42,8; c. 1918.
- p. 62 - *Soldato che agita una bandiera*, carboncino su carta giallina, cm. 70,5 x 48,7; c. 1920.
- p. 63 - *Soldato*, sanguigna su carta giallina, cm. 70,3 x 50; c. 1916-1917.
- p. 65 - *Studio di figura* (busto muliebre), sanguigna su carta giallina, cm. 66 x 37,5; c. 1918-1920.
- p. 67 - *Fanciulla*, sanguigna su carta bianca, cm. 36,5 x 24,8; sul verso a sanguigna altro studio di figura; c. 1925.
- p. 68 - *Giovinetta*, matita nera su carta bianca, cm. 33,3 x 25; c. 1925.

- p. 69 - *Bambina*, matita nera su carta bianca, cm. 19,5 x 12,4; c. 1930.
- p. 70 - *Contadino*, matita nera su carta bianca, cm. 14,6 x 22; c. 1930.
- p. 70 - *Contadino e asino*, matita nera su carta bianca, cm. 14,9 x 21,8; c. 1930-1935.
- p. 72 - *Paesaggio elbano*, sanguigna e matita nera su carta bianca, cm. 20,6 x 31; firmato, a destra, « P. Nomellini »; c. 1930-1935.
- p. 73 - *Paesaggio elbano*, sanguigna su carta grigia, cm. 27,4 x 42; firmato, a sinistra, « P. Nomellini »; c. 1930-1935.
- p. 75 - *Marina in burrasca*, matita nera su carta bianca, cm. 28 x 42,8; c. 1930.
- p. 77 - *Disegno preparatorio (eseguito) per il Nerone di P. Targioni Tozzetti e di P. Mascagni* (atto III, quadro II, scena I), carboncino su cartoncino bianco, cm. 72 x 53; firmato, a sinistra, « Nomellini »; 1933-1934.
- p. 79 - *Ritratto del Sig. Tesei*, matita nera su carta bianca, cm. 33,2 x 24; c. 1930-1935.

*Finito di stampare nella Tipografia Artigiana Fiorentina
nel Marzo 1978*