

della Norvegia, del sud della Norvegia. Vi troverete: carattere selvaggio, duro, aspro: talune di esse sono puramente declamatorie, ribelli a qualunque metodica annotazione ritmica — altre semplici successioni di ritmi cozzanti antimelodicamente — altre puramente onomatopeliche, riproduttrici capricciose dei più bizzarri effetti fonici. Si trova, per esempio, una melodia ad un tratto interrotta da un *point d'orgue* che spezza il ritmo: e il ritmo stesso passa, nel breve giro di cinque o sei battute, dal $\frac{3}{4}$ al $\frac{2}{4}$, al $\frac{2}{4}$: modulazioni brusche, soventi mancanti di tonalità: melodie arretrate sulla dominante, senz'altro: ritorno della quinta: modulazioni discendenti con balzi di due toni dalla sensibile alla dominante, e... buon divertimento!

304. *Signora K... A... L...* — So quel che sa lei circa la nuova *pièce* di Rostand, so, cioè, quello che i più reclamanti giornali boulevardieri hanno già bandito ai quattro venti. A tutto questo, per lei, posso aggiungere una piccola spiegazione, e posso correggere una vera inesattezza. *Chanteclair* (il nome del *coq* nel *Roman du Renard*) e non *Chante-clair*, sarà intitolato il lavoro per rispettar la medioevale ortografia del testo. Correggo quanto al proposito si è andato affermando e cioè che anche Goethe si sia ispirato al *Roman du Renard* pel suo *Reinecke Fuchs*; no assolutamente: Goethe lo derivò piuttosto dall'omonimo racconto tedesco del secolo XIII attribuito a Glichesare, e lo svolse in esametri secondo le regole di Klopstock e di Voss. Dopo Goethe, trattò lo stesso soggetto e molto umoristicamente il Glassbrenner. Ora viene Rostand e vedremo. Del resto, gli animali come attori di un'azione scenica?... ma furono già presentati da Aristofane... un 480 anni prima di Cristo!

305. *Signora Marchesa D'A...* — Benissimo!... il secolo è stanco, il secolo ha paura d'ogni sforzo, nessuna vera dama si sventola più, perchè già nei saloni ci son li tanto di ventilatori, nascosti fra piante di fiori, che sanno far il loro monotono dovere sotto la fredda luce delle lampade elettriche... A che più servono, dunque, i ventagli? perchè non si aboliscono? Ecco: prima di tutto perchè... il ventaglio è sempre un vezzoso gingillo, un servizievole gingillo: può esser tramutato in simbolo, in malia ed anche in maglia od in laccio, pronubo, languido, subdolo. Non serve più a far vento? ed i fabbricanti non si curano più della loro fragilità e cercano di accrescerne il lusso civettuolo: ed ecco ai grandi ventagli Luigi XV sostituiti i *bibelots* minuscoli; e il *tulle* trionfa, e i merletti più preziosi li ravvolgono, e le loro stecche s'ornano di minutissimi intagli, s'incrostano d'oro, s'intagliano nella madreperla, i moderni pittori non sdegnano di dipingerli coi tocchi più soavi dei loro pennelli, i poeti decadenti non sdegnano d'arabescarli coi loro più preziosi simbolismi giroglificati!

306. *Signora A... S... Z...* — Non le basta il mio articolo su Schiller: ella vuole dettagli, ella vuole specificazione di quell'irradiamento musicale che ho detto pervadere tutta l'opera drammatica Schilleriana. Ebbene, ecco qua: *Tell?* tutto un flusso e riflusso di musica: iniziato dal coro dei mandriani, ha nel secondo atto quell'alba che illumina le cristalline vette delle montagne attraverso un nugolo di misteriose armonie, nel terzo atto ci sono quei frati che cantano l'epicedio sul cadavere di Gessler: nell'ultimo atto l'epica azione volge al suo finale novissimo fra tripudianti squilli trionfali. Nei *Masnadiere*? Amalia modula sul liuto l'addio d'*Andromaca* di Omero. Nel *Campo di Wallenstein?* vibrano le fiere e ciniche canzoni dei soldati di ventura. Nel *Piccolomini?* e Tecla ch'espande nel canto i più melodiosi sospiri dell'anima affannata. Nella *Sposa di Messina* l'Eschileo coro stà ad esprimere l'eterno assillo che sospinge e piega l'umanità sotto l'inesorabile legge del destino.

307. *Prof. d'orchestra X...* — Nulla di scientificamente deciso finora. Ho letto, come avrà letto anche lei, che un alienista francese ha scoperto nella musica virtù terapeutiche, e che la professoressa Amalia Holbrook di Staten Island, avrebbe iniziato speciali indagini e avrebbe accertato che la musica fa crescere i capelli a certi professori d'orchestra. Le posso dire che le cose starebbero a questo punto: uno scienziato inglese si è impadronito di questa scoperta, ha cercato ampliarla e documentarla, avvalorarla con studi, esperimenti, statistiche, ecc. Avrebbe, per esempio, associato che il pianoforte, il violino, il violoncello e l'arpa hanno una virtù meravigliosa sullo sviluppo dei capelli forse per la suggestività delle larghe e rapide volate alle quali questi strumenti sono destinati — trombe, fagotto, clarone hanno, invece, per suggestività contraria, effetti nefasti. Dunque, sarebbe la tessitura d'una parte orchestrale che, applicata al bulbo capillare, sarebbe un'azione decisamente suggestiva sia in buono che in malo senso!!! Guardate voi!

308. *Signor H...* — Conosco lo studio *La Madalena nelle arti figurative* pubblicato da codesto di lei signor Serra e conosco anche molto bene la conferenza tenuta nientemeno che il 22 maggio 1884 da Marco Minghetti al Circolo Filologico di Napoli. Cosa vuol che le dica! nella conferenza di Marco Minghetti la bella di Magdala è rievocata così diligentemente attraverso tutte le creazioni pittoriche, che vanno da Luca Signorelli, al Veronese, all'Angelico, al Perugino, al Botticelli, al Caravaggio, al Raffaello, al Tiziano, ecc., ecc., che non so assolutamente comprendere la necessità della nuova rifacitura, per quanto illustrata, e inzeppata di zeppe!



VISITANDO LA VI INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA

II.

Quando si afferma che la natura è bella, più bella d'ogni opera d'arte, supponendo di rimanere nei limiti del giusto estetico si vuol accertare che le impressioni di natura prese direttamente dalla natura stessa sono migliori di quelle attraverso a dati capolavori. Però convien confrontare la pienezza ipotetica dell'effetto diretto e l'annotazione di tale effetto da una ad un'altra coscienza. Ed allora ecco che ritorna a presentarsi il quesito del temperamento: « l'arte è la natura veduta attraverso un dato temperamento ».

Ma se la pittura di un artista è realmente la natura veduta da un temperamento, quella di un altro è invece l'opera di uno squisito osservatore sensibile alle belle forme e ai bei colori. Ora, torniamo a domandare, dove comincia e dove termina il temperamento? Da osservazioni di persone dell'arte pare che esso sia localizzato nell'amore della forma per la forma e nel dar l'illusione di questa col mezzo dei colori. Quale rapporto con l'arte?

Ma convien innanzi tutto distinguere l'artista dal pittore, secondo il senso che oggi si dà al vocabolo; una distinzione del resto patente e quindi facile a farsi. Dove il pittore non vede, ad esempio, che un gioco di muscoli, un semplice effetto, l'artista scorge invece un'attitudine, un simbolo, e concettoso ed intuitivo vi scorge un intero poema, mentre il pittore non riesce a vedervi che una brutta pagina di prosa. Come si affermerà dunque il temperamento di quest'ultimo? Nell'impotenza di far passare nelle proprie opere un poco delle intime sue sensazioni; ad imprimere in esse l'impronta della propria personalità, questo carattere che al di sopra di tutte le teorie è la vera caratteristica dell'artista.

Brancolate, errate, siate privi d'ogni malizia dell'arte, si — che di più umano e quindi che di più naturale dei difetti? — ma siate voi, voi soli e create. Soltanto così farete dell'arte e, anche se priva di bella forma e senza colorito, sempre affascinante: tali gli egiziani e tali i primitivi.

Quelli che hanno imparato a veder la natura a traverso le opere dei secoli andati; coloro che influenzati dalla maniera di un maestro non sanno più vedere con i loro occhi; costoro, copiatori od imitatori, malgrado il loro sapere e l'abilità loro non sono che dei riflessi, che degli eteronemi più o meno servili. In essi non v'ha più temperamento, perchè non esiste più alcun io in loro: eticamente sono dei bruti.

Gran bella trovata il temperamento del « pittore »! L'arte le deve un'infinità di esseri volgari, dagli ideali borghesi, che pretende di dipingere, convinta di possedere la scintilla sacra, solo perchè sa fermare sulla tela uno scarabocchio qualunque, che bellamente inganna l'occhio dei citrulli. Per l'insufficiente intelligenza di costoro tutto si limita al temperamento, a questo famoso dono degli imbrattatele. Immaginazione, composizione, disposizione, ricerca, tutta roba questa che essi disprezzano dall'alto della loro ignoranza. Oltre il frammento non esiste arte! Una stoviglia qualunque sembra a loro più ammirevole della *Scuola di Atene*. E meno male se ciò facessero per convinzione: invece no, impotenti scherniscono ogni tentativo per gelosia di non poter far altrettanto, in fondo disgustati essi per i primi di quanto lor medesimi producono, dissenzienti ancora dalla malattia comune agli sviati e da nessuna nosologia ancora

classificata. Mentre coprono di colori le loro tele essi sembrano compiere una funzione puramente organica: il loro stato d'animo non è più l'atanasia dello stoico, ma quella del mollusco addirittura.

— Ora dallo stato dell'animo viene incoscientemente o quasi tutto il sentimento proprio all'opera d'arte. Gli scolaretti che tentano di padroneggiare l'arte col copiare l'arte l'hanno imbastardita. Non poteva essere altrimenti.

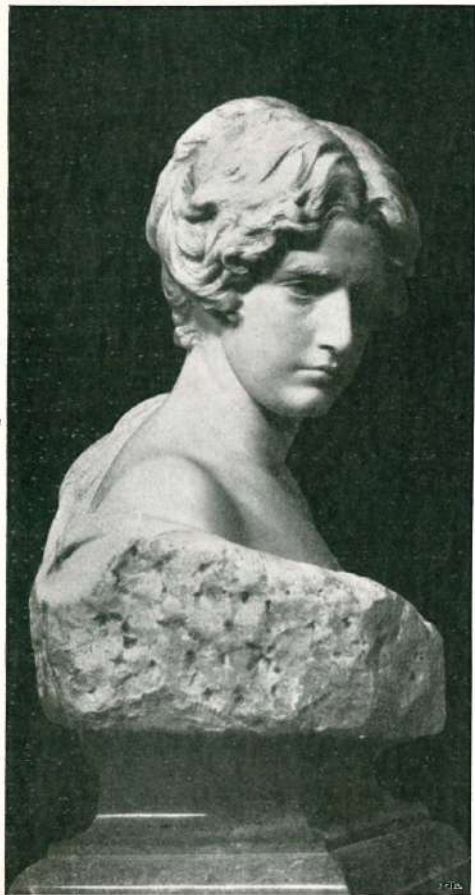
Pretendere di copiare « ce Protée plus insaisissable que celui de la fable », esclama Balzac!... Una tal pretesa è aberrazione degna dei Tribulat Bonhommet della pittura. Credere che la correttezza abbia a rimpiazzare la *mens divinior*; che alla presenza d'una tela eseguita col massimo sangue freddo lo spettatore abbia ad impressionarsi: porre in un sol fascio lo stentato con il solenne, il calmo con l'eroico: credere in fine che un modello abbia posto nel nostro pensiero!... Roba da pazzi, miei ottimi fotografi!

L'arte è la santificazione della natura: non è forse assai meglio? Non v'ha arte senza fede. Senza almeno un punto di contatto fra la natura e l'artista non può esistere l'opera d'arte.

No, non conoscono le divini estasi dei veri maestri i pedissequi seguaci delle formole ufficiose. I vermi si librano forse nell'atmosfera? Per eterna onta dei nostri tempi borghesi i disgraziati sono condannati ad imparare ai loro scettici figli il mezzo di procurarsi della buona rendita con la pittura. È molto più inaccessibile il Bello, questo eterno tema sempre fertile di diserzioni e che conviene ognora abordar con rispetto da sacro scrittore. Da Platone ai nostri giorni quali ottime cose non ha esso suggerito, senza che i suoi più ferventi adoratori non ne abbiano mai magistralmente compresa l'essenza!

Il Bello è nelle cose o nel nostro spirito? si chiede un personaggio di un

ottimo romanzo dei Goncourt. Per Apollo, che ce ne importa? È, e questo ci basta: assoluto non meno che irrefragabile. Prendiamo ad esempio le opere dell'Angelico, del Da Vinci e di molti valenti dello scorso secolo: nessuno di essi ha interpretata la natura nella stessa guisa, eppure in tutti lo stile, indice del Bello, è ottenuto colla linea e coll'euritmia: dalle loro manifestazioni, l'una tanto diversa dall'altra, si sviluppa sempre una stessa emozione estetica, causa di un medesimo erotismo sensuale. Così si manifesta il Bello, particella divina esotericamente scritta nella natura per i soli esteti; per questi privilegiati atti a comprenderla, a fermarla nelle loro opere e a rivelarla agli uomini.



Hadia.
Busto di Francesco Jeraco.

L'arte è la santificazione della natura, lo abbiamo già detto; ed essa è di tutto il mondo che s'accontenta di vivere. La grande arte cosiddetta decorativa; quella degli indiani, degli assiri, degli egiziani e dei greci; le arti del medio evo, quella del Rinascimento e le migliori opere dell'arte moderna che sono se non l'estrinsecazione di comuni sensazioni di oggetti nella natura?

Non è così nella semplicità dei Buddisti? Confrontate il leone nella verità e quello di Nimroud o di Khorsabad: non paiono quest'ultimi pretendere ancor essi l'inchino? Ed Achille e la Venere di Milo? L'una e l'altra opera possono ben affermare di essere la redenzione della forma umana. Occorre parlare dei santi e delle sante del medio evo, dei profeti di Michelangelo e delle donne di Leonardo da Vinci? Io ho veduto Pignatelli dal quale Rodin ha tratto il suo Gian Battista: è ben altro che un brutto modello! Si direbbe invece che esso ha vita: il bronzo si rende quasi venerabile. È l'uomo che Puvis ha innalzato al povero peccatore, eternamente triste, che è? Trionfo su tutta la linea della concezione estetica sugli sforzi dell'ignorante imitazione: trionfo dell'emozione del Bello sul fatto naturalissimo. Donde l'intima convinzione che hanno tutte le scuole di essere ognuna la più vicina a rendere strettamente la natura e quindi gli sforzi continui per rendere il più fedelmente possibile questa grande seduttrice, dimentichi i nostri pittori che coloro che appartennero alla Rinascenza lasciarono andare, per così dire, le loro opere — assai studiate ed artistiche — per la forza sola della natura loro, senza nessuna preoccupazione tecnica o letteraria o filosofica. Dallo stato dell'animo dell'artista viene incoscientemente, o quasi, tutto il sentimento dell'opera d'arte. Colui che vuol ritrarre le sofferenze di Cristo deve vivere in Cristo, disse Fra Angelico. Credete che Botticelli abbia voluto davvero dotare la sua *Primavera* di tutte quelle morbide delicatezze e sottigliezze che le si attribuiscono?

A proposito, l'arte è in decadenza quando la plastica si perde in una grande affettazione letteraria e quindi nella negazione del naturale, inteso il vocabolo nel vero suo valore. — Michelangelo non si gonfiava, come fanno molti dei nostri artisti, per fare il grande. Le sue sensazioni, passando per il concetto assai preciso e robusto che egli aveva dell'arte, divenivano ciò che sono. È la retorica, questa nemica mortale della vera eloquenza e della sincerità, che minaccia senza tregua i nostri artisti, gli scultori soprattutto, che difficilmente le sanno star lontano. Credono essi di colpire gli occhi dell'osservatore coll'aiuto di laboriosi drappeggiamenti,



Hadia.
Busto di Francesco Jeraco.

di complicate composizioni ricche di enfatiche stranezze senza nome: credono di avere in tal guisa provata la propria forza immaginativa e non sono invece riusciti che a lasciar freddo lo spettatore.

Ed hanno un bel valersi della speciosa arma che la loro è scultura letteraria: non arriveranno mai a nulla di concreto, giacché la scultura vive di esclusivo movimento e d'azione e si trova costretta a riassumere sommariamente un dato concetto: essa non sarà mai letteraria fino a tanto le verrà negata ogni possibilità di analisi e d'ambiente e fino a quando non potrà, come la letteratura, far agire persona in antitesi dei sentimenti interiori che il romanziere vien simultaneamente descrivendo.

Poi ogni arte ha per genesi un'indole speciale, onde quando si confonde

con un'altra affine si snatura con l'ibridismo. Ciascun campo ha confini: ogni mare i suoi limiti. Quando l'ondata invade lentamente la terra forma il pantano, furiosamente crea l'inondazione. Inondazione vuol dire distruzione. L'invasione di un territorio risponde ad una caduta di supremazia.

Il leone nel deserto ha la libertà, fra gli uomini la gabbia. Ogni ramo dell'arte perde l'indipendenza della propria sovranità, esulando dal suo regno. In fine ognuno di essi arriverà a suscitare le similianti emozioni, a raggiungere il medesimo scopo, ma con mezzi singolari, diversissimi, altrimenti sarebbe negata e infranta la legge della natura che dipende dalla congiunzione della materia e dello spirito — l'attitudine di cui Dante si vale per scolpire con la parola, Michelangelo collo scalpello.

* * *

E letteraria vien appunto qualificata l'opera del Bistolfi, volendo forse dai nostri critici con tale affermazione accertare tutta la profondità di pensiero che si manifesta dalle miserie della forma dell'intera opera dello scultore monferino. Se non che oggi, che all'attuale Biennale Veneziana con una Mostra collettiva egli si appalesa in tutta la sua portata, risulta evidente come la qualifica di scultura letteraria



Dettaglio del bassorilievo: *Il dolore confortato dalle memorie*
di L. Bistolfi.



Dettaglio del bassorilievo:
Il dolore confortato dalle memorie
di L. Bistolfi.

data alla sua produzione sia venuta fuori, per la maggior parte delle sue statue, in un momento di ottusità cerebrale da qualche critico letterato, il cui cervello in dissoluzione galoppante: dirò anzi che l'iperbole grottesca vale quanto una idolatria che metta la copula nella preghiera o un antiquario che stimi a peso un cesello del Cellini, poichè in ogni caso letteratura non vuol dire ignoranza di tesi, ma erudizione, dottrina, studio insomma coscienzioso di un carattere fisico-morale-storico-filosofico.

Ora, tacendo della *Sfinge*, non superiore in materia plastica al merito discutibile di un buon esordiente, dove soltanto accennata una di queste preoccupazioni studiose e coscienti, ad esempio nel *Cristo* del Bistolfi? Ahimè! Offesa la bellezza fisica, non meno trascurata è la linea e delusa la umana o mistica idealità, quando appunto un tale soggetto reclamava una potente manifestazione compendiate il martirio, la fede e l'amore! È dunque equo o non meglio calunnioso asserire implicitamente che letterario significa ogni deplorabile abbandono di quegli elementi necessari a far rifulgere l'opera del naturale splendore del tema? Se così fosse Omero ha usurpata l'eminenza di Mida.

Che se poi ci riferiamo all'altra opera del Bistolfi: *Il dolore confortato dalle memorie*, vedremo come neppur qui regga l'arma del letterario. E schiettamente non ci sentiamo scossi, nè sconfortati di nutrire delle convinzioni al tutto opposte a quelle di tanti critici; della stessa Commissione che nel 1898, quando a Torino quest'opera fu esposta per la prima volta, giudicò il bassorilievo meritevole dello speciale premio degli artisti. Non è possibile ci prenda lo sconforto, riflettendo che di frequente, per non affermare sempre, la mancanza assoluta o la soverchia povertà di cultura sono le uniche e fedeli guide delle Commissioni aggiudicatrici, sì che in esse ogni volta più appare



Busto di signora
di L. Bistolfi.



La fiamma.
Targa cromatica di L. Bistolfi.

completa la mancanza di quei criteri che nell'esame conducono a riconoscere con illuminato giudizio i meriti sintetici ed intrinseci di una data opera; la quale, pure immune di peccati, deve raggiungere in ultima analisi l'armonia complessiva di una forma rigorosamente adeguata al concetto. Ma come pretendere che i ciechi scorgano le vene aurifere nelle asperità dello scoglio? Come presumere che l'oblio rammemori a sé stesso e riveli agli altri le sapienti audacie dell'ingegno o le sublimi gagliardie del genio? Nessun biasimo dunque ricada sugli aggiudicatori, specie quando si consideri, che, vergini d'ogni erudizione scientifica e lette-



Leonardo Bistolfi.

riaria, ma esperti, dotti e forse maestri nella tecnicità della loro arte, sono facilmente tratti a preferire la virtuosità della fattura, pur discordante col soggetto, a quel fare che ripudia il lenocinio e che, apparentemente misurato e rude, ma proprio, sa nascondere con correttezze di linee le fatiche dello studio continuato e tendente a sposare la severità della forma all'elevatezza del pensiero.

Nel *Dolore confortato dalle memorie* l'artista ci sembra soffocato, sopraffatto dall'artefice: l'artista è vinto dalle proprie larve mentali e la sua facoltà interpretativa è così tragicamente schiava al tema, che l'ispirazione è serva all'intelligenza. Ora se nel Bistolfi fosse davvero l'artista avrebbe egli senza fatica alcuna compreso od almeno intuito che il suo tema non era il dolore, come errando ha creduto, ma piuttosto il conforto nell'angoscia. Non la tempesta, ma l'iride nella tempesta. Inoltre avrebbe concepito, secondo natura, che le memorie non possono essere che alterne, a seconda delle varie vicende delle quali va intessuta ogni esistenza — or disperanti, or fidenti, or dubbiose e folleggianti o meste. Ma anche l'artefice è soggiaciuto in quest'opera, poichè la mancanza delle giuste proporzioni e dell'esattezza dei piani, la trascuratezza della forma, l'indecisione della fattura, la somiglianza delle attitudini e dei caratteri nella composizione e nei rilievi accusano la deficienza di fibra e di studio in chi non è riuscito con apparente

trascuratezza e con scorrevole facilità di tocchi a riprodurre, come avrebbe dovuto, i fremiti irresistibili della propria immaginazione. Il che vediamo ripetersi nelle *Spose della Morte* e nella maggior parte delle altre opere del Bistolfi, dove ogni originalità difetta, poichè la sua maniera è succedanea alla ribellione sorta dalla *Traviata* del Bezzola e continuata poi dal Grandi col *Paggio di Lara*: la sua forma non ricalca che i meandri di un preraffaellismo di cui fu illustre precursore il Rossetti. Or dunque incoraggiare, segnalare, come fu fatto, con un premio speciale un'opera dell'indole e della riuscita del *Dolore confortato dalle memorie* ancor oggi ci afferma come sia quanto ignorare il *Partenone*, la *Venere di Milo*, l'*Agripina*, il *Vitellio*, i *Crepuscoli* di Michelangelo, l'*Emanuele Filiberto* del Marrocchetti.

Grecia e Roma antica tradussero la verità con splendore di forma e la immortalarono: noi, dopo il loro esempio, a non molti secoli di distanza, tanta è la severità degli intenti nostri e l'intelletto d'amore, che non arriviamo con pretese di progressiva successione che a deformare la realtà con una convenzione evirata, peggiore di quella che ci tramandarono i seguaci di Canova.

Ho accennato alle *Spose della Morte* e ho affermato che la forma del Bistolfi non è in genere che un continuo richiamo al preraffaellismo. Se non che il Bistolfi è invece riuscito



Il Funerale
per la Cappella sepolcrale
della famiglia
Herschel de' Minneri-Belgirato
di L. Bistolfi.



Dettaglio del Funerale
di L. Bistolfi.

qui ad un'opera di scultura romano-barocca, riconfermando difetti di plastica e di piani già lamentati per il *Dolore confortato dalle memorie*. È vero che il bassorilievo è una forma d'arte convenzionale; ma questo non dà ragione a che i piani abbiano a non armonizzare fra loro: bene il contrario! Ma neppure per proporzione rifugge il lavoro dello scultore monferrino. Difatti quella figura di fanciulla pecca assolutamente dal ginocchio al piede. È estremamente corta questa parte del corpo della giovane, la quale difetta anche per carattere, tanto che le estremità di lei non si direbbero appartenere alla stessa persona. In fine tutto il lavoro risente troppo la mancanza dell'ispirazione, la ricercatezza: il che non si può a meno di ripetere per la *Targa funeraria per un giovane poeta*, la quale, sebbene più corretta nel disegno, accentua tuttavia un maggior barocchismo che non nelle *Spose della Morte* o nella *Fiamma*, una targa, quest'ultima, per il Crematorio di Torino.

L'opera nuova del Bistolfi esposta a Venezia è *La Croce*, per la quale non possiamo provare gli entusiasmi di certuni, come non comprendiamo l'acquisto che di essa ha fatto il Mi-



Monumento all'ing. Sebastiano Grandis
di L. Bistolfi.

nistero, giacchè è quella che meno riassume fra tutte la personalità dello scultore piemontese. Poi il gruppo è nel suo complesso ispirato ad un'altra opera che due anni fa figurava a Venezia e che or si vede in quella Galleria d'arte moderna e ogni figura ne richiama altre di predecessori del Bistolfi: una soprattutto ricorda il Michelangelo negli *Schiavi* al Louvre.

Che se poi diamo uno sguardo agli altri marmi che costituiscono la Mostra collettiva del Bistolfi, in breve ci confermeremo nel positivismismo di certi falsi criteri che guidano la mano di questo sognatore della scultura, giacchè i mezzi che egli adopera torneranno sempre negativi in un'arte che vuole la decisione assoluta della linea, tanto che si suol dire per una cosa fortemente marcata: pare scolpita.

Il sistema di indecisione col quale questo artista plasma le proprie statue diventa palesemente negativa a quella sicurezza magistrale di tocco che deve avere o si presume abbia un artefice chiamato maestro della tecnica e del disegno nella sua professione. Tale titubanza plastica afferma la nebulosità anzi che la chiarezza di un oggettivismo maturato e accarezzato dalla mente dell'artefice. Inoltre questo metodo,



Dettaglio del Monumento all'ing. Sebastiano Grandis
di L. Bistolfi.

che vorrebbe per la propria indefinità assurgere alla vaporosità dell'ideale, nel tipo muliebree specialmente finisce, colla trascuratezza dei contorni che delineano la forma, a cadere in certe

mananze che sono il contrapposto della visione poetica, la quale non può andare disgiunta mai dalle sue integrali bellezze, per cui lusinga ed ispira la mente del poeta.

Ora taluno ha un bell'affannarsi per far passare simili sculture per letterarie. Costoro non faranno che buttar inutilmente tempo e fatiche, poichè nessuno potrà mai conciliarsi, per amore e per verità degli scrittori, con certe sofistiche definizioni, soprattutto quando rifletta che in nessun autore da molti anni a questa parte, a meno che non sieno essi nulli, si riscontra l'idea chiarissima disgiunta dal perfetto periodare. Quindi tutt'altro che letteraria nel senso da loro inteso questa scultura, a meno di voler giudicare a torto e dichiarare poeti e romanzieri i



Maturità
di P. Bialletti.

sommamente sgrammaticati. Ma quand'anche si volessero poeti e romanzieri considerare privi della massima eleganza e dell'estrema rigidità della lingua, nullameno essi tutti possono vantare uno stile adeguato e strettamente proprio alla materia.

Nella scultura del Bistolfi milita invece l'invasione della scultura nel campo affine dell'arte pittorica, derivando da questo conflitto tutto un deplorabile turbamento di quell'unità che dev'essere principale elemento d'ogni lavoro dell'arte. La mediocrità di un ingegno risulta appunto quando esso esorbita dai limiti della propria arte e le toglie parte di quella forza per cui solo si incarna il capolavoro. Inoltre per sostenersi passabilmente con questo metodo è giocoforza costringere la propria mente a temi preconceppi, perchè essi possano permettere la visione prioristica vagheggiata dal pensiero dell'artista e spesso l'artefice è costretto all'imitazione di altri tempi e di altri stili, oltraggiando così la propria natura e soffocando la personalità intima, profonda e spiccata, che è caratteristica del sommo ingegno o del genio, che pur assimilando rinnovano e sublimano.

Al Bistolfi tutt'al più, ad essere indulgenti, si può accordare l'attitudine dell'estro; ma

sicuramente egli, se non per quelli che della scultura non hanno un esatto criterio, non potrà trovar mai lode degnamente meritata. E se la critica si inoltrasse spassionata nell'indagine, o a Venezia troverebbe facilmente fondamento ineccepibile di completa demolizione dell'opera di lui. Ma per non essere inesorabili e rispettosi sempre di ogni fatica, amiamo terminare con l'augurio sincero — poichè dal Bistolfi abbiamo veramente ragioni di attenderci cose interamente originali — che in un non lontano domani egli sappia e voglia darci statue che non risentano così marcatamente di tutto un po' e non soffochino quella schietta personalità che deve emergere da ogni opera d'arte.

Frattanto esaltino fin che vogliono i non sagaci intenditori. Già anni sono in mezzo agli entusiasmi generali dicevamo press'a poco quello che oggi scriviamo su questo scultore e ci avvediamo di non aver errato e forse, sbollite le suggestioni e le passioni, fra qualche anno può essere che si saprà valutarlo come oggi noi lo classificiamo. E altresì guariranno degli errori in cui cadono inesorabilmente quelli che per esuberanza di ribellione continuano a sollevarsi armati contro la giustizia, pur di distinguersi dalla maggioranza, e sostengono l'opera intera del Rodin, come accadde alla penultima di Venezia. O io non son più io o è venuto meno l'ingegno mio, il quale non potrà mai concepire il genio senza equilibrio, nè l'ingegno

quando non sa fermarsi al limite in cui l'originalità è sostituita dalla stramberia. E in verità per accettare certi stravaganti impeti plastici e paragonarli magari alla quintessenza controversa dei sommi che da Fidia, passando per Donatello, arrivano a Michelangelo, bisogna non aver compresa l'eletta perfezione irreprensibile del primogenito greco, la elegante squisitezza dell'autore di *Santa Cecilia*, nè la potenza personale plasticamente innovatrice, potentemente simbolica, prepotentemente personale di Michelangelo.

Innanzi tutto il genio deve sviluppare chiaramente la sua indole eccezionale e, quantunque una delle sue qualità eminenti debba essere quella di assimilare tutto quanto v'ha di sublime intorno a lui, nullameno egli lo deve esprimere in modo che appaia e sia realmente cosa sostanzialmente diversa, assumendo i caratteri di un'assoluta novità. Quindi è che se Rodin può contare a suo merito la virtù dell'assimilazione, a lui manca però quella principale di manifestarla in modo che essa non appaia d'altri tempi o altrui. Nello scultore francese l'osservatore scorge facilmente le diverse indoli imitate, coll'aggravante che esse si presentano in ogni modo menomate.

Il genio o il potente ingegno assurgono all'eccellenza della forma e della sostanza; nel Rodin manca la finalità dell'una e il principio dell'altra. La superiorità del talento, investendosi dell'ambiente in cui vive e fatto tesoro d'ogni predecessore, si manifesta coll'ardire nella propria concezione di risolvere con mezzi scrupolosamente eruditi la commendevolezza del pensiero e del mezzo e audacemente cercando di staccarsi dal presente per battere impetuosamente alla porta dell'avvenire.

Lo scultore francese invece non avanza d'un passo, ma violentemente retrocede. Egli esuma talvolta lo scorretto greco, tal'altra traduce l'avito fiorentinismo, non salvandosi dal cadere nella imperdonabile scorrezione e nell'accademismo, poichè, riferendoci alla Mostra collettiva di due anni sono, scorretto è il bronzo *Amore e Psiche* e lungi dal tentativo di un'idealità astratta quale esigevo il soggetto; deforme anatomicamente per scompiglio di piani la *Risurrezione*; caricatura assoluta il *Rochefort*; timido di scolastica impressione *L'uomo che si sveglia alla vita*, senza quella gioia profonda o quella sorprendente meraviglia di colui che dalle tenebre del nulla sente il palpito dell'io ai raggi di un sole che egli può conquistare; accademica quella vecchia in una posa convenzionalmente adatta alla virilità e contraddicente, nella spiritualità concettosa, a quel tremulo abbandono, a quel tardo movimento a cui deve soggiacere la vecchiaia, tanto più se, come questa, arrivata a quell'esagerazione di senilità, che permette alla natura l'oltraggio di togliere ogni prodigialità del seno, strumento di vita per la madre e con tanta crudeltà di sottrazione qui da cambiare la prominente in un vano.

No, per me queste non sono rivelazioni della visione di una mente eletta; ma piuttosto eccentricità impotenti, che toccano, nella vecchiaia, l'essicazione numismatica. E altrettanto insulanti nella forma risultano i tratti, la fattura colla quale l'artista intese tradurre l'effigie del più profondo dei romanzieri francesi, Balzac. Nè fisicamente, nè moralmente quel volto rispecchia l'indole del creatore della *Commedia umana*, poichè fisicamente si presenta, per mezzo dei modi di traduzione, confinanti con una fantastica bruttezza e soltanto psicologicamente risponderrebbe al compito, quando il Balzac e nei costumi e nelle opere avesse toccato quella scurrilità sfrenata che caratterizza la bestialità umana, giacchè quella flaccidezza di fattura, quegli occhi dall'orbite vuote, come nelle maschere-emblema rappresentanti la tragedia, e quell'enfiatazza delle parti vi suggestionano e vi mettono davanti agli occhi il muso di maiale quale si espone



Il tempo è denaro.
Statuina di Achille Alberti.

dai macellai in un giorno di grasso tripudio. — Neppur il busto della *Walkyrie* può essere considerato alla stregua di un'arte collettivamente rispettabile, perchè essa, in causa della sua esagerata interpretazione e del policromismo che la informano, vien confinata nel valore non superiore dei molti busti decorativi che abbelliscono le vetrine dei venditori di oggetti artistici.

Se poi ci riferiamo ai *Borghesi di Calais*, nella qual'opera, e per le dimensioni e per l'importanza del soggetto, dovevano necessariamente racchiudersi i disparati criteri dell'artista francese, rispondendo essa quasi a sintesi delle sparse idealità dell'artefice, se emergono in questo gruppo gli elementi principali di forma e di pensiero che debbono imprescindibilmente essere guida e manifestazione di un lavoro che vien presentato nel campo dell'arte per dare prova di un'assoluta intellettualità nell'autore, disgraziatamente anche qui si appalesa come gli errori e i vizi dell'autore assumono così grandi proporzioni da convincere chiaramente come egli venga talvolta abbandonato da quei lumi di una ragione intellettuale ed estetica che governano o debbono governare sempre anche gli artisti comuni.

In tutto l'aggruppamento, neglecto di contrasti estetici, muto anche di quelli esclusivamente spirituali, non traspare quel baldo eroismo, che, pur condannato dalla prepotenza di una forza bruta, nullameno si ribella moralmente colla sfida di un'alterezza trasmessa dall'attitudine e dallo sguardo, sì che rapidamente, per successione di idea, vi appaia la grandezza di un romano



Improvisando.
Bronzo di H. Hans Letche.

alla forca caudina. Nè vi balena, o nell'insieme o nel dettaglio, quell'eroismo indomito che lampeggia nelle pagine della storia dei magnanimi vinti dei quali la rivoluzione francese è esempio; ma mostra tal che io dichiaro assolutamente sciupato, per interpretazione insufficiente, la grandiosità del soggetto. Anzi, se ponendo in oblio le risorse del tema volessi seguire ciecamente la suggestione unica che questo gruppo accenna, sarei costretto a definirlo il monumento della pusillanimità e dello sbigottimento abbruttito. E se nel pensiero è figlio dell'acefalismo, nella forma è ibridamente anacrostico, perchè *I borghesi di Calais* non erano greci, nè vissero in quell'epoca e lo stile che li informa è la menomazione lineare di quell'era così fastosa di disegno umanamente ideale. I dettagli poi, deformati da gonfiezze inaudite o dalla rigidità dei muscoli, avrebbero bisogno di un'intera clinica, che sudasse a rendere quelle membra uma-

namente possibili e la movimentazione, scorretta da un grottesco inumano, più scorrevole e adeguata alla mediocre verità.

Sorvoliamo poi sull'*Adamo ed Eva*, sull'*Age d'airain*, sull'*Età del bronzo* e su altre opere come *Il bacio*, un'*Ombra che si tiene un piede*, una *Sorgente* e piuttosto diciamo della *Porta dell'Inferno*, in cui emergono alcuni degli episodi già potentemente scolpiti nel divino poema dalla mente somma dell'Alighieri, che nel lavoro del Rodin si vede in alto, dominatore. E stanno su questa *Porta dell'Inferno* il conte Ugolino e i suoi figli, Francesca e Paolo: il dramma angoscioso e la scena appassionata. Poi sui pilastri vari visi di afflitti ci ripetono l'eterno dolore umano, poichè nell'*Inferno* dantesco, secondo Rodin, è l'umanità che soffre, l'umanità oppressa, colpevole, atterrita, distrutta dalla morte. Per Rodin l'*Inferno* dell'Alighieri è la terra stessa sulla quale ci agitiamo con i nostri vizi, con i nostri bisogni, con i nostri ricordi, le nostre ambizioni colpevoli, i nostri amori travati. È forse questa una delle opere migliori dell'artista francese. E ogni sentimento, ogni sensazione sono qui espressi non da convenzionali allegorie, ma dalla corrispondente manifestazione del soggetto.

L'ho già affermato più volte: un'emozione qualunque non vien ritratta soltanto nella fisionomia, ma in tutta la persona: le mani, le braccia, le gambe di un uomo che piange non sono affatto le gambe, le braccia, le mani di un uomo che è tranquillo o che ride. Ora, di questo, Rodin ha dimostrato di essere ben convinto nella sua *Porta dell'Inferno*. E ricordato un *San Giovanni Battista*, dalle reni forti, dalle gambe nerborute, dal gesto imponente, debbo concludere, a proposito del Rodin, affermando che una virtù sola trovo in lui: quella di eclissarsi troppo frequentemente in una tenebra peregrina anche per chi è condannato ad un manicomio o per lo meno, dimentico egli di un passato esemplare, di sapersi mantenere troppo ignorante, dopo gli splendori gloriosi di un passato che superbo s'accusa in tanti capolavori di immortali nostri antecessori. Eppure, ripetiamo, vi sono degli artisti e dei letterati che spingono la loro audacia fino all'iperbole veramente achilliana, di trovare in questa impotenza il compendio di Fidia, di Michelangelo et similia. È questa loro asserzione documento irrefragabile della loro incompetenza o della loro mala fede? Ai competenti la sentenza. Per parte nostra rispondiamo che Michelangelo è innovatore di uno stile e il Rodin è un cattivo imitatore; che Michelangelo ha la terribilità dell'espressione e Rodin il grottesco; che Michelangelo ha l'azione viva e Rodin energumena



Ritratto della contessa Bianconcini Nunziantie di Mignano.
Mezza figura in gesso di Giuseppe Romagnoli.

e automatica; che Michelangelo è grandioso e Rodin è meschino; che Michelangelo è vivo e palpitante e Rodin è mummificato; che Michelangelo, maestosamente sintetico, infonde nelle sue figure la grande intellettualità ed è simbolo della peregrinità dell'idea, mentre Rodin avvilisce l'uomo, diseredandolo in un costante e anormale idiotismo; in fine che Michelangelo fa meditare e Rodin sorridere.

Insomma, il Buonarroti è straordinario per l'eccellenza del mezzo e della creazione e lo scultore francese invece è misero di immaginazione e derivato nell'espressione. E se egli non può in nessun modo non solo competere ma solamente avvicinarsi alle qualità michelangellesche, sorrette talvolta dalla trascendenza, tanto meno può resistere al paragone più modesto delle attiche perfezioni di Fidia e colle eleganze armoniche di Donatello, i quali entrambi si sorreggono nella sublimità della plastica mercè le soavi e perfette linee di una rigorosa bellezza. Ne deriva quindi che coloro i quali per cecità di ponderazione possono spingersi temerariamente a tali confronti, lo possono in omaggio all'ignoranza della specialità della materia o travolti dalla confusione di questo tempo, che in tutto rassomiglia e ripete la decadenza finale di quella parabola discendente precipitosamente verso il seicento e guidata poi a nuova altezza da Antonio Canova.

**

Poche sono le sculture che figurano in questa Mostra, ma nessuna compendia degnamente quella bilateralità che è caratteristica dell'arte: tutt'al più in qualcuna l'accento di discreti artefici.

Nella massima parte la plastica esposta è priva di quei sereni intenti e di quella severità di traduzione propria alle opere meditate e che aspirano a resistere all'avvenire colle virtù di un presente, cosicché, non arrivando essa nè alla grandiosità nè alla finezza, rimane nell'orbita della decadenza. E in questo genere marcatamente ne fornisce prova il Braecke colle sue *Donne di pescatori* e così pure il Cadorin con *Ritorno alla vita*. Nè più felice è questa volta il Nono col gesso *Ex marmore excusa vita*.

Artisticamente il Meunier è senza dubbio un grande artista, ma anche lui a questa Mostra non è ben rappresentato. Soccombe nel trionfo della duplicità necessaria al capolavoro in causa delle scorrezioni di proporzione e di forma che menomano il valore del compianto valoroso artefice. Quindi è che in lui abbiamo il pensiero contrariato al completo suo trionfo dalla deficienza del mezzo. Onde neppure lui, e tanto meno a questa Biennale, si avvicina alla felicità interpretativa del massimo coefficiente di quest'arte positiva, alla perfezione della quale s'incamminerà per immortalarsi nell'avvenire colui che comprenderà e saprà infondere nella creta il sentimento intimo della psiche e lo rivelerà nella commendevolezza di un disegno reale, mediante una linea adeguata alla suggestione dei sensi, che sono nutriti dall'ente rappresentato, e per l'eccezionalità o la drammaticità dei quali l'artista sente l'interesse e il bisogno di tramandarli, per emozione feconda, nella generalità degli umani.

Ricordata la statuetta dell'Alberti: *Il tempo è denaro* e *Maturità* del Bialetti; il bronzo *Improvvisando* del Lerche e il busto in marmo dell'Jerace, non destinato quest'ultimo all'attuale Biennale e che l'autore inviò solo perchè non potè condurre a termine un'altra opera di maggior mole, che vedremo invece l'anno prossimo alla grande Esposizione di Milano, tralascio d'interessarmi del Romagnoli, a causa di soggetti espliciti senza novità, nè originalità di composizione e modellati con spigliatezza superficiale, in tutto decorativa. Ma più decorativi ancora il Reduzzi e il De Albertis.

E poichè la franchezza ha abbandonate le briglie, tacendo di altri scultori dei quali per ragioni poco dissimili da quelle dette per il Romagnoli non merita occuparsi, concluderemo dicendo nettamente che la sezione della scultura, in qualunque modo si voglia considerare, risulta all'esame comunissima ed inferiore a molte Esposizioni di minore importanza. Difatti nessun'opera risalta sopra le altre e in nessuna emerge la superiorità severa dello scalpello e della forma, perchè io dell'arte, ripeto, ho il concetto assoluto che essa debba, in ogni occasione in cui si esplica, risolvere il problema della fattura e dell'idea.

E. A. MARESCOTTI.



LA "SOCIETÀ DI CONCERTI", A NAPOLI

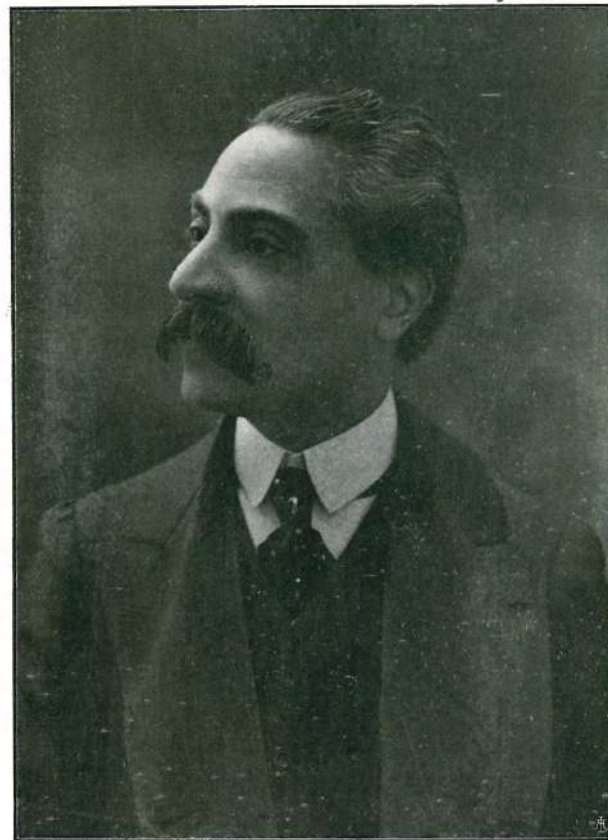
In fine, sia sciolto un sincero fervidissimo inno di plauso e di ringraziamento a tutti coloro che hanno recato un contributo di operosità alla Società di Concerti, istituita in Napoli, diretta dal Martucci (1). A codesti volentieri dobbiamo la riconoscenza di un gaudio spirituale infinito.

La tradizione dell'arte musicale napoletana, che da i fastigi era rotolata giù giù, è anch'essa grata e gioconda del rinnovato decoro e della rinnovata esistenza.

In vero, un magnifico soffio di vita d'arte ha rinvendite le trascolorate speranze di coloro che già da un pezzo avevano intonato la suprema funebre orazione a ciò che fu la musica in Napoli. Un soffio possente d'arte è passato per la città.

E un miracolo d'arte s'è avverato. Avevamo trepidato che il pubblico napoletano — procedente dalla generazione che fu la più squisita ragionatrice sapiente dell'arte musicale — avesse sperduto nel tempo, per disuetudine, la vigoria dell'attenzione, la facile comprensione, il senso critico, l'entusiasmo misurato, l'osservazione immediata ed esatta di ciò che è perfetto e di ciò che è meno perfetto. In

vece, abbiamo veduto una folla intelligente, maravigliosamente intelligente, trarre numerosa al teatro ove sono stati eseguiti dei lavori di non facile comprensione, abbiamo veduto codesta folla ritrovare le antiche virtù di osservazione; essa s'è squisitamente gioconda, comprendendo



Fot. Alfredo Posce, Napoli.

1. - GIUSEPPE MARTUCCI.



:RIMEMBRANZE STORICHE:

AGOSTO.

1 Agosto 1835. — Prima rappresentazione dell'opera *I Parenti ridicoli* di Raimondi al teatro Nuovo di Napoli.

2 Agosto 1774. — Prima rappresentazione in Francia dell'opera *Orfeo ed Euridice* di Gluck all'Accademia di Musica di Parigi. (Rappresentata per la prima volta a Vienna nel 1762).

3 Agosto 1876. — Inaugurazione del monumento a Mercadante, a Napoli.

4 Agosto 1650. — Esecuzione della *Messa a quaranta voci reali in dodici cori* di Orazio Benevoli a Roma.

5 Agosto 1817. — Prima rappresentazione dell'opera *La Zingara delle Asturie* di Soliva alla Scala di Milano.

6 Agosto 1835. — Prima rappresentazione dell'opera *Le due regine* di Monpou al teatro dell'Opéra-Comique di Parigi.

7 Agosto 1852. — Prima esecuzione dei tre oratori in uno, *Putifar, Giuseppe e Giacobbe* di Pietro Raimondi al teatro Argentina di Roma.

8 Agosto 1828. — Prima rappresentazione dell'opera *Gabriella di Vergy* di Mercadante al teatro S. Carlo di Lisbona.

9 Agosto 1862. — Prima rappresentazione dell'opera *Beatrice e Benedict* di Berlioz al teatro Bénézet di Baden.

10 Agosto 1852. — Inaugurazione della statua di Lesueur ad Abbeville.

11 Agosto 1892. — Prima rappresentazione dell'opera *Il Birichino* di Leopoldo Mugnone al teatro Malibran di Venezia.

12 Agosto 1876. — Inaugurazione della statua di Rameau a Digione.

13 Agosto 1794. — Prima rappresentazione dell'opera *Ero e Leandro* di Paër al teatro S. Carlo di Napoli.

14 Agosto 1814. — Prima rappresentazione dell'opera *Il Turco in Italia* di Rossini alla Scala di Milano.

15 Agosto 1843. — Prima rappresentazione in Italia dell'opera *La Favorita* di Donizetti alla Scala di Milano. (Rappresentata per la prima volta all'Accademia di Musica di Parigi il 2 dicembre 1840).

16 Agosto 1857. — Per l'inaugurazione del teatro Nuovo di Rimini vi si rappresenta per la prima volta l'opera *Aroldo* di Verdi. (È lo *Stiffelio* riformato su nuovo libretto).

17 Agosto 1881. — Prima rappresentazione dell'opera *I Burgavi* di Podestà al teatro Riccardi di Bergamo.

18 Agosto 1857. — Prima produzione dell'opera *Rita* di De Roxas al teatro del Fondo a Napoli.

19 Agosto 1873. — Prima rappresentazione dell'opera *Wallenstein* di Musone al teatro Mercadante di Napoli.

20 Agosto 1828. — Prima rappresentazione dell'opera *Il Conte Ory* di Rossini all'Opéra di Parigi.

21 Agosto 1779. — Inaugurazione del teatro della Canobbiana di Milano, coll'opera *La Fiera di Venezia* di Salieri.

22 Agosto 1819. — Prima rappresentazione dell'opera *Il Califfo e la Schiava* di F. Basily alla Scala di Milano.

23 Agosto 1894. — Prima rappresentazione dell'opera *Maruzza* di Floridia al teatro Malibran di Venezia.

24 Agosto 1842. — Centesima rappresentazione del *Freischütz* di Weber a Dresda.

25 Agosto 1834. — Prima rappresentazione del *Silfo della montagna* di Barnett al teatro del Liceo di Londra.

26 Agosto 1854. — Prima rappresentazione dell'opera *Marinella* di Sinico al teatro Mauroner di Trieste.

27 Agosto 1872. — Prima rappresentazione dell'opera *Adelinda* di Agostino Mercuri al teatro della Concordia di S. Marino (Repubblica).

28 Agosto 1850. — Prima rappresentazione del *Lohengrin* di Wagner al teatro Grandducale di Baden.

29 Agosto 1855. — Prima esecuzione dell'oratorio *Elia* di Michele Costa a Birmingham.

30 Agosto 1856. — Prima rappresentazione dei *Promessi Sposi* di Ponchielli al teatro Concordia di Cremona.

31 Agosto 1856. — Prima esecuzione della *Messa solenne di Grau* di Liszt, a Grau, in Ungheria.



VISITANDO LA VI INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA

III.

Quando a Venezia si pensò di istituire un'Esposizione Biennale, che raccogliesse il fiore delle intelligenze artistiche, noi e tutti quelli che amano veramente l'arte ci siamo sentiti confortati dalla speranza che finalmente sarebbe permesso agli italiani di poter studiare con pochi mezzi i diversi temperamenti che dedicarono e dedicano alla pittura e alla scultura i frutti del proprio ingegno. Le promesse del Comitato organizzatore erano così lusinghiere, che non dubitammo neppure un istante che esse dovessero troppo presto andar perdute. Ma dal dire al fare, dice il proverbio, c'è di mezzo il mare. E l'aforisma antico ebbe disgraziatamente nuova conferma di fatto, poichè quell'ecclettismo, che deve sempre essere ispiratore, nel confronto, della varietà, è stato offeso fino dalle prime Biennali dal Comitato veneziano. Difatti dopo averlo bandito a parole lo sconfessava immediatamente coll'invito diramato a talune personalità artistiche, tutte rappresentanti una consimile scuola e che manifestavano un'indole sorella.

Sorsero allora giustificabili recriminazioni e proteste da parte di alcuni offesi dall'esclusione, quando anticipatamente ad altre Esposizioni avevano toccato il trionfo con opere universalmente lodate. Ma il Comitato, dissentendo dai veri saggi, non volle rinsavire e l'Esposizione, per quanto distinta per lavori, peccava nell'uniformità di oggettivismo e di tecnica.

Si tentò in seguito il rimedio, ma fu peggiore del male, tanto che anche oggi l'Esposizione, scostandosi maggiormente dai criteri di origine, non è riuscita superiore alle altre che la precedettero. E se continueremo di questo passo l'istituzione, onorevole per l'Italia e proficua per gli artisti, sarà destinata a non vita gloriosa.

Le cause che determineranno la completa caduta di queste Mostre si avvertono fin d'ora palesi e solo si spiegano in una cieca ispirazione che il Comitato subisce da taluni, i quali se hanno qualche superficiale cognizione, sono però nell'assoluta finalità d'una provata incompetenza.

Innanzi tutto è ingiusto in un'Esposizione, che presume di comprendere con rigore l'assoluto valore degli artisti italiani e stranieri, la diversità di trattamento riservato agli uni e agli altri, perchè questa differenza, obbligando gli italiani al biennio e lasciando invece libera facoltà agli stranieri per le loro opere, conduce ad un paragone, che sarà sempre a noi svantaggioso e di conseguenza umiliante ed ingiusto; tanto più ingiusto per una nazione come la nostra, che a parità di mezzi può sempre vantarsi la classica terra delle arti. Onde a giudicare dalle apparenze crediamo non errino coloro che accusano il Comitato veneziano di preoccuparsi piuttosto dell'interesse economico che l'Esposizione può dare alla città, anzi che del decoro dell'arte italiana. Ma se questo sta bene, quando gli artisti spontaneamente concorrono con le loro opere a far l'interesse altrui, è però biasimevole cosa per chi, in alto, alla tutela del decoro nazionale, non interviene con opportuni provvedimenti e lascia con una libertà, che io chiamerei piuttosto licenza, compromettere la fama meritatamente e per tanti secoli in tutti i campi dell'arte conquistata dal nostro paese.

È per noi in questa differenza di trattamento fra i nostri artisti e quelli dell'estero la ragione prima della meschina figura che in genere i nostri pittori e i nostri scultori fanno di fronte agli artisti d'oltre Alpi. E quando poi si consideri che questi vantati sommi delle varie contrade non sono in fine che delle auree mediocrità al cospetto delle loro rispettive arti, si avviserà del maggiore nostro avvillimento nel doverci ancora dichiarare a tali modesti valori di gran lunga inferiori. E che noi non occupiamo a Venezia il miglior posto sta a provarlo lo stesso fatto delle compere.

Dalle opere acquistate e da quelle messe in rilievo come meritevoli di incoraggiamento si vedrà quanto il numero degli stranieri vinca, con qualche considerazione anche riguardo alla quantità, quello degli italiani. E questo comprendiamo, come riteniamo non altrimenti



Gli Amanti
di L. Bistolfi.

avverrà fino a che altre disposizioni non presiederanno all'organizzazione di queste Biennali, le quali termineranno diversamente per languire. E tanto più sono destinate a mancare, prive di quei risultati che potevano essere solo scopo di queste Mostre, se il Comitato e i suoi ispiratori continueranno a voler mantenute le forme di un invito, che esclude tante personalità pur sempre meritevoli, sebbene la loro scuola possa per avventura non essere l'ideale dei tempi che corrono.

Un'Esposizione onesta deve raccogliere nel suo grembo tutte le scuole, tutti i sistemi, tutti i temperamenti, appunto perchè da un tal confronto chiaramente emerga all'amatore e all'intelligente a quale scuola debba darsi la preferenza o con quali disparati elementi fusi in un armonico tutto si possa raggiungere quell'idealità che tutti sentono, che tutti cercano, ma che non è fino ad oggi nè ben chiara nella nostra mente, nè da alcun artista raggiunta.

Ma non solo abbiamo veduto nelle prime cinque Mostre delle Esposizioni monocole, prova splendida come gli inviti fossero stati fatti soltanto a quegli artisti che potevano vagheggiare e manifestare una data scuola; ma da questa ingiustizia, che fa presupporre una piccolezza di vedute, è risultato e risulterà sempre, che tante

opere, accettate per conseguenza dell'invito, furono di gran lunga e spesso sconsigliatamente inferiori ad altre che vennero respinte e appartenevano a coloro che non erano stati chiamati.

L'invito non dovrebbe essere, perchè è un'ingiustizia. Difatti, evitando i nomi, i quali potrebbero ingenerare il pettegolezzo, possiamo dichiarare che per dieci anni vennero esclusi dall'Esposizione di Venezia, perchè non invitati, degli artisti la fama dei quali è assolutamente incontestabile. E tanto più l'invito è un'ingiustizia, quando, oltre al non aver saputo evitare certe parziali preferenze, non si sa neppure decidere e stabilire che il minimo valore del più debole degli invitati debba fissare il limite del valore necessario per accettare le opere inviate per essere sottoposte alla Commissione di accettazione.

Nè il temperamento stato escogitato dopo la seconda Biennale e male adempiuto, di ricorrere all'invito delle opere, quando queste debbono essere nuove può dare, come non ha dato, fecondi risultati: esso doveva necessariamente ritornare propizio solo al protezionismo, poichè non si può conoscere il valore delle opere, se non quando esse sieno finite e per conseguenza poco tempo prima dell'apertura dell'Esposizione: onde un termine breve e prossimo troppo all'Esposizione per fare una scelta meritevolmente coscienziosa.

Dunque l'Esposizione di Venezia, essendo fondata su basi di interesse puramente cittadino e di agotismo finora costante, anche in onta ai rigori che diventano altrettante ingiustizie non potrà lungamente sostenersi e genererà una mediocrità sempre più invadente, anche per la mancanza di tempo necessario non solo ad essere pensate delle buone opere, ma degnamente tradotte; genererà quella mediocrità, che stancando l'osservatore e l'intelligente riesce a fuorviarlo da quella rettitudine che deve essergli compagna e lo porta a disconoscere o non ad avvertire quella sola o quelle poche opere che palesano nei loro autori una seria tendenza o un'assoluta affermazione.

Ma se il Comitato di Venezia è stato in verità condotto per errore a dare le apparenze di un esclusivo interesse alle sue Esposizioni e veramente gli sta a cuore il progresso dell'arte, egli potrà facilmente addimostrarlo in una prossima Biennale, chiamando con eclettissimo intendimento tutti quegli artisti che per un lungo ordine di anni hanno saputo guadagnarsi un nome e raccogliendo tutte quelle opere che nel biennio in altre Esposizioni hanno potuto affermare o confermare i meriti dei loro autori. Sarà così un tributo pagato al valore ed occasione agli studiosi di poter ammirare, riuniti, quei prodotti intellettuali dell'arte che saranno affermazione ultima dei nostri maggiori artisti.

Inoltre i signori del Comitato dell'Esposizione veneziana è bene si persuadano una buona volta, che è stupida cosa, come nel duello il giudizio di Dio, chiamare a giudicare, per l'accettazione o per lo scarto delle opere, artisti, i quali per temperamento, per studio, per coltura, per idealità, per fisico anche, non possono essere completamente spassionati nel giudizio delle opere altrui: questo tanto più, quando ci accada di vedere artisti di merito ancora discutibile invitati a giudicare le opere di altri che per fama e per valore stanno ben più in alto dei loro improvvisati giudici. È quindi naturale che derivi da un tal errato procedere cosa inumana, quando si giudichi in buona fede, triste e colpevole, se in mala fede. Il Leopardi stesso nella sua *Gloria e Parini* disse, che per un giudizio assoluto e competente nell'Arte il giudice deve saperne altrettanto del giudicato, se si vuole che il giudizio di quello riesca intrinseco davvero. E noi abbiamo invece assistito la maggior parte delle volte a veder composte le Commissioni di accettazione con artisti per fama e per merito inferiori a quelli che essi erano chiamati a giudicare.

Comprendiamo — l'abbiamo ora avvertito — che un gran numero di lavori di valore negativo può nuocere ad una Esposizione. L'occhio si guasta altrettanto che si stanca a guardare troppe opere meno che mediocri. A forza di perdersi in un immenso mare le cose migliori finiscono per essere sommerse e annegate. Il visitatore che ha percorso una sala intera senza trovar nulla che lo ricompensi della propria fatica non può esimersi da un certo senso di dispetto. E quando, dopo aver fatto il giro dell'Esposizione, cerca di riassumere i ricordi, le impressioni e fa il bilancio comparativo di quanto ha goduto e di quanto lo ha annoiato, se il piatto della noia è troppo colmo si comprende come debba essergli difficile, non dico ad essere indulgente, ma soltanto giusto.

Questo comprendiamo; ma quando si sapesse rinunciare alle compiacenze moleste e si sapesse accogliere non altro che quanto merita di essere veramente veduto. Un'Esposizione



Una scena della Cappella di Crea
di L. Bistolfi.

non molto numerosa, ma bene scelta, che permettesse al visitatore di uscire dalle sale senza l'emigranza sarebbe certo cosa ideale, salutata come la migliore delle riforme, ma...

Se una volta le Commissioni di accettazione potevano trovare ancora una lontana ragione di essere, si era perchè l'arte, illusa d'emulare il classicismo, mentre cadeva senza avvedersene in un accademico convenzionalismo allora accettato dagli artisti e dalla società come tipo moderno, trovava facile giudicare chi in quella imitazione poteva avvicinarsi all'originale scuola ispiratrice. Oggi invece per una necessità evolutiva è un affannarsi di ogni artista nel cercare l'eco indefinita di una nuova idealità sentita, ma non potuta ancora raggiungere. Onde bisogna lasciare ampia, assoluta, illimitata libertà ad ogni manifestazione, perchè una mente dai diversi conati possa ispirarsi a quel tutto omogeneo, che caratterizzi nella storia dell'arte il tipo dell'epoca nostra.

Se dunque il Comitato veneziano vorrà nella prossima Biennale ispirarsi a modernità vera, dovrà riconoscere ridicole tutte le Commissioni di accettazione, siano esse pur composte di

artisti stranieri e con papale e gratuita menzogna chiamate in tutti i casi inappellabili e di necessità o per deduzione infallibili.

Ma ad evitare che le Mostre veneziane abbiano di volta in volta a gradatamente scemare fino al totale loro eclissi, oltre a parecchi provvedimenti sostanzialmente equi, meno personali e più larghi, bisognerebbe cominciare con raccogliere le opere che emersero in altre Mostre durante l'ultimo biennio e decidere ad esporre artisti fino ad oggi immeritatamente dimenticati; quei valorosi che senza preoccupazioni di commercio e di scuola seppero in tutte le circostanze lodevolmente mostrarsi capaci di sposare con armonia la



Foto. Alfieri & Lacroix, Milano.

Vortice
di De-Lotto Anobile.

spiritualità dell'idea alla forma e si guadagnarono una notevole fama, offendendo così, questi valori modestamente assoluti, col loro merito palese la egoistica suscettibilità di alcuni attualmente maestri di corporazioni di infelicissima prova, mercè le quali con poca verecondia e con minor modestia questi ultimi tentano di proclamarsi insigni, dopo essere stati per ben sei Mostre gli ispiratori diretti del Comitato lagunare nella preferenza delle opere e degli invitati.

*
*
*

Cómpito veramente ingrato è quello di una critica distolta dalla possibilità di poter segnalare, come agognerebbe, un'opera complessivamente degna sotto ogni rispetto tecnico-spirituale o additarne alcuna che parzialmente almeno raggiungesse con eccellenza uno dei tre scopi imprescindibili dell'arte e cioè: pensiero - linea - fattura.

Ma la delusione presente trova la sua radice originaria nella malintesa indulgenza degli esaminatori passati sulle opere straniere e italiane, i quali distinsero l'aurea mediocrità con entusiasmi e, timorosi forse di scoraggiare con una sincera verità gli accenni amorosi di un indirizzo promettente, alimentarono così il danno venturo quanto lo possono le titubanze del ferro chirurgico all'apparire del male incipiente.

E così il divorzio fra l'ispirazione e la tecnica s'accentua: l'uomo eccolo ancor una volta inginocchiato dinanzi alla forma, come già davanti al vitello d'oro, sostituendo la propria

anima e il suo pensiero ad un idolo: è l'arte messa fuori d'ogni legge sociale e morale: è l'annientamento delle nobili tendenze delle nostre facoltà verso un migliore avvenire. L'arte oggi manca della propria missione. Or non ci può essere opera, in nessun genere d'arte, che non abbia uno scopo di rinnovamento. A ragione il Giusti dettava questo coscienzioso assioma: che è

... meno che niente,
se il libro non rifà la gente.

E così eccoci eternamente all'imitazione esclusiva di differenti stili, senza alcun pensiero. Percorriamo l'intera Esposizione e in tanta quantità di tele non si rimarca mai uno sforzo qualunque del pensiero, niente che vi mostri che i nostri artisti hanno sentito in loro stessi il soffio di una potente ispirazione; sia che attraversate la sala piemontese, o quella toscana; quelle veneziane o quella emiliana. Dovunque l'accusa che nella scelta del soggetto i nostri pittori non sono determinati dall'emozione che può loro causare questo fatto o quell'atto: non si sono preoccupati, tedeschi, svedesi, inglesi, tutti, di qualunque nazione e di qualsiasi scuola, che del lato esteriore e del tutto materiale della scena, o meglio del tipo che volevano rappresentare; della posa, dei gesti, di tutto quell'insieme capace, per l'attrattiva della sola forma, di attirare gli sguardi del pubblico.

E se noi siamo così severi nel nostro giudizio è solo perchè, or appunto che certi andazzi stanno per svelare il loro lato debole, ci pare urgente di reagire contro la falsa via per la quale si sono incamminati gli artisti e alla fine della quale non scorgiamo che impotenza e aborti. Fa pena veder perdersi, senza profitto per la società e per la civiltà, una somma di ingegni quale quella che ci presentano le Esposizioni volta a volta. Bisogna si convincano i nostri artisti che la tecnica dell'arte è un mezzo e non un fine: la forma deve loro servire per realizzare i tipi di bellezza che essi concepiscono nella propria immaginazione a rappresentare il loro tempo, le tradizioni, le aspirazioni.

Cimabue, Giotto, Orgagna, il Perugino, Leonardo da Vinci, tutti i nostri sommi, lungi dal limitarsi all'esclusivo studio dei processi materiali, si ispiravano ad alte idee politiche e filosofiche e si appassionavano a tutte le lotte del pensiero: vivevano nell'intimità delle intelligenze più elevate dei loro tempi.

Il genio di Dante nutrì e fecondò quello di tutti gli artisti del quindicesimo e del sedicesimo secolo: si sa il grande affetto di Michelangelo per Dante. Leonardo da Vinci era filosofo e poeta: Raffaello viveva familiarmente con tutti gli uomini più eminenti della Corte di Leone X. Anche in Grecia l'arte non si isolò dal movimento intellettuale e sociale. Sotto Pericle e Fidia la statuaria si legava alla filosofia di Socrate e si esplicava a mezzo di essa. Tutta la storia ci dimostra questo sviluppo parallelo e armonico dell'arte con la filosofia. È dunque un fenomeno singolare questa materializzazione assoluta delle arti della nostra epoca, il loro isolarsi da tutto il resto che è della vita umana; questo stato al quale si sono volontariamente ridotti gli artisti, di non creare che con le mani e per gli occhi e non con l'intelligenza e per l'intelligenza.



Ritratto
di R. Galli.

* * *

Come già abbiamo avvertito, ciò che non si può negare in tante tele è l'affermazione di un certo numero di artisti dotati di rimarchevole abilità e le cui opere attestano un'intelligenza pratica della loro arte. Ci sono innegabilmente delle virtuosità tecniche, che raccolte potrebbero darci l'artista, soprattutto se diamo uno sguardo alle opere esposte nelle sale lombarde e piemontesi.

La scuola lombarda si riafferma ancora in una maggiore vivezza ed ardimento di esecuzione originale: essa sulle altre scuole nostrane vanta maggior slancio ed un più spiccato eclettismo. Tutto questo innegabilmente, ma non frenato, nè raggiunto però da quel limite pos-

sibile di forma, che renderebbe più efficace e più evidente o il pensiero o l'abilità pittorica. Lo riafferma il Bazzaro, che innegabilmente tiene uno dei primi posti nella pittura lombarda, poichè egli risente di una spiccata personalità, che si esplica con rara forza di colore e con un profondo sentimento di poesia, e lo ripetono il Mentessi, che da qualche tempo è forse l'artista della scuola lombarda che maggiormente si distingue, e il Belloni, che con il Gola



Fot. Alfieri & Lacroix, Milano.

UNA DELLE SALE LOMBARDE.

troppo si assomiglia, ambedue segnando in questa Biennale un positivo regresso.

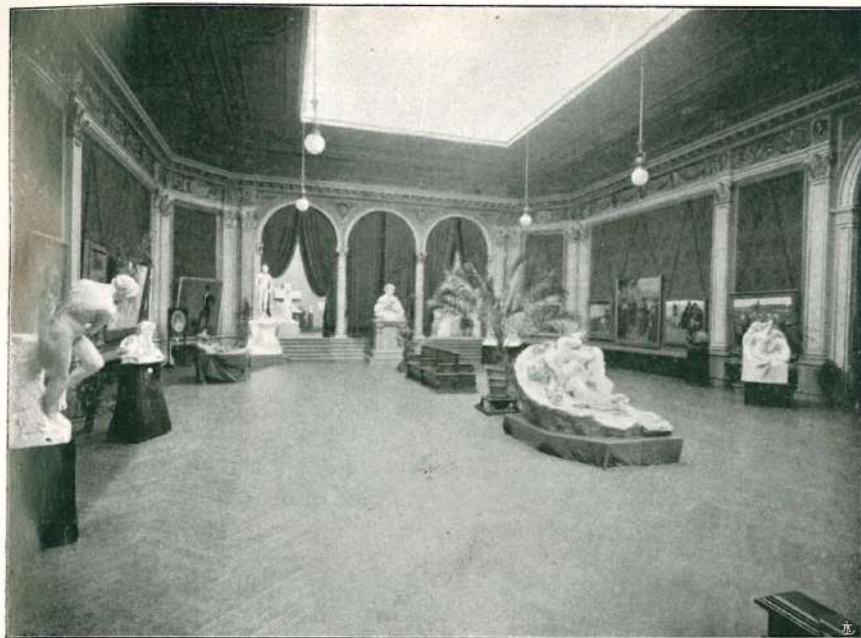
Geniale artista, ma dall'anima malata, il Mentessi è nato per essere un forte acquarellista: i suoi quadri si direbbero la sintesi di un fisico affetto da mal sottile. In lui il sentimento è sempre delicatissimo e delizioso come il profumo di un gelsomino e il tono dei suoi lavori, quantunque uniforme, raggiunge sempre quella melancolia che è appunto il principale elemento ispiratore del Mentessi, tanto che quando egli tratta dei soggetti che vanno oltre questa sua sentimentalità perde allora quelle stesse doti che valgono a farlo tanto distinguere. Ricordiamo, a questo proposito, il quadro esposto alla prima Internazionale di Venezia dal titolo, se non erriamo: *Panem nostrum quotidianum*, il cui soggetto, richiedendo un'esecuzione verista, era in aperto contrasto con le qualità emergenti del Mentessi, di guisa che veniva a noi da quell'opera una nota tutt'altro che armonica, a causa dell'urto fra l'esecuzione ed il pensiero.

Attualmente a Venezia è rappresentato da una *Veglia*, in cui egli riafferma le sue qualità, cioè sapere artistico e simpatia di disegno e di toni, per quanto ancor qui manchi quella tentata robustezza che è dote precipua di un pittore che ami di essere consacrato all'immortalità, alla gloria.

Col Belloni, già l'abbiamo avvertito, il Gola continua a desolatamente ripetersi e, ad onta della non poca verità che qualche volta sa mettere nelle sue tele, troppo egli cammina sulle orme del suo maestro, di cui sia nel paesaggio che nel ritratto ripete specialmente i difetti

anzi che le qualità. La qual cosa si può lamentare per il Carozzi, del quale mi limiterò a dire, che tempo sarebbe egli volesse schiudere i tesori della propria individualità invece di continuare ad irradiarsi della solita scintilla magistrale, con la quale non otterrà che di rinnovare il supplizio del Caucaso senza alcun umano utile. Tuttavia si affretti anche qui a rimettere dell'olio nella sua prediletta lampada, poichè essa va estinguendosi fino alla tenebra.

Sempre un fedele imitatore del Cremona è il Conconi. Al celebre artista, all'illustratore degli *Amori di Dafne* egli non solo ha tolto il modo di tradurre e di dipingere, ma anche gli stessi soggetti. Difatti *Dopo il ballo* per noi non è che una pura emanazione dell'*Edera* del Cremona.



Fot. Alfieri & Lacroix, Milano.

SALONE CENTRALE INTERNAZIONALE.

Ma nel Conconi vi ha pur una nota personale veramente ed è nel disegno, il quale pecca però di un convenzionalismo alquanto spinto, giacchè tutti i volti, tutte le figure sono da lui resi per mezzo di un disegno unico e continuamente accusanti lo stesso carattere. Però nel Conconi, in cui il colore generalmente fa difetto, poichè sono i suoi lavori quasi sempre dei puri effetti di bianco e nero, niuno può a meno di ammirare quella sua grande tenacia nel perseverare nel proprio ideale artistico: e tanto più è egli in ciò degno di ammirazione, quando si consideri che l'ideale che sprona il nostro valoroso artista non è certo tale da procacciargli delle grandi soddisfazioni nemmeno presso il pubblico, a causa appunto che non può essere il suo ideale tanto facilmente afferrato dalla massa; il che può essere ripetuto a titolo di lode per il Morbelli, a questa Internazionale non degnamente rappresentato.

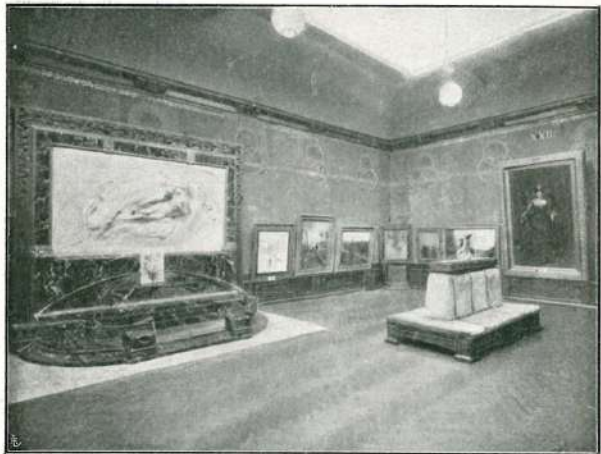
Il Conconi a Venezia, oltre con delle sue tele, figura quanto il Morbelli anche con delle acqueforti, le quali se riaffermano la stranezza del loro autore, accusano pur sempre un grande e vero ingegno. Forse alquanto squilibrate nel disegno, esse sono però l'affermazione dell'anima sincera di un vero artista.

Un altro pittore lombardo che merita ognora la nostra attenzione è il Mariani, le cui opere affermano la delicatezza del suo sentire, la gentilezza dell'animo di lui, sedotto, affascinato dall'arte più squisita. Così dicasi per il Cairati, nelle cui mani il pennello pare vada scoprendo la maniera di apparire di volta in volta meno aspro, meno rude che possibile, pur cercando di mantenere intatta, del tutto inalterata la bella personalità del simpatico pittore triestino.

Buffa Giovanni ha mandata una discreta *Fuga*. Ma fra i giovani pittori lombardi ho pur rimarcato il Galli con un *Ritratto*, in cui se dimostra molta fattura, accusa però poca vita nella traduzione del personaggio: la sua opera ci fa l'effetto di una bella fotografia. Del Balestrini abbiamo già rilevato *La calata nella neve* e del Cominetti notiamo: *Sotto la neve*, passabile.

Delle sale lombarde tralascio i prodotti di Vittore Grubicy, poichè mancano di essere

esposti su quegli altari che altri nella somma e peregrina loro competenza hanno potuto proporre per il loro merito e dove solamente possono in tutto il loro valore risplendere. Mi limiterò a notare che per me l'arte del De Dragon non è che un infantilismo, che si abbevera, male manifestandone l'origine, alla sorgente pittorica dell'Olanda, la quale, passando attraverso a clima, ad ambienti ed a temperamento diversi, perde quella poetica ingenuità di evanescenze languide di colorito che ad essa è propria, per lasciar posto ad un metodo preconcepito di tinte, di ef-



Fot. Alfieri & Lucroia, Milano.

SALA PIEMONTESE.

fetti e di linee. Meschinità di esecuzione e vanità di pensiero. Insomma quella del Grubicy è una pittura priva di ardimento e di grandiosità e che genera un effetto diligentemente femminile.

Questo non per negare le buonissime intenzioni dell'egregio pittore. Ma abbiamo detto senza reticenze quello che pensavamo, perchè riteniamo dover nostro di paralizzare gli sforzi audaci di certi apostoli, quando predicano, sia pure per avventura in buona fede, un falsissimo credo.

* *

La pittura piemontese, nella varia sua robusta manifestazione, se non completa del tutto, in tante faccie, il prisma dell'arte, poco da esso si tiene lontano. E sulla pittura lombarda vanta una maggiore sobrietà e una serietà maggiore di intenti, mentre quella ha più elasticità d'ingegno ed è più fremente di gioventù, più ardita nella via del progresso. La pittura lombarda rende a meraviglia più della pittura piemontese la baldanza di chi sa che il dominio dell'intelletto è suo: peccato che si lasci condurre alla mancanza profonda delle immagini e si accontenti del superficiale! Appare quindi, da quanto ho detto, che la fusione della scuola pittorica lombarda con quella piemontese riuscirebbe al prototipo della pittura italiana.

Nel gruppo piemontese chi tiene buon posto è il Delleani, sempre artista personale, che a traverso tentativi arditi è riuscito nella gioventù ad affermarsi con lo studio attento di una scuola piena di toni e di finezze, mentre oggi, se pur cresciuto negli anni, si slancia vigorosamente

samente verso una verità più sincera e con egual robustezza riesce sempre a darci dei simpatici saggi della sua forte individualità. L'ideale artistico del Delleani non è il nostro: ci separa, a questo proposito, un vero abisso. Ma il critico nel giudicare l'opera, la produzione di un dato artista non deve muovere dal proprio modo di sentire, di intendere l'arte, ma unicamente da quello che ha ispirato l'autore. Non meravigli dunque il lettore delle nostre parole, che qui suonano a lode del Delleani.

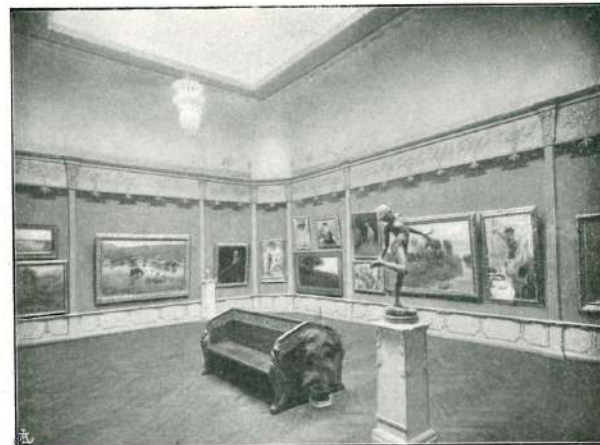
Giudichiamo a traverso il temperamento di chi ha dato alla nostra arte dei buoni e riusciti quadri. E il Delleani, lo affermano di nuovo i suoi quadri che sono a questa Biennale, *Usque ad finem* e *Autunno dorato*, non è l'artista ossequiente alla realtà splendida quale la vede, ma piuttosto è l'artista che fa tesoro di studi compiuti e con predilezioni di effetti o di tinte dà il quadro, che pur lasciando scorgere come sia stato composto con l'immaginazione dell'artista, procura all'osservatore delle tentazioni vive, acute, per quell'alto che è una intrinseca espressione dell'arte.

Un altro pittore con intendimenti in aperta opposizione ai nostri è il Tavernier, del quale a Venezia abbiamo veduto *Tramonto d'autunno* e *Oriadi*. Pieno di meriti, questo pittore dalla tavolozza smagliante e vigorosa ci dà nuova prova evidente come nel Piemonte ci sia sempre della fibra forte, degna di essere segnalata.

Raramente in un'opera d'arte il soggetto e l'esecuzione si identificano come nella maggior parte delle opere di Cavalleri Vittorio, un fortissimo pittore nelle cui tele la fusione degli elementi è sempre presso che perfetta. L'arte possente dell'autore avvolge l'idea, le figure e il paesaggio in una specie di unità potenziale, che è quella della natura, ed egli ne fa comprendere il senso più riposto. Perfettamente caratterizzate e precise, le forme si accusano e si avvolgono senza essere mai strette in un contorno apparente. Tutto è subordinato a degli involuppi il cui movimento è sensibile, ma la cui determinazione non si analizza affatto. I dettagli si perdono e tuttavia lo studio ne è ricco. Egli cerca in tutto l'unità e l'ottiene; una maniera ottima questa per rendere la natura nella sua pienezza e nel suo completo assieme.

A Venezia del Cavalleri v'ha un *Ritratto*, in cui ai fortissimi pregi di colore e di fattura si unisce un'interpretazione davvero eccellente del vero.

Cominciamo ad essere ancor noi fra coloro che vogliono Giacomo Grosso artista che mira innanzi tutto a meravigliare, a strappare la lode col mezzo di un tecnicismo accurato e per via di vibratissimi effetti. E innegabili sono difatti le qualità tecniche di lui, le migliori delle quali, ricordiamo benissimo, si manifestarono in un suo quadretto che ammirammo alla prima Triennale di Milano. Ma d'allora il Grosso è parabolicamente disceso, tanto che oggi, in onta anche dei suoi tentativi di effetti unici ed acrobatici, finisce in una pittura che è quella propria di un assistente dell'Accademia Albertina. All'infuori di una tecnica bene imparata, di un disegno e di un'idealità accademica, nelle tele del Grosso nulla che seduca, nulla che possa



Fot. Alfieri & Lucroia, Milano.

UNA DELLE SALE VENETE.

strappare una lode oltre quella devoluta a chi dimostra una volontà e una fecondità di consanguinei tentativi. Anche nei migliori suoi ritratti non si ha mai l'armonia dell'assieme, sebbene affermino però sempre quella diligenza e quel dettaglio che sono doti di chi ha delle buone attitudini ed ha coscienziosamente studiato.

La morbidezza delle sue carni non è il portato dell'eccellenza dei toni, ma piuttosto vi fa l'effetto di essere stata ottenuta con profumati unguenti. Le sue stoffe non raggiungono la finezza della stoffa, ma sono sempre del tutto greggie. Il disegno del Grosso non cambia né negli indumenti, né nelle carni, cosicchè abbiamo una convenzionalità assoluta per sedurre l'occhio del profano. In lui si ripete il professore dell'Accademia, che conosce tutti i lenocini del metodo, ma non la scintilla della forma, né quella della fattura. Le nudità per lui non



A Murano
di Vettore Zanetti-Zilla.

hanno piani: tutti i corpi si assomigliano, hanno una medesima qualità di consistenza, una medesima carnagione: insomma, tutto è convenzionale, dall'interpretazione al colore. E riteniamo che se fosse concesso di avvicinare al ritratto della principessa Letizia qualche altro che si vede all'attuale Biennale riusciremmo in breve a convincere chiunque dei nostri asserti, giacchè proveremmo come si possa con uguale diligenza riuscire a una maggior finezza contrastata da quell'eleganza di disegno, che sa tradurre la rotondità delle braccia e le asprezze del viso con quell'armonia dei piani che squisitamente sanno accennare alla differenza reale che deve esistere fra le parti molli e le

parti ossute. Donde il Grosso in quest'occasione è riuscito come ritrattista in tutto incompletamente.

* * *

La scuola pittorica, che secondo il nostro debole modo di vedere maggiormente si attiene sulla buona via è la veneziana. Essa ha sott'occhio le opere di tanti ottimi maestri in ogni tempo vantati e questi probabilmente la consigliano per la strada migliore dell'arte pittorica. Certo che in confronto al passato il presente ci accusa una decadenza non indifferente anche nella scuola veneziana. Ma è però innegabile che qui ci si rivela pur sempre il riflesso di una scuola basata, solida, per quanto anche nella scuola veneziana cominci ad avere il sopravvento il commerciale: vediamo difatti anche qui dei veri artisti piegare piano piano alle esigenze della massa.

Oggi, pur troppo, non abbiamo più in alcun'opera l'intimo convincimento di un autore mosso a produrre soltanto dal miraggio splendido della gloria; a produrre soltanto come sinceramente pensa, sente: vediamo invece in ogni lavoro la preoccupazione del successo immediato, che obbliga l'artista a mettere nella propria produzione un po' del proprio io con quel tanto che valga a lusingare il gusto della massa: si cerca di seguire il più possibile la moda imperante. Quindi non più l'opera manifestazione della personalità di un dato artista, ma soltanto l'affermazione di duttili artefici. Così vediamo un pittore del valore del Dall'Oca Bianca, pittore versatile, simpatico nei toni e nel colore, sacrificare tutto al gusto del pubblico, per

modo che in ultima analisi fra i molti bei quadri di questo autore — e tanto più fra quelli esposti ora a Venezia — si cerca invano l'opera, l'opera vera che possa restare.

Il Dall'Oca Bianca è innegabilmente un artista, un pittore dal colorito vivace, dal disegno simpatico e spesso in lui non manca la felicità del pensiero. Ed è davvero un peccato dover lamentare che non si abbiano da lui che dei simpatici saggi di un temperamento, che ha pur titoli bastevoli per segnalarsi nel campo di un'arte sotto ogni rapporto complessa e completa.

Le quattro tele del Brass sono opere di un artefice che non contento della squisitezza del proprio occhio si crede in diritto di correggere ancora ciò che ha attirato la sua attenzione. Onde non possiamo a meno di restare in dubbio della coscienza del Brass. Sente egli spontaneamente, veramente come rende? Sono proprio gli eco della sua anima quelle ibride misture di convenzionalità elette? O piuttosto quell'elegante accademismo non è a lui suggerito dall'opportunità o dalla convenienza di piacere alla massa del pubblico e quindi di poter più facilmente vendere le proprie tele? Noi non potendo penetrare nell'animo, nella mente dell'autore, ma costretti a limitare il nostro giudizio alle impressioni che abbiamo ricevuto, definiamo l'arte del Brass quella propria ad un artefice commerciabile, che innanzi tutto tende ad arricchire.

Ciardi Giuseppe è un giovane che da qualche anno si rivela con delle buone doti. E anche a questa sesta Biennale accusa una certa originalità, che, sebbene non ancora raggiunta, si può tuttavia fin d'oggi dire troppo uniforme. Però prima di esporre interamente il nostro giudizio su di lui crediamo opportuno di attendere che quella larva di pensiero oggi accusantesi nelle sue tele acquisti col tempo quell'ampiezza necessaria a che il critico possa sinceramente valutarla e discuterla. Certo che per ciò ci auguriamo di veder dei lavori migliori di *Vacche all'abbeveratoio*.

Il Ciardi padre, pur partendo dalla sua nota prediletta dei mari bianchi e dei cieli opalini, ha saputo darci delle nuove intonazioni e sempre con innegabile valore. Certo che in questo artista non vediamo l'ideale artistico da noi carezzato; ma — ripetiamo quello che già in precedenza abbiamo affermato — questo non dev'essere motivo a falsare il nostro giudizio, il quale cerchiamo riesca il meno soggettivo possibile.

Un artista sempre simpatico e che nelle sue opere afferma ogni volta di più non comuni qualità pittoriche è senza dubbio il Sartorelli. A Venezia ha esposto tre tele e sono tutte la conferma del reale valore di questo pittore in continua ascesa verso un ideale artistico, che con il nostro ha non pochi punti di contatto. Il Sartorelli è chiamato indubbiamente ad uno splendido avvenire, e noi gli lo auguriamo di cuore. Egli è uno dei pochissimi giovani pittori a cui è giusto e doveroso dedicare la nostra attenzione, perchè essa possa contribuire a metterli in quella luce che merita il loro valore, e noi lo faremo quanto prima.

Il Fragiaco è innegabilmente un artista più che un pittore. Ma ciò non ci impedisce di



Fot. Alfieri & Lucifora, Milano.

SALA TOSCANA.

lamentare che un tanto valore termini delle opere, le quali non sono l'emanazione assoluta del vero veduto a traverso il temperamento dell'artista. In genere il quadro è composto dal Fragiacomio. Egli è un forte impressionista, che ritiene, con una sorprendente memoria, ciò che specialmente lo ha colpito, ripetendoci con mirabile evidenza la poesia del momento preso a trattare. Notiamo anche come il Fragiacomio sia uno di quegli artisti i cui criteri, pur non rassomigliando negli effetti e neppure nell'idea, muovono troppo pedestremente sulle impronte del Fontanesi. Però la pittura di lui è in genere ottenuta, più che con semplicità, con una esuberanza di impasto, quale rare volte è dato di rilevare.

Un pittore simpatico, ma superficiale, è Bartolomeo Bezzi, la cui arte ha incontrato sempre

quegli encomi eccedenti, che caratterizzano gli eventi avventurati di una cieca fortuna, piuttosto che il tributo strapato agli altri dal proprio merito. E che questa nostra convinzione deriva da una indiscutibile ponderatezza di criteri, ce ne dà prova il fatto, che oggi, dopo tanti anni di studio e di pratica, il Bezzi si manifesta anche a questa Mostra con una produzione fiacca, indecifrabile e di continuo regresso, sia che ci soffermiamo di-



Fot. Alfieri & Lacroix, Milano.

SALA EMILIANA.

anzi alla tela *Pescarenico*, sia dinanzi all'altra: *Acqua morta*, o a *Mattina a Verona*. — Non possiamo quindi che augurare all'egregio pittore quel sussidio della fortuna che in altri tempi abbiamo deplorato, poichè sarebbe troppo doloroso che a lui il compenso venisse in ragione del merito e il tempo lo condannasse ad una vecchiaia di dolore e di delusione.

De Blaas Eugenio appartiene alla scuola che preferisce l'esecuzione fine, coscienziosa alla pittura di tocco — che in taluni diventa pittura trascurata e a pennellate troppo sprezzanti — e che non sa ammettere certe scorrettezze di forma e certe mancanze d'intelligenza nel disegno, quand'anco vi sieno pregi eminenti di colore. E continuando Silvio Domenico Paoletti a dire di questo artista, avvertiva come in lui sia un fortissimo ingegno, un artefice straordinario, che sa sedurre non pochi con la sua maniera.

Un altro pittore che ha innegabilmente un bell'ingegno e che si distingue per tutta una personalità propria è Ettore Tito; un artista che traduce la verità con molta simpatia. Peccato che in lui il disegno faccia spesso non lieve difetto, tanto che lo spirito di modernità che domina in quasi tutta la sua produzione ne viene per quello, e qualche volta anche per un certo squilibrio pittorico, non poco menomato.

Di quest'artista ricordiamo volentieri: *Bolla di sapone*, una mezza figura di ragazza dipinta con molto gusto, e rammentiamo anche *La Fortuna*, la cui figura principale audacemente

disegnata e le altre aggruppate attorno alla ruota e ritraente i diversi sentimenti ci rivelarono tutta l'elevatezza di lui, quella cioè di un vero artista. A Venezia il Tito oggi ha esposto cinque tele, le quali se accusano una coscienziosa ed esatta osservazione della natura nelle sue varie forme e nei diversi suoi caratteri, risentono però dell'influenza di certa pittura francese. Poi altri non lievi difetti ci sarebbero da rilevare in queste tele, ma tuttavia è certo che esse non hanno nulla da invidiare a tante impressioni pretenziose e trascurate e da certuni volute come capolavori e delle quali, malgrado tutto — e ciò per la verità — il tempo, che sa rispettare soltanto le opere d'arte pensate seriamente e seriamente interpretate, fa in breve giustizia sommaria.

Sempre più ci si manifesta come una vera gonfiatura il Bortoluzzi Millo, mentre un pittore che sente e vede un'impressione dal vero in giusta misura e con carattere personale è il De Stefani, del quale a Venezia abbiamo notato due tele trattate largamente e dipinte con una fattura accurata e non prive di bel rilievo.

Di Zanetti-Zilla Vettore, l'innamorato del mistero notturno di Venezia, abbiamo notata: *Sull'imbrunire* e *Sera di Marzo*, dove non mancano certi effetti ottenuti con bel risalto e con un'illusione apprezzabile: è pittura seria e non priva di robustezza quella che accusano frequentemente le opere di questo artista.

Le tele del Bressanin appartengono a quel genere di quadri che non dirò certo il migliore, nè il più elevato, ma che ha però il vantaggio di essere quasi sempre il più efficace. Se vi ha un genere, un'arte fatta per i concorsi, per il giudizio, per l'approvazione del pubblico è quella appunto che ne riconosce i criteri e vi ubbidisce. L'arte individuale non può avere nè Giuri favorevoli, nè ammiratori numerosi: mira a qualche cosa di più elevato, a ciò che è oltre i criteri ordinari. Accade di lei ciò che accade della poesia lirica, per la quale non si riconoscono giudici pienamente autorevoli, mentre tutti ammettono la competenza d'una platea a giudicare un dramma.

Determinato così l'intento generico dell'arte alla quale il Bressanin si è rivolto, è certo ch'egli è riuscito ancor una volta bravamente all'intento suo. Nel suo *Zioba grasso* si potrà lamentare qua e là qualche durezza, qualche leggero difetto di disegno, ma in ricambio merita lode questo dipinto per una tavolozza improntata ad una bella solidità e ad una simpatica vivacità.

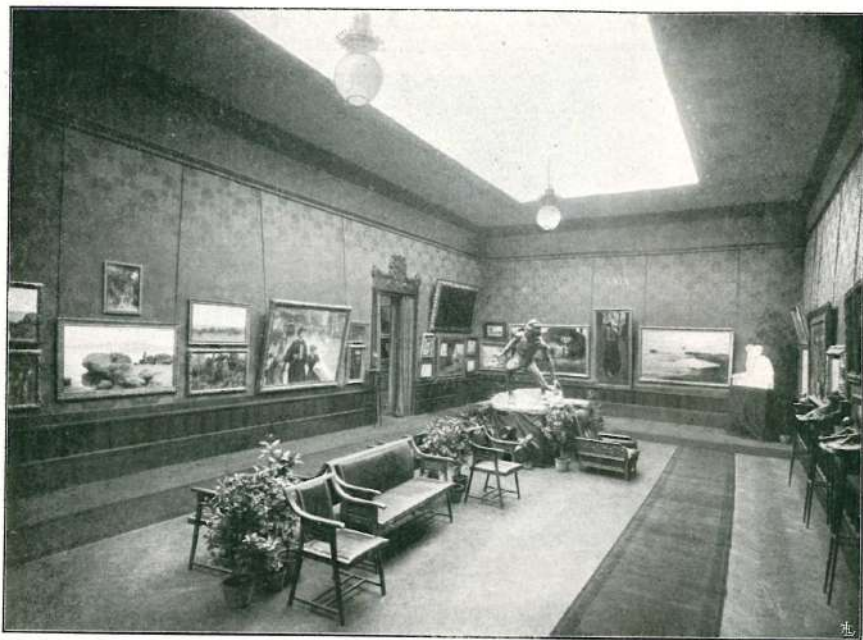
Artista di tempra robustissima, Alessandro Milesi tratteggia con studiosa baldanza l'episodio dal vero e lo coglie con squisitezza di interpretazione, di colore e di forma. La sua pittura è sintetica, ma di una solidità intrinseca, tanto che ammirandola ci pare di essere parte integrante della scena ch'egli imprende a trattare. Forza e colore sono le sue caratteristiche e rivelano quelle qualità d'ingegno che furono comuni a Favretto e lo sono al Nono; tal che non esitiamo a dir il Milesi uno dei più forti coloristi che distinguono la scuola veneziana di



Fot. Alfieri & Lacroix, Milano.

SALA ROMANA.

questi ultimi tempi. E poichè abbiamo accennato al Nono, rileveremo come questo pittore sia artista in tutta l'estensione del vocabolo e come nei suoi primi quadri ci abbia dato intensità di colore, esuberanza di toni, spigliatezza di disegno; delle belle qualità governate da un'armonia di fusione e che ci hanno manifestato in tutto il suo valore il fortissimo suo ingegno. Ma come tanti altri non andò molto che il Nono evolse ed oggi al tono e alla spigliatezza egli contrappone una fine e pur robusta interpretazione della natura, quale invano i precursori, gli emuli in questa via non poterono fino ad ora raggiungere.



Fot. Alberti & Lacroix, Milano.

SALA DEL MEZZOGIORNO.

Nella sezione dell'arte veneziana segnaleremo anche il valore dei due Selvatico e in fine una giovane promessa dell'arte in più serie e più solide manifestazioni future: vogliamo alludere al merito emergente dalle tre tele esposte dallo Scattola.

* *

In generale la pittura toscana, se risalta per una simpatica finezza, manca del tutto di slancio e s'appoggia unicamente sulla valentia della fattura, la quale è pretesto, si direbbe, al quadro, anzi che necessità all'idea. La pittura toscana conserva ancora in sé il profumo dei vecchi maestri, senza averne più la mirabile forza. Vivono sempre, è vero, le scintille del Cellini, ma in essa è morta del tutto la fiamma di Michelangelo.

Uno dei migliori rappresentanti della scuola toscana è il Fattori. E anche a Venezia continua a distinguersi per una simpatica personalità. Se non che pur lui, e per il genere che tratta e per il mezzo che adopera, ancor che muti il motivo del quadro l'impressione emotiva

che produce sull'osservatore è sempre la stessa, quella di venti anni sono. Detaille, Neuille e de Albertis hanno tutti e tre trattato dei soggetti come il Fattori; ma se il primo si è sempre distinto per un'accurata esecuzione, il secondo per una briosità magistrale di tocchi, il terzo per una facile sintesi di tocchi nel disegno, pure questi tre artisti non si rassomigliarono mai nel motivo e nella trovata del quadro.

Del Gioli Francesco notiamo una *Calma lunare* e del Nomellini soprattutto *Migrazione d'uomini*, che come le altre tele esposte da questo pittore ci appare opera di maniera. Poi, nel metodo, più che manifestazione personale le ritengo tutte incontrastabilmente derivazione imitata dagli effetti ottenuti dal metodo manifestato dal Carnevali, bergamasco, detto il Piccio, le cui tele abbiamo rivedute qualche anno fa alla Mostra retrospettiva dell'Arte Lombarda.

Non inferiore a sé stesso e al proprio valore il Tommasi.

Fra i toscani non altri che meritino anche di essere ricordati. Vediamo invece fra i pittori emiliani, rappresentati a questa Esposizione discretamente. Qui il primo posto è innegabilmente tenuto dal Previati, col quale se siamo stati per il passato molto indulgenti, accordandogli anche qualche parte di lode, era solo per incoraggiarlo in uno dei molti tentativi con i quali egli ha cercato sempre di affermare la propria personalità. Ma oramai i molteplici sforzi hanno cancellata ogni individualità dell'artista, per dare luogo invece ad un confusionismo di intenti, da cui l'autore della *Georgica* pare non sappia più togliersi. Con mezzi così poveri di disegno noi ormai disperiamo, checchè vogliano dire gli ottimisti, che il Previati possa lasciar traccia di sé.

Del Laurenti abbiamo notato dei pastelli, una testa e degli studi per una decorazione, e del Sezanne *Vecchie visioni*.

Sempre innegabilmente vivace la pittura del Mezzogiorno, la quale spinge il colore e l'effetto all'ultimo limite, sì che questo arriva facilmente ad una geniale decorazione, quando però sappia tenersi lontano da un verismo spesso ripugnante. Si veda il Caprile, del quale a Venezia abbiamo notato *Apparizione*: egli è forse l'artista che meglio accusa le qualità e i difetti della scuola pittorica del Mezzogiorno, a questa Biennale rappresentata molto scarsamente, tanto che eccettuate le opere del Lojaccono e di uno o due altri pittori non sappiamo quali altre ricordare come soltanto meritevoli di essere nominate qui.

Della scuola del Lazio abbiamo notato un dipinto del Battaglia, fine di toni e corretto di disegno. Meritevole di encomio il Coleman e sempre vigoroso il Mancini Antonio, per quanto fino ad oggi le sue tele non sieno che dei tentativi, mentre un artista dovrebbe in ultimo riunire tutte le sue doti in una tela e darci quell'emozione della quale abbiamo nel Mancini sempre l'accento, senza averne la profonda impressione. Del Gioia ci piace il ritratto, il quale se per la tonalità ci ricorda certe opere antiche, s'attiene però nell'insieme alla moderna verità. In fine meritevole d'essere notata una *Madonna e Santi* del Parisani: forse essa è un po' troppo profana, oltre a non accennare ad alcuna pur modesta novità.

* *

In complesso dunque, come già a più riprese abbiamo avvertito, l'affannarsi delle varie scuole italiane, cosa del resto comune a tutte le varie scuole europee, è limitato all'esecuzione. Non si cerca l'intrinseco dell'arte, ma ci limitiamo alla superficialità. La tecnica è mezzo di tradurre l'arte, ma non scopo precipuo: manca l'idea pittorica e manca l'idea intellettuale. Ogni tentativo è di una sconsigliata vuotezza meccanica. Onde si comprende come anche questa Biennale rimanga ad esempio di completa delusione per quanto si riferisce ad opere in cui si compenetrino l'importanza dell'idea, la proporzionata grandezza, l'appropriata esecuzione.

E. A. MARESCOTTI.

