



Signora Giacchetti Maestro Puccini Signora Puccini

Boudoir della signora Puccini.



Sala da pranzo.



VISITANDO LA VI INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA

IV.

« À société nouvelle, art nouvelle », ha detto uno dei precursori del Romanticismo. E la bella formola è eternamente vera.

Quando l'arte era essenzialmente religiosa la Rinascenza coincette colla Riforma: l'unità di fede fu scossa dal ritorno dell'antichità greca, che sbocciò qual fiore mirabilissimo a traverso le crepature di un muro sgretolante. Il 1830 non portò la rivoluzione che nel campo dell'arte e segnatamente, se non unicamente, in quella francese, la quale sola seppe comprenderla, apparendo poi più rigogliosa per aver appunto respirato il soffio fugace di libertà per pochi giorni passato sugli uomini. Ma ogni elemento positivo di rinnovamento avendo fatto difetto, l'arte ritornò in breve alla Rinascenza; almeno in quanto era scuola, giacchè le individualità di Hugo e di Delacroix non sono di alcun tempo e furono essi a determinare tutta una corrente nuova di influenze anzi che subir quella propria all'epoca loro. La grande massa degli ingegni secondari, che costituiscono l'elemento medio e le cui tendenze possono essere seguite tal quale come il procedere di un'armata, ritornò verso il secolo dei Ronsard, disertando Louis David e la letteratura imperiale.

Più profondo, più intimo, e insieme meno violento, il movimento che si operò poi in tutti gli animi non fece sorgere alcuna brillante personalità nell'ordine speculativo, ma si tradusse senza dubbio per una somma d'originalità più ampia nella totalità in ciò che il bisogno d'indipendenza si appalesò più generale, più comune.

Victor Hugo e Delacroix furono dei precursori, i profeti di una religione che non fu loro contemporanea e che soltanto i loro figli seppero comprendere nell'intierezza dei suoi dogmi. E come tutti i profeti, essi non ebbero che un'azione molto fugace sullo spirito allora dominante: fu una grande luce che abbagliò gli occhi dei più, e le nuove dottrine affogarono nella stessa loro luce, soprattutto per colpa di coloro che di esse furono eccessivamente entusiasti.

Ma ecco che la distanza sopravvenne tra l'opera dei due colossi e i loro successori, e l'epoca ch'essi prevedero si manifestò. In pittura per oltre trent'anni non esistette più alcuna scuola di figura. Ingres, che non ha fatto allievi, non erra quando qualifica di scuola l'assieme dei precetti da Picot male compresi nello studio di David e che trasmette quali ha egli affermati a Cabanel e a Bouguereau. Tuttavia in questo periodo qualche pittore di figura non manca. Baudry non dev'essere dimenticato. Quel periodo di tempo ebbe senza dubbio tutti quei pittori di figura dei quali fu suscettibile.

Ma mentre vi era un'apparenza d'insegnamento per la nuova forma d'arte, un forte gruppo di paesisti d'innegabile ingegno, che nessun banco comune aveva mai raccolti ad udire la stessa lezione, creava un'arte nuova, originale, potente, che volle la vera gloria dell'arte francese. Essi sono Corot, che non ha conosciuto che le feste della natura; Cobat, che non ha dipinto che dei temporali; Rousseau, che si scaldava ai propri incendiati orizzonti; Diaz, che si bagna nelle

luci stacciate dai folti fogliami; François, l'innamorato fervido dello stile, e tutto il seguito innumerevole di questi grandi che muove sulle loro tracce, pur cercando di non imitarli.

Il paesaggio cosiddetto classico non protesta che per la forma e a Lapito tocca l'onore insigne di essere il Barbey d'Aurevilly di quella reazione. Poi i pittori di figura cominciarono a non più cercare nell'insegnamento della scuola che ciò che vi trovavano; non oltre che la correttezza del disegno; e il tocco della pennellata. Il loro primo tentativo, appena terminati i corsi accademici, era di reagire contro tutto ciò che avevano imparato.

Poi seguì la corrente che creò Manet, oltre la quale non andò molto si appalesò una rac-

colta di artisti che mosse per altre vie. E Puvis de Chavannes fu uno dei maggiori di quest'ultima schiera, mentre Gustave Moreau creava un'arte simbolica ricca di interesse, evidentemente molto, troppo letteraria; il male che dal più al meno si lamenta per tutti i moderni pittori e forse ragione precipua per cui, di fronte alla superba scuola francese della prima metà del secolo scorso, non si può a meno di rimarcare una sensibile inferiorità nell'arte attuale, per quanto in Francia non manchi ancor oggi un rispettabile gruppo di artisti, che ci appaiono i degni successori di David, Ingres, Delacroix e Manet e che avremmo volentieri ammirati a questa sesta Biennale al loro vero posto, rappresentati sufficientemente, in modo da poterli apprezzare nel vero loro valore. E tanto più li avremmo volentieri veduti figurare a Venezia, in quanto ci avrebbero dato nuovo argomento a ben mettere in rilievo la verità con la quale abbiamo iniziato questo capitolo.

Invece nessuno del piccolissimo gruppo che lotta senza tregua contro il cattivo gusto imperante sul pubblico; ma al contrario vari



Fot. Alfieri & Lucroix, Milano.

SALA FRANCESE.

di coloro che credono di essere finalmente riusciti a sgretolare il grosso muro, che secondo essi prelude alla modernità il gusto dei più.

È gente dotata, in genere, d'una certa pratica e sovente sono anche pittori molto abili, che arrivano facilmente a prendere possesso di quel campo, per il quale vediamo così pensosamente combattere quei pochissimi eletti ai quali abbiamo or accennato. Nessuna meraviglia quindi che il pubblico sia di preferenza con loro e li accarezzi e prodighi loro onori e guadagni.

Tra questi preferiti è innegabilmente il Blanche, il quale ci fa l'effetto di quegli artisti, che ogni anno consumano una certa quantità d'ingegno, senza arrivar mai a creare un'opera vera. Essi posseggono gli elementi necessari per crearla, l'ingegno, la coscienza: non avrebbero che a sposarli logicamente per riuscire ad eccellente risultato. Invece non riescono mai nel loro sogno. E il Blanche sia nella testa di *Berenice*, sia nello *Specchio di Venezia*, per

quanto i tipi sieno bene osservati, splendidamente resi nei loro dettagli, non riesce a sviluppare dall'insieme che un'impressione di lavori non del tutto completi.

Le opere alle quali non si può muovere alcun rimprovero per difetti materiali precisi e che tuttavia non si elevano oltre il comune, giacché non sono vivificate da nessuna sensazione d'arte indipendente dalla perfezione dell'esecuzione e non svelano l'anima dell'artista, nella sezione francese, come del resto in tutte le altre di questa Mostra, sono numerose. Ad esse appartengono: *Pescatori fuggenti l'uragano* di Cottet; *In mezzo alla foresta* di Ménard; *Rio e Chiesa di S. Rocco* di Bompard e *Pomeriggio in giardino* di Chauchet.

La Touche, Pissarro, Carrière, Caro Delvaile, Roll, Maillaud sono artisti le cui opere possono forse interessare, ma non impressionano menomamente. Così il ritratto della principessa Ruffo-Scilla non ci pare opera in tutto degna di un artista rimarchevole come il Besnard, le cui tele, in genere, sono ricche di luce e dove il colore sembra quasi dotato di un'intensità propria e di uno splendore presso che irreali.

* * *

La pittura inglese, quale nelle ultime Biennali di Venezia ci fu dato di studiare, ha dei meriti incontestabili. Ciò che le manca è forse una robusta nota di convinzione personale; un difetto di cui non va fatto colpa, per la pittura inglese, agli inconvenienti che provengono in genere dall'insegnamento accademico, il quale foggia tutti gli ingegni con uno stesso aspetto.

In Inghilterra il Governo si occupa ben poco, pochissimo degli artisti, perché a lui si possa attribuire il fatto di formarli o di deformarli. Tutto passa fra l'artista e quella parte di pubblico che vuol avere dei pittori e che quindi li protegge e li paga signorilmente, giacché l'inglese ha per massima di pagar bene chi bene lo serve. Ma la tirannia di un pubblico schiavo delle proprie opinioni e dominato dai propri pregiudizi è forse più intollerabile di quella di un Governo.

In un paese come l'Inghilterra, dove la Chiesa è divisa dallo Stato, la liberalità dei parrochiani assicura agli ecclesiastici una sorte davvero invidiabile; ma si guardino essi di introdurre nel dogma e nella liturgia qualche innovazione poco simpatica alle loro pecorelle, poichè queste si farebbero ben presto un dovere di far comprendere, che non è sempre permesso avere delle opinioni diverse da quelle di chi paga. Così è per i pittori inglesi, i quali sono generalmente in balia della preferenza e dei gusti mutevoli del pubblico, tanto che sono costretti a conformarsi ad essi anche quando ciò loro dispiaccia. Pertanto gli artisti inglesi si limitano a fare quello che è più preferito dal loro pubblico; una condizione innegabilmente tutt'altro che propizia per produrre dei capolavori e che ci spiega come la pittura inglese manchi di un reale e schietto carattere proprio. Quindi la mancanza di una vera scuola pittorica inglese, anche per l'assenza di ogni tradizione.

Per essere un vero grande artista bisogna innanzi tutto affermare una propria spiccata personalità, imporla al pubblico e convincerlo suo malgrado: bisogna spezzare la propria spada anzi che renderla. Abbiamo tempo fa letto in un volume interessante, che Donatello aveva circa quarant'anni, quando la Signoria di Firenze gli commissionò il Davide. Viveva allora un



Fot. Alfieri & Lucroix, Milano.

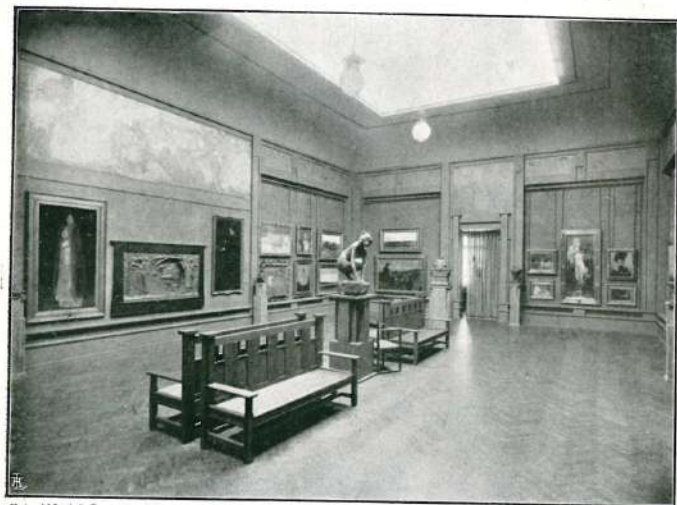
Lo specchio di Venezia.
Quadro di J. E. Blanche.

certo Barduccio Chiericoni, la cui calvizie eccitava i lazzi del popolo che lo aveva soprannominato lo Zuccone. L'artista, impressionato del vantaggio che poteva trarre da quel modello, la cui figura e il cui insieme corrispondevano a perfezione alla statua da lui concepita, sicuro di sè stesso, ciò che caratterizza sempre il vero genio, non esitò un istante: Barduccio Chiericoni, lo Zuccone, sarà il modello per il suo Davide, lo *vedeva*. Che gli doveva importare la folla? Sentiva che essa sarebbe in fine andata a lui; che egli sarebbe riuscito ad imporle. E la trasse difatti a sè. Il suo Davide fu acclamato da tutta Firenze. E da quel di Donatello, fiero della vittoria riportata, non giurò che per la fede avuta nel suo calvo — alla fe' che porto al mio Zuccone.

Quanti gli artisti inglesi capaci di un'audacia simile? Pochissimi, tanto più che per vari motivi v'ha ragione di ritenere che il pubblico inglese non saprebbe mai accettare un Davide

cherassomigliasse a uno Zuccone, a meno che lo Zuccone non ereditasse, durante il tempo necessario a trarre dal marmo un Davide, ventimila lire sterline.

Nel temperamento inglese, così robusto, ciò che specialmente stupisce è la prodigiosa facoltà nell'assimilare ogni elemento che man mano assorbe. In nessuna nazione sono degli spiriti tanto aperti a ciò che vien di fuori quanto in Inghil-



Fot. Alberi & Lacroix, Milano.

SALA INGLESE.

terra. Gli artisti inglesi sono essenzialmente cosmopoliti. Quanto grado grado nei loro viaggi in Italia, in Francia, in Oriente o in Olanda acquisiscono non contribuisce che a maggiormente sviluppare, non il loro io, ma il loro temperamento a traverso le esigenze, le preferenze volute volta a volta dal loro pubblico. Così si comprende come in nessun paese l'arte a primo aspetto sembri tanto artificiale e il risultato di altrettante continue importazioni e di eccitamenti provenienti da stranieri quanto in Inghilterra. È possibile immaginarsi un Reynold senza Tiziano, un Gainsborough senza Van Dyck, un Constable senza Hobbema, un Turner senza Claude Lorrain e quasi tutti i pittori moderni inglesi senza i quattrocentisti italiani e fiamminghi? Onde se v'ha una scuola olandese, una spagnuola, se vi sono diverse scuole italiane e francesi, manca del tutto una scuola inglese.

Ma se in Inghilterra un artista è presso che schiavo delle preferenze e del gusto variabile del pubblico, che man mano importa pur lui tendenze nuove dai suoi viaggi in Italia, in Francia, in Oriente e in Olanda, è pur vero che per questo stesso fatto la pittura inglese riesce assai varia, ricca spesso di sorprese e di iniziative inattese. Di guisa che se ci vogliamo spingere fino a voler col nome di scuola raccogliere in un sol fascio le individuali manifestazioni degne della storia che rappresentano l'arte di un popolo, avremo allora anche una scuola inglese, che ha vita da circa un secolo, sebbene poco nota in Europa.

E Hogarth può essere ritenuto il procreatore di essa, anche, di fronte alle odierne tele, quando si abbiano gli occhi abituati alla crescente sobrietà e all'armonia del colore quale s'accusa nei capolavori che nei musei impressionano per un non so che di gradevole e di conquistante. Ma quest'arte si manifesta inglese solo per i tipi dei personaggi esclusivamente inglesi ch'essa ritrae — per le vesti che essi indossano e per i vasi in cui bevono, per i coltelli dei quali si servono e per i mobili fra i quali muovono; per tutti gli oggetti insomma di un'esclusiva impronta inglese, locale, particolare al suolo e al genio insulare della Gran Bretagna. Forse gli inglesi, sotto l'aspetto di un'osservazione immediata e sincera, dalla quale noi sistematicamente ci teniamo lontani, sono gli unici in Europa che oggi possano vantare ancora un'arte davvero nazionale, la quale si trova agli antipodi della nostra e scuote per conseguenza fortemente le nostre abitudini in arte colla violenta crudezza dei suoi colori, colla mancanza di equilibrio nelle sue composizioni e colla particolarità de' suoi motivi.

Ma nell'arte inglese una scuola nella scuola ha per un momento uniti in un unico gruppo vari artisti animati da uno stesso comune pensiero, da un'uguale fede ardente e giovanile, il cui portabandiera fu un uomo eminente, pieno di vita, di passione, di violenza fors'anche, il quale tese colla penna, colla stessa sua fortuna alla rinnovazione dell'arte che s'agitava attorno di lui. Ma tutta questa energia, le membra di questa comunella nuova, oggi, per l'ambiente stesso in cui essa visse, si possono dir del tutto scomparse. Il movimento delle cose umane è bastato a distruggere la balda coorte, a promuovere la diserzione completa.

Si può comprendere come da una parte l'incessante e crescente bisogno di raffinementi e di sottigliezze fra tante febbrili discussioni e malate sovraeccitazioni agitanti gli spiriti innanzi tempo maturati e come d'altra parte una ripugnanza spesso generosa per ogni formola d'arte imposta abbiano potuto e riescano a spingere un certo numero di giovani inesperti a considerare il lavoro di tanti secoli come non avvenuto e a ricercare la concezione dell'arte quale potevano averla i primi maestri della pittura. Ma non si riesce a concepire una qualunque manifestazione d'arte che non abbia le sue radici sulla sincerità. Se i primitivi artisti d'ogni scuola espressero le loro sensazioni più vive con una semplicità di mezzi che contrastano stranamente con le tormentate complicazioni dei moderni processi fu soltanto per il fatto che così schiettamente sentivano. Onde in essi l'incertezza è qualche cosa di poetico, la scorrettezza è cosa sublime, perchè la scorrezione era in loro non altro che una forma naturale e sincera dell'emozione. Andavano così diritti all'espressione giusta, senza soffermarsi menomamente alle parassitarie ricerche moderne, che tutto inconsciamente semplificavano — composizione, forma, colori: semplificavano con un'arditezza e un risultato tale, che si comprende come ancor oggi possano destare l'ammirazione.

Ma, insistiamo, è possibile ritrovare quella semplicità, quella giustezza di espressione, senza averla nell'anima? Non lo crediamo: ed ecco perchè non reggono gli strani ed infelici tentativi di certi pittori. Vogliono far dell'arte ingenua e non sono ingenui; non desiderano neppure di esserlo, onde non possono a meno di essere appunto tanto inferiori ai loro predecessori, non riuscendo che ad essere dei ritardatari isolati, avvocati di cause già guadagnate da tempo ed



Fot. Alberi & Lacroix, Milano.

Paponi.

Quadro di Frank Brangwyn.

oggi non più possibili. Da qui natural conseguenza che l'importante manifestazione, che per circa trent'anni ha esercitato sulla scuola inglese e sull'arte decorativa in Inghilterra un'azione tanto considerevole, oggi non vanta più che pochi fedeli.

E a Venezia oltre il Crane e il Waterhouse non vediamo più che il Bell Anning con due acquerelli: *La coppa d'acqua* e *Lo specchio di Cupido*; il Greiffenhagen con un ritratto di signora in grigio, opera meritevole sotto ogni rapporto, e con un' *Annunciazione*; il Byam Shaw con *L'amore, il conquistatore* e il Robinson con un' *Alba* non dispregevole.

**

Fra i pittori preraffaelliti — tutti d'accordo su un punto essenziale, fondamentale, centro e perno della reazione che essi volevano compiere; di sopprimere tre secoli e più di acquisti estetici, riprendendo la corrente da dove la avevano condotta e lasciata i predecessori del

Sanzio e tendendo da questo punto di partenza ad effettuare la riforma, il ritorno al vero, ogni artista per proprio conto e con mezzi spesso opposti, in ragione dell'opposizione dei sentimenti: — fra i pittori preraffaelliti, dunque, e gli altri pittori inglesi è una grande distanza. Però è comune in loro un profondo amore alla natura, che si traduce con mezzi interpretativi radicalmente opposti. Gli uni tendono ad esprimere la potenza mirabile della natura con la rappresentazione rispettosa, quasi religiosa dell'infinitamente piccolo: gli altri amano la loro arte anche più che non amino la natura. Essi l'osservano nel suo aspetto imponente, nell'insieme



Fot. Alfieri & Lacroix, Milano.

La coppa d'acqua.
Quadro di Bell Anning Robert.

delle sue forze, quale magnifico pretesto a dipingere dei ricchi effetti di luce, di colore e di forme, anzi che per essa stessa e come un tema di meditazione. La funzione dei paesisti preraffaelliti è, a questo riguardo, più scientifica che pittorica. Alla vista dei loro quadri il critico dev'essere sufficientemente dotto per saper ritrovare la costituzione logica del suolo, il carattere dei terreni e i fenomeni particolari della vegetazione propria al brano di natura che l'artista gli pone sotto gli occhi.

Ma fra queste due scuole qualche altro pittore ha tentato e tenta di risolvere il problema non facile, di conciliare le due opposte tendenze alle quali abbiamo ora accennato, cercando di valersi della precisione del dettaglio dell'una e di una certa larghezza di effetto dell'altra. E alcuni vi sono riusciti, su vari influendo non poco la scuola francese dei Corot, Millet, Rosseau, Troyon, Daubigny: soprattutto sui giovani, anche in Inghilterra chiamati impressionisti, sebbene non abbiano alcun rapporto con gli impressionisti francesi: fra essi James Hill, del quale a Venezia figura una buona tela, *Al pascolo*, ed al quale fa seguito un gruppo di altri giovani pittori detti naturalisti, come il Barclay.

Il paesaggio all'attuale Biennale è fra gli inglesi degnamente rappresentato da East, le cui tre tele, e in particolar modo *La sponda del laghetto*, si fanno notare per una certa entente nell'armonia dei valori, sviluppando tutte una nota d'arte conquistatrice. Anche *La marina* del Peppercorn afferma un valore e così *La pesca* dell'Hall: l'una e l'altra in diversa maniera danno una sensazione di arte elevata, il che mi è gradito ripetere per la *Sera sull'Ouse* del Waterlaw.

Si fa pochissimo nudo in Inghilterra, ma a giusto titolo non vi si trascura il ritratto: veggasi quello della signora Alba Melton Fisher dovuto al Fisher. Nel ritratto gli inglesi non sono affatto inferiori a noi del continente, come non lo sono nello studio dei costumi e come non nel paesaggio: ripetiamo, qui essi conservano la loro originalità con una meravigliosa tenacità. Il Clausen ce ne dà novella prova con i suoi *Bambini e rose* e così il Waterhouse colla *Signora di Shalott*, che se accusa meno stile e minore bellezza nel suo ritratto che non il Brown Harris nel ritratto della signora T. C. Toler, si distingue tuttavia per una pieghevolezza, per un sentimento del tutto inglesi.

Vi sono ancora alcune altre tele interessanti da rilevare nella sezione inglese; qualche gradevole quadro di genere, ed interamente degni di attenzione *Le Parche* di Walter Crane, le tele dell'Hall e qualche altra. Sono prove di arte vera, coscienziosa, osservatrice ed audace, che vive per se stessa.

Ma non bisogna dimenticare la giovane scuola scozzese rappresentata a questa Sesta Internazionale dal Lavery e dal Whitelaw Hamilton, artisti coscienziosi, soprattutto il primo, le cui tele, e specialmente *Maria*, ritratto in verde, ci ripetono il pittore che già altra volta abbiamo avuta occasione di apprezzare per il senso giusto e delicato del colore e per un certo sentimento pieno di melanconia.

**

La sezione ungherese riesce anche a questa Sesta Biennale ad interessare ed a addimostarsi forte e in certi generi a nessuna seconda — specialmente nel ritratto, per la spontaneità della fattura, per la forza del colorito e per la verità dell'espressione. E se mancano alcuni degli artisti più forti ammirati alla Quinta Internazionale, il Laszlo si ripresenta con un buon ritratto del Conte Pierre de Vay, accusante in se stesso un non so che ricorda la nobiltà dei pittori dei tempi andati: quella testa è studiata e resa con un profondo sentimento della vita e con colore fermo ed equilibrato.

Il ritratto di signora del Márk accusa forse una certa tendenza all'abilità, suscettibile di riuscir dannosa all'opera d'arte. Discreta la signora in nero del Boruth e vero il ritratto dello Zemplényi. Opera di sentimento quella del Lotz.

Il Ferenczy ci pare uno dei pochi artisti che sanno dare qualche cosa di personale e che si tolgono dal volgare: le sue tre tele spiccano per un sentimento di vita e di verità non comuni. Interessante pure *Vagabondi notturni* del Munkácsy: le qualità di quest'opera, come della *Foresta* del Paál, risiedono specialmente nel disegno e nell'esecuzione, sì che l'impressione d'insieme è conquistante.



Fot. Alfieri & Lacroix, Milano.

SALA UNGHERESE.

Il Paál, il Rippl e il Mednyánszky ci dicono come pure all'infuori del ritratto si distinguono gli ungheresi ed accettando un obiettivo discutibile nel campo dell'arte, perchè arte forse troppo ricercata, minuziosa e diligente, si può difatti rilevare, oltre la *Foresta* e il *Paesaggio* del Ferenczy, *Sulla collina* di Zombori, *Sera sulla Senna* del Rippl Rónai e *Alba* del Mednyánszky.

Ripetiamo, in questa sezione l'originalità non manca, e in questo campo emerge Grünwald Béla, la cui *Nella valle* è tutto un originale effetto di colorazione, e il paese, come già abbiamo veduto, ha valenti campioni, qualcuno incontrandosi nell'idealità del Fontanesi: si veggia *Il mattino sul Lago di Balaton* del Magyar-Mannheimer. Anzi è bene avvertire come anche nell'attuale collettività ungherese si manifestino i riscontri oggettivisti di quasi tutte le scuole pittoriche, non esclusa la fiamminga. Però ci deve confortare il fatto che questi artefici equilibrati ed intenti a tradurre l'impressione sincera del loro animo non invadono mai nei mezzi e negli

intenti il campo di un'arte consorella. È per questo criterio esemplare che la loro pittura riesce in complesso forte ed originalissima. Così difatti *L'effetto di luna* del Szlányi e le tele di qualche altro valoroso.

* * *

Le poche opere mandate dai pittori belgi ci affermano però a sufficienza che la loro scuola pittorica poco a poco vien riprendendo un posto degno dell'antica scuola fiamminga e che essa sente la missione non lieve di continuarla. È vero che i pittori d'oggi non hanno più,



Fot. Alfieri & Lacroix, Milano.

Dedizione.
— Quadro di Albert von Keller.

come i loro grandi predecessori del quindicesimo e diciassettesimo secolo, uno stile loro, un proprio colore e una particolare maniera di afferrare e rendere un soggetto. Essi innegabilmente risentono oltre il conveniente dell'influenza della scuola o meglio delle varie scuole che s'urtano nella vicina Francia. Fra i pittori del Belgio si ripete il fatto che abbiamo altrove avuta occasione di rilevare a proposito dei loro letterati, i quali in genere con un'abnegazione davvero toccante si accontentano di imitare i poeti francesi.

Non vorrei qui offendere alcuno, ma veramente e con la migliore intenzione di questa terra non si può a meno di riconoscere che, astrazione fatta di *Serres Chaudes* di Mæterlinck e di qualche ottimo verso di Verhaeren, da Giraud, che ripeteva i sonetti di De Hérédia, a Rodenbach, il quale non contento di impadronirsi di un titolo che appartiene a Verlaine — *Fêtes galantes* — stempera senza rispetto l'opera di Coppée, i letterati belgi si preoccupano poco dell'originalità, per quanto innegabile che fra loro vi ha un superbo prosatore, Camille Lemonnier; un delicato scrittore di *rêves*, Jules Destrée; un critico dotto, Octave Maus e qualche altro molto stimato, senza contare quelli che noi ignoriamo. Ora quello che avviene nella letteratura si ripete non altrimenti nella pittura, a prova splendida forse che l'arte riflette sempre la società nella quale si esplica.

Eppoi a quanto qui lamentiamo per la mancanza di originalità nell'arte belga d'oggi certo non poco debbono concorrere i continui rapporti fra nazione e nazione, tendenti a far sparire le differenze nazionali fra i vari popoli d'Europa. Il progredire sempre più crescente della locomozione, le Esposizioni internazionali, che si seguono senza riposo, e la stessa istru-

zione oggi in sempre più ampia scala, tutto contribuisce a far sì che una scuola d'arte risenta dell'influenza di un'altra più rigogliosa di vita. Or nessuno può negare che la scuola pittorica francese della seconda metà dello scorso secolo ebbe una potenza eccezionale, onde è spiegabile che essa abbia potuto esercitare sull'arte belga e su tutte le altre, non esclusa quella italiana, un'influenza tanto evidente. E questo riesce vieppiù logico, quando si rifletta che la letteratura francese invade continuamente tutto il mondo, diffondendo dovunque con i propri volumi un gusto che non può a meno di rivelarsi sotto una medesima forma.

Per la pittura belga poi si comprende, come dopo la rivoluzione del 1830, che dette l'indipendenza al Belgio e con la libertà la prosperità e il rifiorire dell'arte sua, essa abbia più d'ogni altra risentita l'influenza della scuola francese, tanto più che questa, per tanto tempo soccombente, venne appunto dopo il 1830 prendendo rapidamente il primo posto.

David e i classici, Géricault, Delaroche e i romantici, Courbet e i realisti non potevano a meno di far successivamente udire la loro potente voce fino nella patria di Rubens. E dal 1830 la nuova scuola belga, per quanto a fianco della francese, non ha cessato di affermarsi e dal 1855 gli artisti del Belgio non mancarono mai a nessuna Mostra di un qualche valore, segnando volta a volta passi meravigliosi nella via del progresso, tanto che oggi, nella loro tendenza all'osservazione sincera e all'esecuzione robusta e nell'affermazione di un realismo franco e sano, se non sempre delicato, energico più che raffinato, rifulgente anzi che spirituale, ci danno motivo a sperare che da tanta sebbene non coordinata attività uscirà presto un nuovo periodo di splendore per l'arte belga; in specie se essa saprà ben comprendere la necessità, per migliori innovazioni, di appoggiarsi sulla base solida delle tradizioni della scuola gloriosa che la precedette e se i suoi cultori sapranno convincersi, che ogni generazione in un paese di vecchia e nobile civiltà può, così procedendo, rinnovare interamente la propria arte come la propria letteratura, pur continuando, liberi da ogni limitata formola e da ogni teoria esclusivista, quella catena ininterrotta, che ci viene dai maestri dotti ma sempre semplici del medio-evo, della prima Rinascenza e del diciassettesimo secolo della scuola olandese.

Ed è un peccato che all'attuale Biennale i pittori belgi non sieno rappresentati nelle varie branche dell'arte: non manca qualche pittore di genere, nè mancano alcuni altri di marina, nè i paesisti, per quanto in numero estremamente limitato. Manca però l'artista che fedele alla forte e nobile tradizione legata ai belgi dalla grande scuola fiamminga ci dica che egli sa intendere la pittura nel suo completo e vasto dominio, non limitandosi a specializzarsi in un determinato genere. Manca l'artista che accordi con audacia e in ampia veduta l'interpretazione dell'anima viva e palpitante della sua nazione. Come abbiamo già lamentato per tutti gli artisti in genere, anche i pittori belgi vivono troppo oltre le lotte sociali, oltre il progresso continuo della civiltà, oltre le meraviglie della scienza moderna, dell'industria: vivono, insomma, oltre l'anima del loro paese. Eppure quale nobile missione quella di glorificare tante superbe lotte, tante conquiste grandiose della scienza! Il secolo scorso è tramontato, il nuovo è sorto, senza che un'opera d'arte potente, forte sia riuscita a far passare nella pittura l'anima dell'epoca nostra.



Fot. Alfieri & Lacroix, Milano.

Leda.
— Quadro di J. van Biesbroek.



VISITANDO LA VI INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA

V.

L'arte olandese, soprattutto sincera, si lega alla vita e ai costumi della nazione come forse nessun'altra europea. E chi abbia un'idea dell'Olanda e delle diverse manifestazioni dell'attività sua potrà facilmente rilevare i numerosissimi e stretti legami che stringono la nazione olandese alla sua arte, la quale non muove disgiunta dal progresso generale della storia del paese, come ebbe modo di rilevare giustamente Vosmaer nel suo *Rembrandt*. L'arte olandese ha poi assai più punti di contatto con l'arte scandinava che non con quella belga, malgrado la vicinanza immediata fra l'Olanda e il Belgio. Si direbbe anzi che fra gli artisti danesi, svedesi e norvegesi passi la stessa corrente che sprona i pittori olandesi, i quali, sotto l'influenza di un clima brumoso e triste, dove gli inverni sono interminabili e dove il sole è cosa rara e preziosa, tendono costantemente all'emozione poetica a mezzo di un'analisi di più in più attenta delle varie gradazioni della luce, sia naturale che artificiale.

Poi la semplicità dei costumi, le abitudini di una vita tutta intima preparano gli animi ad un lavoro di osservazione assai spontanea, tanto che quando si entra nelle sale in cui l'arte olandese e quella scandinava bellamente sfoggiano, si è vinti da tutta una familiarità dolce e toccante, che viene dalla maggior parte dei soggetti trattati e dall'osservazione coscienziosa ed espressiva della luce così rara e tanto misteriosa, e si è in genere colpiti da una discrezione nell'effetto, che come già ebbi occasione di rilevare dicendo degli olandesi alla seconda e alla quarta Biennale, non ha per causa l'insufficienza tecnica, ma invece rivela spesso un delicato e profondo sentimento nella concezione e un'onestà basata e modesta nell'esecuzione.

Abbiamo accennato che l'arte olandese è la migliore e fedele rappresentante della nazione e della vita di questa. Difatti i pittori olandesi moderni, come quelli del passato, continuano a tradurre del proprio paese con una fedeltà scrupolosa i diversi aspetti — da Apol a Zwart, da Neuhuys ad Israëls, di cui Neuhuys come Sadée accusano l'influenza. Ma quell'incertezza delle forme, quella melanconia nel colore, proprie del resto di Half e di Rembrandt, non condurranno molto oltre gli olandesi, se continueranno a persistervi. È vero però che è assai più facile ottenere con un assieme di attenuazioni quella dolce e melanconica fusione delle tonalità, che pare la principale preoccupazione dei pittori olandesi e da dove traggono degli effetti splendidi davvero.

La *Madonna della capanna* dell'Israëls, malgrado la monotonia di una tecnica pastosa, si salva per l'ampiezza e la sincerità del sentimento. Così la *Schwartz* e *Jacob Maris* e *Sluiter*, i quali, come abbiamo affermato, muovono sulle orme dell'Israëls, per modo che l'evidenza dell'imitazione attenua assai nelle opere di questi tre artisti il valore dell'espressione.

Ma a questa Biennale gli artisti olandesi hanno voluto affermarsi soprattutto con lavori di incisione, con acqueforti e con delle litografie, in essi distinguendosi *Derksen van Angeren*, *Anton Koster*, *Dingemans* e *Jan Toorop*, ancor qui la maggior parte addimostrandosi dei grandi rispettosi della verità.



Kroyer, Hausen, Kiss, Mols, Zacao sono dei valorosi pittori danesi, che nulla lasciano per dare alla loro nazione una scuola sorella a quella olandese. Con questo non si ritenga però che l'arte danese non sia antica. Chi volesse seguirne lo sviluppo non avrebbe che a visitare a Parigi, al Petit Palais, il museo delle antichità dell'arte danese del Nord e a Copenhagen, in via Elsenueer, il museo storico di Frederiksborg. Il visitatore avrebbe in breve in queste due raccolte non solo la prova dell'antichità dell'arte danese, ma la certezza anche di una certa parentela fra l'arte scandinava e quella romana. Però, intendiamoci bene, non che un tal contatto esista nelle opere d'arte odierne; ma lo si rinviene confrontando le parti decorative, i capitelli delle colonne di varie nostre prime chiese e le fibie e gli uncini dei mantelli che si vedono nei musei danesi: vi si vede un'ugual maniera di trattare gli animali e le piante, di immaginare gli ornamenti, di combinare le intrecciature ed anche di costruirle.

Ma oggimai gli artisti danesi muovono risolutamente in senso opposto ai loro predecessori — e in questo non v'ha davvero ragione per rimproverarli. La vita contemporanea reclama a giusto titolo i propri diritti, specie nella pittura, ed ha tanto in sé da ravvivare qualunque sorgente d'ispirazione. E in Danimarca, come in Olanda, è innanzi tutto alla vita che si ispirano i giovani, che hanno già prodotte non poche opere di un sentimento giusto, vivo e originale. Noi conosciamo già alcuni di questi nuovi maestri danesi e già li abbiamo ricordati.

In Kroyer la Danimarca ha un artista, che di primo aspetto ha ottenuto nell'arte sua risultati, che non tanto facilmente saranno da altri sorpassati. Egli accusa tutte le qualità dei pittori danesi: vede le persone e le cose con occhio naturale e ardito e si avvinghia ad esse con coraggio, come la maggior parte dei pittori suoi compatrioti, che, lontani dal pubblico e dalla critica, si danno con lena ammirevole allo studio di tutte le infinite complicazioni della luce e dell'ombra. È un peccato che all'attuale Mostra di Venezia di lui non figurino la menoma opera, come è lamentabile il fatto, che nessun'opera di artista danese quest'anno valga a mettere ancor una volta in luce, che quanto più si avvanza verso il nord noi ci troviamo alla presenza di artisti meno schiavi delle leggi dell'arte classica. Il salto che ci porta sia all'arte svedese che a quella della Norvegia è troppo marcato, e l'arte danese ci avrebbe nel suo tratto d'unione fra le scuole classiche e quelle scandinave offerto miglior agio alla valutazione alla quale qui accenniamo.

In Svezia come in Norvegia si cura in particolar modo lo studio della pien'aria, si fa della poesia sana e semplice, studiando la vita rustica e i costumi marineschi. Il danese Peter Severin Kroyer ha in Zorn, in Heyerdhal e in Petersen e in Sinding dei veri emuli, se non degli artisti a lui superiori.

La maggior parte dei pittori scandinavi si reca a Parigi per la propria educazione tecnica. Ma se essi accusano un'impronta facilmente rilevabile delle varie tendenze artistiche che si agitano nel campo pittorico francese, sanno però gelosamente custodire la propria personalità, manifestandola ognora con slanci di un'originalità tutta loro. Tuttavia se un primo contatto con i francesi può essere utile ai pittori del settentrione per ciò che è mestiere, non altrettanto si può dire del loro continuo soggiorno a Parigi. Difatti, come già rilevammo dicendo degli artisti scandinavi alle precedenti Biennali di Venezia, anche a questa sesta Internazionale appare in alcuni artisti norvegesi e svedesi che essi a danno della loro individualità risentono troppo dell'ambiente francese in cui traggono l'esistenza. La loro prima originalità si piega manifestamente poco a poco ad una virtuosa corrente, che può innamorare i superficiali, ma che dispiace a quanti comprendono l'arte come una rivelazione continua di nuove e personali sensazioni.

Tuttavia se vari pittori, specialmente norvegesi, accusano marcatamente la loro educazione compiuta a Parigi, non mancano altri che appaiono, e soprattutto fra gli svedesi, risoluti a voler intatto il loro modo di vedere e di comprendere le cose, la natura. Con quest'ultimi,

pochi disgraziatamente, non possiamo che rallegrarci, giacchè gli artisti, come i poeti, debbono conservare e rivelarci le particolarità fatalmente persistenti del loro paese, della loro razza e dei costumi loro. Che sarebbero altrimenti Larsson, Zorn, Liljefors? Larsson e Zorn accusano, è vero, i sintomi di un certo contegno decadente, come in essi non si può a meno di constatare una virtuosità singolarmente fine, una malata sovraeccitazione di sottili sensazioni, un eccessivo bisogno di impressionare, di colpire con lo strano, se non nel concetto nell'esecuzione, e un effetto non schietto, non personale, insieme ad un marcato disprezzo alla



Fot. Alfieri & Lacroix, Milano.

SALA SVEDESE.

solidità della forma. Ma è pur vero che in Larsson v'ha un armonista delicato e uno spirituale figurista e lo Zorn afferma un sentimento interamente personale in fatto di luci tenere e graduate e una comprensione viva e pronta della vita moderna, come in *Dorso*, nel *Violinista* e in *Ruscello*.

Liljefors accusa qualche lodevole elemento indigeno e i suoi effetti e le sue audacie sono simpatiche prove del temperamento di lui. È qui miglior cosa essere imprudenti che troppo saggi come Kreuger, che quasi non si distingue da un artista francese.

La Norvegia appare meno ribelle all'assimilazione, tuttavia i pochissimi artisti che figurano nelle sale internazionali di questa Mostra riescono tosto simpatici per qualità veramente personali, per convinzioni loro proprie e per averci fatto conoscere alcune altre opere discretamente interessanti, dove c'è ancora del nuovo.

In Petersen e in Thaulow, ad esempio, l'asprezza, l'onestà dell'osservazione si accentuano con una forza non comune. Sono artisti veramente nuovi e se Cristiania vantasse parecchi pittori del valore di questi due, la scuola norvegese non potrebbe a meno di contare presto

qualche cosa in Europa. Del Thaulow abbiamo a Venezia soltanto alcune acqueforti, mentre il Petersen è rappresentato da due tele: *Sull'acqua*, *Il ruscello del mulino*, che appaiono opere di un poeta, di un paesista di valore superiore.

Se la maggior parte dei pittori scandinavi dimora a Parigi, qualche altro non manca che abiti a Berlino. Petersen è fra questi ultimi e il pittore norvegese guadagna non poco dal contatto con la scuola tedesca, per quanto più d'uno pare vada mano mano perdendo il proprio entusiasmo quasi puerile, ma pur tanto simpatico, per lo splendore di un cielo celeste a traverso alberi fioriti e per le acque trasparenti, piene di scintillio e di riflessi, come i norvegesi solo sanno riprodurre. Peccato che all'attuale Esposizione di Venezia essi non abbiano ritenuto conveniente di partecipare con ben più larga rappresentanza!

*
*
*

Già altra volta ci fu dato di rilevarlo: gli artisti tedeschi si direbbe abbiano da tempo rinunciato ad una loro qualunque spiccata personalità. Le mostre tedesche accusano sempre uno spirito eminentemente borghese. Visitando questa sezione si direbbe che la Germania è il paese più tranquillo di questo mondo; il

paese più pacifico, più modesto dell'Europa, dove, ognuno a sè, si interessa non altro che dei propri affari, senza la menoma preoccupazione di prendere un posto qualunque nella storia. Questo dai soggetti della maggior parte delle tele che sono nelle sale destinate ai pittori tedeschi, i quali ci sembrano anche i meno realisti fra gli artisti europei e i più refrattari a qualunque dei tentativi delle più disparate scuole moderne italiane, francesi, inglesi ed olandesi.

Duri, urtanti nel disegno e nella fattura, nient'affatto coloritori, si che di fronte alle loro tele si rimane freddi, indifferenti, quando non si provi come un senso di disgusto, di ripulsione quasi, per tutta una gamma debole, tristemente monotona, anche quando per eccezione fanno, come appunto Hans Herrmann o Georga Sauter, dell'impressionismo, il loro nessun valore pittorico ci rende la trascuratezza della forma oltremodo antipatica e nessuna attenuante sta in loro favore. Vediamo difatti *Il sentiero della Chiesa* dell'Hölzel e ci acciteremo di quanto qui lamentiamo.

Trascurata quasi interamente la pittura di paese e poco o nulla coltivata quella simbolica e quella religiosa, l'accademia è ancora per gli artisti tedeschi la maestra preferita, si che il convenzionalismo impera presso che assoluto a Venezia nella sezione tedesca, e non solo all'attuale Internazionale ma in presso che tutte le precedenti. E convenzionale ci apparve alla seconda Biennale il Böcklin, venuto allora a noi preceduto da fama immensa, mentre dinanzi alle sue tele la nostra aspettativa andò completamente delusa. Anzi a voler dire sinceramente la verità, di fronte a quelle tele in mostra con tutto uno sfoggio di velluto e di



Fot. Alfieri & Lacroix, Milano.

SALA GERMANICA.

ricche cornici dorate ricordiamo di aver provato un vivo senso di disgusto. E pur convenzionale a quella Mostra ci si manifestò il Liebermann, ancor egli non poco al disotto di quello che da lui ci attendevamo. Per vero dire dobbiamo però aggiungere che di questo artista ebbero altra volta occasione di notare delle tele di un'esecuzione evidentemente un po' trascurata, ma tuttavia fatte con un non so che di calmo e di esatto.

All'attuale Mostra, a riaffermare quanto a più riprese abbiamo avuta occasione di lamentare a proposito della scuola pittorica tedesca, ecco il Marr, il Kuehl, Pietzsch e Liesegang, per tacere di altri che non meritano di essere neppure ricordati: l'Hierl-Deronco Otto, ad esempio, colla sua *Danzatrice spagnuola* ci fa semplicemente meravigliare come si sieno invitati a mandar loro lavori artisti la cui produzione è assolutamente deficiente. Ma ecco Ludwig Herterich, le cui tele, *Carpentiere e Fanciullo* — un buon studio quest'ultimo — ci riconcigliano alquanto con la pittura tedesca, come già altra volta Paul Hoecker, uno dei pochi artisti tedeschi che, messi da parte l'allegoria e il mito, cercano nel vero il motivo ispiratore, mantenendosi umani e moderni. È un peccato che di questo pittore di nulla s'abbellisca la presente Biennale. Rammentiamo di lui, ad esempio, *A Bordo*, che ad una delle passate Internazionali si fece apprezzare per tutta la luce mattinatale fresca e vaporosa della quale vibrava l'intero dipinto, e rammentiamo pure *Sera*, simpaticissima nella sua semplicità, nella sua luminosità — una luminosità calda di sole in tramonto, ottenuta con grande effetto a mezzo di armoniose gradazioni di roseo valore, senza alcun abuso di giallo. E rammentiamo pure una giovane bionda « in veste bruna, abbandonata sulle ginocchia fra i radi tronchi argentei ravvolti in un polviscolo d'oro, collo sguardo volto a occidente

« Come dicesse a Dio: d'altro non calme ».

Era ella stessa una visione di luce.

Ma torniamo all'attuale Mostra, e rilevate una tempera del Dill: *Ruscello nel bosco*, nonché *Canzone della Frigia* del Dettmann, come pure *Dinanzi allo specchio* del Münzer e *Ritorno in porto* del Hamacher, diamo una capatina nella sala spagnuola.

* * *

Al suo nascere la pittura spagnuola fu bizantina, poi nel quindicesimo secolo fu simultaneamente italiana e fiamminga, a seconda che i pittori studiarono all'una o all'altra scuola. Nel secolo che seguì si affranca bruscamente dalle timidezze gotiche e passa all'imitazione delle grandi opere veneziane, fiorentine, romane, sì che tra i nuovi iniziati i più in mostra non sono, fatta qualche rara eccezione, che degli imitatori degli italiani, lasciando tuttavia travedere a traverso le loro imitazioni e le loro impronte qualche cosa di speciale alla razza e all'ambiente a loro proprio.

Ma allorché i successori di Michelangelo e di Raffaello non furono più che dei decadenti, dei semipagani, praticanti soprattutto il culto dell'eleganza e del sensualismo della forma, gli spagnuoli, nostri allievi, continuarono invece a conservare intatta la loro fede semplice e sincera e la tradussero con una certa forza nelle loro opere. Un sentimento è pur in loro che non hanno imparato dai nostri maestri. Amano i deboli, gli umili, i poveri e questa tendenza naturalista si spinge poi fino alla trivialità nei pittori del principio del secolo decimosettimo, tanto che giungono fino a farla emergere come uno dei caratteri più eminente e più tipici della pittura spagnuola.

Con Goya l'arte spagnuola trovò per un quarto di secolo qualche cosa di saporito; ma non andò molto che essa si eclissò in un non so che di estremamente stridente e l'originalità disparve con i grandi artisti. Solo una suggestiva e vivificante corrente d'arte seppe poi strappare la pittura spagnuola dalla sua apatia e ad imporle delle tendenze e delle nuove mire. Il romanticismo accolto in Spagna con entusiasmo dai letterati e dai poeti ebbe ben tosto dei ferventi proseliti anche nella pittura. Fu come un rinnovamento e una generazione sorse che si emancipò dalle antiche formole per gli ardimenti nuovi così bene armonizzati con il temperamento degli spagnuoli. Ma in breve si cadde a far della letteratura all'olio o all'acquerello.

Ora noi siamo sempre gli impenitenti che ci siamo già appalesati e riteniamo, che seppure la pittura è destinata innanzi tutto a far godere, a impressionare i nostri occhi e a dar loro un non so che di festevole, essa debba anche dar ragione a che la nostra mente non rimanga a sè, dimenticata. La pittura e la scultura letteraria non riusciranno mai a questo: la pittura spagnuola meno che mai, per quanto fra gli artisti spagnuoli non facciano certo difetto i pittori che sappiano veramente dipingere.

Essi hanno avuto dal cielo l'eterna giovinezza, che nè i secoli, nè le rivoluzioni non sono mai riusciti a vincere e, malgrado tutto il male che al loro paese hanno fatto i loro governi, non ultima l'inquisizione, hanno tuttavia conservata una certa gaiezza, la quale è una vera virtù, giacchè apprende a sopportare tutto quello che non è assolutamente insopportabile. Ora l'arte spagnuola in genere riflette un tal sentimento, soprattutto le opere pittoriche. Ma è pur vero che la gaiezza non basta: all'artista è necessario *l'improbis labor*. Tuttavia la Spagna, alla quale dobbiamo tanti esaltati, sa pur dare anche degli uomini di buon senso, del valore di Gonzalo Bilbao, la cui *Schiava* è opera in tutto meritevole d'encomio.

Ed è soprattutto nei soggetti di genere, trattati con una certa preferenza dagli artisti iberici, che essi ci diedero e ci danno la misura delle loro qualità predominanti — l'abilità sposata alla ricerca del colore e del tono raro, l'esuberanza nel rendere il dettaglio e la preoccupazione nella fattura e nel maneggio del pennello con una destrezza e con una virtuosità spesso eccessive. Lo avevamo già notato dicendo altra volta delle precedenti Biennali e lo troviamo confermato anche all'attuale Esposizione di Venezia nelle due tele di Sorolla y Bastida, che difettano difatti per una ricerca spinta del colore e del tono e in un'eccessiva preoccupazione del minimo particolare. E rilevata la tela dello Ximenes: *L'anticamera del Ministro*, opera in cui l'emozione è assolutamente assente e lo studio troppo letterale della natura, spinto fino ad ottenere un aspetto d'insieme falso, annulla assolutamente ogni aspetto d'arte, ci riferiremo senz'altro alle poche opere dai russi inviate a questa Biennale.

In letteratura i russi hanno dato in questi ultimi anni delle opere che possono rivaleggiare con quelle dei migliori nostri autori, ma in pittura fino ad oggi non hanno prodotto che molto limitatamente. Però accusano una forza ed un'energia tale che ci fanno sperare in uno splendido loro avvenire: già alla Seconda di Venezia ne avemmo splendida prova. S'aggiunga che fino ad oggi essi si addimostrano esenti della malattia che infesta tutte le arti europee, l'isterismo, e si converrà con noi nel ritenere non lontano il giorno in cui la pittura russa si appaleserà come una vera confortante manifestazione. Questo appare anche dalle poche tele attualmente a Venezia, le quali per quanto scarsamente interessanti, riaffermano tuttavia nei loro autori degli artisti che vedono e studiano attentamente la natura. Ricordiamo difatti, che in quasi tutte le opere esposte dai russi nelle precedenti Mostre veneziane si rimarcavano degli interessanti elementi di osservazione e una bella ricerca del colore, di guisa che se gli uni e l'altra saranno bene messi in pratica la scuola pittorica russa non potrà a meno di riuscire ad opere del tutto complete.



Fot. Alfieri & Lucrois, Milano.

La Schiava.
Quadro di Bilbao Gonzalo.

Oggi queste qualità già si affermano, ma non si rilevano che osservando le tele da vicino, tanto che si rimane stupiti del lavoro non indifferente che ogni parte del quadro accusa e della povertà del risultato ultimo. Ecco il difetto principale dei pittori russi. Eppoi, ripetiamo, lo studio troppo attento del vero e l'assenza — fatte le debite eccezioni — di un'emozione qualunque nelle loro opere annullano ogni tentativo dell'artista e impediscono alle sue opere di elevarsi fino al più alto grado dell'arte. Dinanzi alle tele dei russi ritorna involontariamente alla nostra memoria Monet e si ricordano le innumerevoli maniere di osservare e di rendere la natura di questo pittore. L'artista russo vede la natura troppo strettamente esatta: non osa toglierle la menoma cosa e così non ottiene che delle opere ben lavorate, ma senza vita, senza calore, quando invece Monet, che non si preoccupava gran fatto dell'esattezza scrupolosa, ci rendeva spesso con aspetto meraviglioso l'anima delle cose materiali, la sola cosa che veramente sia interessante, degna dell'arte.

Migliori invece i pittori russi quando trattano la figura. Ma in questo campo le loro tele affermano un'ispirazione antica, soggetta, diciamo così, a cauzione. Per molto questa malattia dell'antico ha incrudelito anche fra i nostri artisti; ma per buona fortuna se ne sono poco a poco liberati, le ricostituzioni archeologiche avendo dimostrato come certe insipide elucubrazioni fossero ben lontane dalla verità e quindi dall'arte. Non faranno dunque cosa riprovevole i pittori russi a meditare le ragioni che hanno tratto i nostri artisti a rinunziare ad un genere di esercitazione pur già da loro preferito. Se poi giungeranno ad acquistare anche una visione più ampia e non più a contentarsi di studiare faticosamente, ma anche sinceramente ogni menoma parte delle loro tele, forse arriveranno a darci delle opere davvero del tutto interessanti.

Del resto non difettano in modo assoluto fra i pittori russi quelli che dalla vita odierna hanno tratto interessanti argomenti per le loro tele. E tutti al riguardo ricordiamo *Il duello* di Ilja Répine.

I duellanti hanno finito: il ferito ha stesa la mano all'avversario vinto dall'emozione e i padrini del caduto aiutano il dottore alla medicazione del loro amico. Gli altri testimoni commossi stanno in disparte osservando. Un raggio di sole vivamente rossiccio è venuto a colpire la schiena del feritore e in pieno volto uno dei padrini. L'effetto ottenuto da quei raggi vivi di sole nascente era perfetto e l'illusione che ne veniva era completa. Innegabile però che a lungo andare quel quadro stancava, poichè limitato unicamente all'effetto di quei rossi raggi di sole. A ragione esso impressionava molto più il profano dell'intelligente, poichè la linea mancava in quel dipinto e la sua fattura era piuttosto propria ad un bozzetto che d'un quadro. Tutto questo non tolse che il Répine ottenesse con la sua tela un risultato quale molti altri dei suoi compatrioti non sono riesciti a raggiungere, a causa di quella scrupolosità spinta all'eccesso alla quale abbiamo qui accennato.

*
*
*

Ci rimane a dire degli americani, a questa Biennale non molto numerosi e neppure rappresentati da opere degne. Per essi si può affermare che fino ad oggi non hanno un'arte veramente loro. Fra i dipinti mandati a Venezia ve ne hanno dei meritevoli d'essere ricordati, come quelli del Gay, del Melchers, del Walden e del Dannat, in cui gli autori accusano dell'abilità, della tecnica raffinata anche, rendendo pur qualche moderno soggetto, ma gli artisti americani in ultima analisi si avvicinano tutti o alla scuola francese, o a quella olandese, o a quella italiana, quando non a tutte e tre assieme.

Con ciò non si può però a meno di tributare lode sincera anche al Johnston Humphreys e al Cooper Colin e a qualche altro, che soprattutto accusano dei punti di contatto con i più noti pittori francesi.

In genere questi pittori variano poco i loro soggetti e la loro maniera. Però sarebbe contro le leggi ordinarie dell'evoluzione artistica, che da tanta virtuosità non dovesse poi uscire un movimento d'arte tutto proprio, quando, cioè, tanta abilità non mancherà di esplicarsi liberamente nel proprio speciale ambiente.

VI.

Abbiamo notato e abbiamo fatte delle considerazioni e la conclusione che possiamo trarre è che i nostri artisti — come abbiamo già avuta occasione di rivelare — sono in genere dimentichi del fine vero dell'arte, che è quello di rappresentare con mezzi di artificio differenti le abitudini e soprattutto le tendenze, i sogni, le aspirazioni, lo stato d'animo della propria epoca.

L'arte costituisce un legame di intellettualità, che sopravvive agli uomini. Le generazioni scompaiono nella comune decomposizione, altre le rimpiazzano. Ignote le une alle altre, un legame le unisce e sopprime così la morte: l'opera d'arte. La pagina scritta, il quadro, il marmo, son essi che ci parlano del passato e ci mettono gomito a gomito, cuore a cuore con quanti ci precedettero e ce li fanno amare, lentamente aumentando nel tempo la simpatia universale, ideale dell'umanità civilizzata.

Ora se su questo punto di vista più filosofico che puramente artistico la pittura come la scultura debbono richiamare l'attenzione severa degli artisti, tanto maggiormente su di esso deve essere sollecitata l'attenzione del critico, il quale deve sempre per primo esercitare un severo controllo nella contemporaneità, giacchè quando noi non saremo più per le opere nostre diremo ai venturi ciò che oggi siamo. Ma di questa non lieve missione dell'arte i nostri artisti, non meno dei critici ci appaiono ben poco curanti.

Lo scopo dell'arte è il bello, si proclama. Ma che è questo Bello? Un Leonardo da Vinci, un Michelangelo ci danno la sensazione precisa del Bello, per quanto esso sia impossibile a ben definirsi, ad essere precisato. La prolungata contemplazione dei loro lavori aumenta la nostra nervosa sensibilità, acutizza le nostre percezioni e ci procura delle emozioni, le quali in ultimo si risolvono in idee. Difatti ognuna delle opere sublimi arrivate a noi dai nostri sommi esprime un concetto di cui sentiamo il contraccolpo in noi stessi con le sue suggestioni secondarie, che il nostro spirito poi mano mano amplifica. Possiamo dunque formulare due proposizioni. Ogni opera d'arte suscettibile di essere bella deve emanare da un pensiero che essa riveste e svela, nella stessa guisa che un viso umano ricopre e denuncia l'anima interna. Il bello proviene solo dall'intensità con la quale è resa un'idea.

Ed è munito di queste due teorie, troppo disinteressate per non essere vere, che abbiamo visitata la Mostra di Belle Arti di Venezia, curiosi di sapere ancor una volta come i nostri artisti hanno veduto gli avvenimenti, come sono stati impressionati dalla filosofia attualmente dominante e sotto quali aspetti hanno fatto scaturire dai loro quadri il sistema di idee che oggi ci regge e ci entusiasma. Ma, come abbiamo veduto, nella nostra non breve visita non abbiamo francamente scoperto nulla di ciò che cercavamo, per quanto qualche lavoro rimarchevole per meriti diversi non manchi. Nessuna opera che veramente ci abbia interessato. Qualcuna ci ha attirato per l'eccellenza della fattura, per l'ingegnosità della composizione, del



Le spose della morte
di L. Bistoni.

colorito: abbiamo apprezzato una linea, un tono, una disposizione di tinte indovinate e siamo passati oltre. Nulla che ci abbia trattenuto. L'intelligenza ha rifiutato continuamente di funzionare: non abbiamo provata alcuna emozione semplice e penetrante.

Come in tutte le Esposizioni anche all'attuale Biennale degli uomini di ingegno stanchi di non essere ai primi posti e dei principianti le cui disposizioni meriterebbero miglior direzione. Il resto è composto di imbrattatori di tele, di manuali di terra e di marmo, i quali si abbandonano senza ragione alle fantasticherie di un'immaginazione sregolata e che con il pretesto di aver del genio si dispensano dall'ingegno.

Com'è emerso dalla nostra visita a traverso tante sale, il risultato immediato a cui mira la maggior parte dei nostri artisti è quello che proviene da un sistema che consiste a non averne alcuno, da un'arte che non riconosce arte alcuna, da regole che non ammettono che l'irregolarità, da una scelta che cade soltanto sul comune, sul barocco e sul mostruoso. A questo riguardo l'imbrattamuri, che non sa ancora nulla ma che è dotato di un certo ingegno, può lanciarsi dai banchi della scuola per essere domani più innanzi dei suoi professori, senza saper attaccare un muscolo o modellare una rotella. Eh! che importano i muscoli a colui che solo pensa alla sublimità dell'arte? Sono ottime cose per quanti vogliono provarsi a far delle accademie.

Ma ciò che v'ha di peggiore ancora di certuni che in buona fede si credono dei veri grandi uomini, è la grande quantità di coloro che dalla vacua presunzione delle loro opere non emergono che come destri calcolatori. Nient'affatto convinti essi per i primi del loro genio, si tengono soddisfatti di godere, con un riprovevole tecnicismo, le risorse del vero ingegno, sostenendosi non altro che col ciarlatanismo e con l'intrigo. Vere impotenze, si riuniscono promettendosi soccorsi e lodi e così raggiungono, per la incompetenza quasi generale, dei profitti invidiabili e un nome che terminano in fine di credere essi stessi in buona fede d'essersi guadagnato dal giudizio dei pochissimi intelligenti. Tutto ciò che vien da loro è sempre riuscito. Le riviste amiche, i giornali, le sale, il Ministero, la Corte stessa, tutto, persino i manifesti delle vie sono ripieni delle loro lodi: dovunque si proclama il loro eccezionale valore.

E il pubblico? Che! il pubblico sulle prime meravigliato, stupito, assordato; il pubblico, buon giudice in fondo, ma facile alle mistificazioni, quando non gli si lascia il tempo di ravvedersi, ha creduto, è vero, per un momento in un'era nuova per le arti; che tutto quanto aveva fatto la gloria di quella grande epoca che è la Rinascenza doveva essere respinto; che i nuovi venuti possedevano, essi soltanto, il segreto del bello e del vero; che tutto ciò che l'Italia aveva prodotto in grandi opere artistiche era degno solo di pietà e faceva smascellare dal ridere; che, in fine, non avevamo oggi nulla di meglio da fare che bruciare quanto avevamo adorato e adorare quanto avevamo bruciato. Ma dopo il primo stupore, passata la prima vertigine, i primi bagliori dileguati dinanzi alla vista del buon pubblico, ecco che egli ritorna in sé: soffrega gli occhi e comincia a riconoscere quanto v'ha di impudente e di miserevole nelle opere che avevano tentato e qualcuno ancor tenta di imporgli come degne della sua ammirazione. Il disincanto è venuto altrettanto veloce che l'entusiasmo ed oggi siamo presso che al fallimento. La conferma migliore l'abbiamo avuta nel constatare la sconcertante incertezza di indirizzo che accusano nel loro assieme le varie opere che si raccolgono in questa sesta Internazionale.

Evidentemente, come nella letteratura, anche nella pittura e nella scultura le vane mediocrità sono già per venire a respicenza e lasciano il passo a innovatori meno strani, che senza dubbio si avvicinano poco a poco ai veri bei modelli.

Ma ancor un'altra affermazione è venuta a noi sovra tutte emergente dalle sale di questa Mostra d'Arte.

Come a più riprese abbiamo avuta occasione di constatare, per certuni l'arte pare debba tenersi indipendente dall'ambiente nel quale essa si esplica, dalle idee religiose, morali, filosofiche del proprio tempo; debba vivere in una sfera tutta sua, solitaria, senz'altro scopo che sé stessa, la sua propria creazione, senza limiti, senza controllo, senza guida. Per alcuni poi questa teoria si direbbe sia la sola ammissibile nell'arte di una società che consente ad esistere senza credenza, senza autorità, senza uno scopo.

L'uomo uscito dal cattolicesimo ormai non concepisce più alcun fine che la vita terrestre, la soddisfazione materiale dei sensi e degli appetiti. Così l'arte liberatasi dal cattolicesimo non deve più contemplare che sé stessa nelle proprie fantasie, in tutte le forme più variate, belle o grottesche, travedute dall'immaginazione. Non cercate di trattenere, domandandole dove voglia andare o quale lo scopo suo: vi risponderà fieramente: Che vi importa? vado dove mi talenta: penso ciò che mi garba. Sono riuscita? Vi diverto? Vi ho fatto ridere, piangere? Ecco quanto deve bastarvi. —

Ma voi offendete la verità.

— Che fa? — Voi offendete la missione sociale.

— Ma che, qui non si tratta nè di storia, nè di società: l'opera che vedete è un'opera di poesia, d'arte, un quadro o una statua. In questo quadro il colorito è vero, caldo, locale? le ombre sono ben rese, il disegno puro, esatto? Le carni di questa statua sono trasparenti, il corpo è modellato con bravura? Ecco il limite delle questioni nelle quali bisogna limitarsi. — L'arte non deve andare oltre ad esse.

E così siamo al divorzio assoluto fra l'ispirazione e la tecnica.

Pertanto dobbiamo limitarci a riconoscere della destrezza pel modo con cui qualche artista ha saputo togliersi da certe difficoltà, nelle quali per bravata si è egli volontariamente immesso. Difatti non mancano gli artefici che hanno saputo giuocare con qualche abilità, con pieghevolezza nel bianco, nel rosso, nel verde, nel giallo, nel nero. Non altro. L'umanità, quella di cui facciamo parte, che viviamo, fa difetto? Che importa! E così non un pensiero qualunque. Eppure la nostra esigenza non ha nulla di chimerico. Se l'arte nei libri e sulle tele o nei marmi non riproduce lo stato d'animo della nostra epoca essa mentisce, poichè non dirà ai venturi quello che veramente noi siamo.

Non abbiamo affatto la pretesa di dire cosa nuova, constatando che la nostra epoca rigerita di pittori, diremo anche di eccellenti pittori, che conoscono a fondo il loro mestiere e che scherzano con le difficoltà di esecuzione, come un destro prestigiatore con le pallottole del giuocoliere. I moderni dipingono in un anno, e fors'anche in minor tempo e con non minor mestiere, quanto ai loro predecessori occorreva ben altro. Ma chi osa comparare le opere antiche alle moderne? Ciò proviene, noi crediamo, dal fatto che se il progresso ci ha permesso di perfezionare la mano d'opera, non abbiamo però trovato ancora il modo di acutizzare l'intelligenza dei nostri pittori in uguale proporzione.

Abbiamo molti *pittori* e pochi, pochissimi *artisti*.

Quanti che non conoscono il valore di quest'ultimo vocabolo lo scambiano con quello di pittore e ne onorano chiunque si chiuda per poche ore del giorno in uno studio e riesce ad



Fot. Tomaso Filippi, Venezia.

Miseri abituri.
Quadro di Miti Zanetti Giuseppe.

ornare la parte superiore dei muri di un'Esposizione! Questo vocabolo, di *artista*, preso nell'intrinseco suo valore ci è sempre apparso così gonfio di pretese, che non abbiamo mai potuto comprendere come un pittore o uno scultore possano vantare titoli tali da valersene.

Se si volesse fare una lista dei pittori e degli scultori moderni, che realmente meritano il titolo di artista, è certissimo che non si oltrepasserebbe la cifra di dieci e ancora fra questi certi avrebbero molto a combattere con la posterità.

Pertanto dimessa la speranza di avere da cotante opere un'idea qualunque dell'umanità quale vediamo tutti i giorni e nella quale quotidianamente urtiamo, ci siamo posti, nella nostra visita a traverso le sale dell'attuale Biennale, alla ricerca non già dell'artista, ma di qualche nuova giovane manifestazione meritevole di essere messa in luce.

Si sa, incombenza del critico, il quale direttamente nulla può per l'arte e che è spesso imbarazzato a dare dei consigli pratici o di indicare una via feconda di avvenire e che si interessa all'arte come si interessa a tutto quello che concorre alla grandezza del proprio paese e che può servire alla causa del progresso: — incombenza del critico, quando non può mettere in luce l'opera vera, è di ricercare con simpatico interesse quello che in qualche guisa valga a rivelare un ingegno nuovo, ciò che apporta una nota nuova.

Il critico non ha da fare alcun sforzo — non appartenendo a nessuna scuola, non avendo nulla da guadagnare o da perdere da qualunque trasformazione dell'arte — nel concedere la propria benevolenza ad ogni cosa originale che si manifesta od anche ad ogni promessa di originalità che s'annunzia. Donde è sempre l'avvenire che preoccupa il vero critico. Si ammirano di gran cuore gli artisti la cui fama è fatta: si è pieni di rispetto per una reputazione conquistata al prezzo di un perseverante lavoro: non si lesina affatto loro la lode, quando capita a proposito. Ma, dopo tutto, costoro non hanno più bisogno dei nostri elogi e il critico non spera un istante che essi possano profittare delle sue osservazioni. Hanno ormai raggiunta quell'età nella quale l'uomo non muta. Non si rinnovelleranno più: continueranno per tutto il resto della vita a fare quello che hanno ormai l'abitudine di fare. Le loro opere non cesseranno di rassomigliarsi.

La gioia, dunque, più viva che un critico può provare è tra i principianti: è a loro che dobbiamo l'inatteso e in pari tempo la speranza in un migliore avvenire.

Chi fra essi sarà l'iniziatore, il novatore ardito che si attende continuamente e più che mai in questo periodo fosco e incerto? E così ogni volta un nuovo ingegno sembra presentarsi la critica presto lo saluta con entusiasmo, lo incoraggia e lo acclama.

È stata, è vero, la critica in più circostanze ingannata nelle sue speranze: ha più di una volta veduto, in questi ultimi anni specialmente, un giovane, il cui inizio prometteva molto, in seguito tristemente fallire, senza neppure più tardi ripetere almeno nel valore l'opera prima. La critica ha non rare volte creduto una giornata di aprile una giornata di febbraio troppo precoce e ben presto seguita dai geli del mese di marzo. Ma che fa? Basta che di tempo in tempo un nuovo venuto prenda gloriosamente il suo posto, perchè la critica non abbia, nè debba rimpiangere i suoi entusiasmi del primo istante.

Ora neppure la sezione italiana all'Esposizione attuale di Venezia — e diciamo la sezione italiana, poichè da quelle straniere non era il caso di sperar nulla, giacchè gli artisti forestieri che hanno mandato opere loro sono nella maggior parte stati invitati ad esporre, ed invitati non sono certo stati i principianti, gli ignoti d'oggi —: ora le sezioni italiane alla Mostra di Venezia ci hanno riservato qualche soddisfazione del genere a cui abbiamo testè accennato? Diciamo subito: no. Si può visitarla e arrestarsi semplicemente ai nomi già conosciuti e negligenza tutto il resto, senza che uscendo vi sia ragione di muovere a sè stessi, per aver così fatto, il menomo rimprovero. Fra gli artisti già celebri o soltanto noti gli uni sono un po' superiori alla fama di cui già godevano, gli altri un po' inferiori. Come abbiamo notato, poco d'impreveduto, poco di inatteso; ma invece una mediocrità assoluta per i curiosi. Tale è dunque il suntuo più basato delle sale italiane a questa sesta Internazionale d'Arte.

Dunque nessun nome nuovo da segnalare. Ma v'ha di più, chè dobbiamo pur troppo convenire che l'Italia, la più gloriosa e la più originale nel passato, di giorno in giorno mag-

giormente accusa i sintomi deleteri provenienti dall'influenza su di essa delle scuole d'oltre Alpi, di quelle del nord in special modo.

È sempre dal contatto di un'arte fiorente o in decadenza, che si vedono risorgere o tramontare le arti in un paese, sia barbaro che civile. E la storia della pittura, più ancora di quella dell'architettura e della scultura, è la storia più schietta di questi scambi intermittenti e reciproci fra le diverse nazioni. Per più secoli l'Italia e i Paesi Bassi sono stati successivamente, diciamo così, in corrispondenza artistica: da Giotto a van Eyck fino a Rembrandt e a Tiepolo sono stati i due centri artistici più attivi, in cui maggiormente hanno imperato l'ispirazione e la dottrina della tecnica: sono stati, diciamo così, come i due poli di una corrente, la quale ora partendo dal nord ed ora dal sud non ha cessato un momento di scaldare e di agitare l'immaginazione dei pittori di tutte le altre nazioni. Poi è stata la Francia ad essere l'iniziatrice del movimento, a dirigere l'attività generale nel senso del suo genio nazionale, gettando e facendo rifulgere per ogni dove quello spirito di verità, di libertà, di umanità, che dopo la Rivoluzione si manifestò in tutte le produzioni artistiche. E dappertutto assistiamo in grazia ad essa, dopo una lotta più o meno violenta fra la tradizione accademica e l'individualismo naturalista, ad una fusione rapida delle due tendenze e dall'entente feconda dei due principi vediamo seguire un'evoluzione più o meno rapida nel senso che hanno poi precisato gli artisti francesi; a quella proveniente appunto dall'osservazione diretta, libera, personale della realtà, fondamento necessario di tutta l'arte vivente. E l'Italia ancor essa non poté sfuggire alla buona influenza di quell'evoluzione artistica. Se non che, invece di risalire alle vere sorgenti della grandezza passata, invece di ricostituirsi con uno studio serio, con un insegnamento fondato sull'osservazione avente come base la realtà e forte nella tecnica dei propri poderosi e completi maestri, si fermò ai brillanti artisti della decadenza, a certe maniere abili ma superficiali del colore. Il fondo serio mancava, come tuttodì manca nei nostri artisti, nella stessa guisa che la fermezza del disegno, la consistenza della forma, la potenza e la semplicità fisiologica e psicologica. Si lavorò e si lavora per tutto ciò che era ed è nuovo, sì che dopo aver guardato troppo verso Parigi, si guarda oggi con troppa insistenza verso Londra; tanto che certi nostri artisti non si direbbero per le loro opere degli italiani, ma degli inglesi, dei francesi.

Ed è appunto la mania di voler essere originali ad ogni costo che li travia, nella stessa maniera che toglie loro il tempo d'apprendere ad essere davvero originali. Non si vuol più ricordare che i maestri più liberi non lo sono divenuti che in seguito a lungo noviziato. Sicchè nella maggior parte è un'incoerenza di metodo, una ricerca di effetti superficiali, una insufficienza o un'affettazione del mestiere, che rivelano soltanto un gran disordine morale. Ma l'assenza di una seria convinzione qualunque si accentua ancor più in coloro che hanno la pretesa di voler essere alla testa del movimento e che per ciò si credono in dovere di tentare tutti i generi. Si è più dotti a fare delle cose scorrette, quali piacciono al pubblico, che non abbastanza forti per imporre una personalità formata.



Cristo
di L. Bistoni.

Ma pazienza ancora, se una volta presa la propria via, qualunque sia, si sapesse restar in essa: si avrebbe in fine la fortuna con dell'ostinatezza di mettersi al primo posto, non foss'altro per la scienza che piano piano si acquista. Invece no, per virtù di quella destrezza di mano che non si sa come applicare, tutto si tocca e tutto si assaggia e in tutto si raggiunge la mediocrità: si rimane insignificanti.

E per noi in tanta confusione di tentativi sarebbe stato innegabilmente una consolazione poter rilevare qualche ingegno sconosciuto; convenire che questa Esposizione ci ha data l'opera brillante ed originale di un giovane ai suoi primi passi sulla via dell'arte; accusare, insomma, l'apparizione sul firmamento artistico di un nuovo astro. Ma si sa, è questa una buona fortuna che avviene a rari intervalli: non è possibile averla ad ogni Mostra e questa sesta Internazionale, come tante e tante altre Esposizioni, passa senza che al critico sia data la gioia di nulla poter rilevare di veramente emergente dal consueto.

E. A. MARESCOTTI.



A PROPOSITO

di un capoverso della nostra "Rinfusa", (vedi N. 3 del 1905) abbiamo avuto il piacere di ricevere da Parigi dal brillante pubblicita e carissimo amico G. Caponi quanto segue:

Nella rubrica *Alla rinfusa* dell'interessantissimo periodico *Musica e Musicisti* si narra come io abbia cercato e trovato la casa, o villa che sia, dove morì — solo come un cane — il grande Catanese. Chiesi allora all'attuale proprietaria della villa, a nome della città di Catania e del Circolo Bellini, il permesso di porre una lapide sopra di essa — intendosi sopra il muro di cinta della villa. Questa signora ha recisamente rifiutato! — con la seguente lettera:

" Monsieur Caponi,

" In risposta alla vostra onorata del 20 giugno, spiacemi dovervi dire che essendo vedova e vivendo molto ritirata, non mi sarebbe aggradevole di lasciar porre una placca commemorativa sulla casa che possiedo a Puteaux, N. 63, *quai National*, tanto più che dopo le ricerche che io feci nei titoli di proprietà nulla mi lascia credere che Bellini abbia abitato nella mia casa (*chez moi!*). Una domanda analoga alla vostra era stata fatta parecchi anni fa quando il signor Leduc era ancora in vita; credo rispettare la sua memoria e le sue intenzioni, declinando, come fece egli stesso, la proposta che voi mi rinnovate. Credete, ecc., ecc. »

Inviando questa lettera come " epilogo " all'*In-*

termediaire des chercheurs et curieux che si era interessato alle mie ricerche, io faceva questo commento: " Ecco un rifiuto deplorabile. Tanto più che d'accordo con il signor Denot, *maire* di Puteaux e con il signor Sindaco di Catania, volevamo invitare i grandi e illustri compositori francesi a venire a portare un estremo omaggio al loro grande predecessore. *Chapelier est maître chez lui* (1). Bisogna inchinarsi, ma osservo soltanto che la casa del signor Leduc è senza alcun dubbio quella ove è morto Bellini. Gli archivi di Puteaux sono precisi e indiscutibili.

L'*Eclair* e la *Liberté* si sono occupati di questo rifiuto. " Esso, conchiude l'*Intermediaire*, non ha importanza. Se la signora Leduc ha cercato nelle sue carte, ha cercato male o non ha voluto cercar bene. Ma non fa nulla. Bellini è immortale, ciò non appare ai proprietari ostinati di quella villa, ma l'autorizzazione che quella signora ha rifiutato, la persona che le succederà l'accorderà. Non c'è che da aspettare... »

Il signor Leduc era un cappellaio che fece fortuna con un *chapeau Leduc*. Fu un musicofobo? Un wagneriano anticipato? Non si sa. Forse poi la sua vedova avrebbe voluto porre una placca che dicesse: *Qui morì il celebre Leduc cappellaio autore di un nuovo cappello*, invece di: *Qui morì l'autore della Norma*.

CAPONI.

(1) Variante del detto francese: *Charbonnier est maître chez lui*, cioè che ognuno è padrone in casa sua.



OTTOBRE.



1 - 1876.

Enrico Bertini

pianista
muore a Meylan (Grenoble).



13 - 1792.

Maurizio Hauptmann

teorico e compositore
nasce a Dresda.



2 - 1807.

Enrico Panofka

professore di canto e compositore
nasce a Breslavia.



16 - 1880.

Mario Tiberini

tenore
muore a Reggio Emilia.



5 - 1828.

Leone Fortis

scrittore e critico
nasce a Trieste.



17 - 1810.

Giuseppe Mario

(Conte de Candia)
tenore
nasce a Cagliari.



6 - 1821.

Jenny Lind

cantante
nasce a Stoccolma.



22 - 1817.

Niel V. Gade

compositore
nasce a Copenhagen.



7 - 1845.

Isabella Colbran

cantante (prima moglie di Rossini)
muore a Bologna!



28 - 1805.

Carolina Ungher

cantante
nasce a Stuhlweissenburg.