

piene mani soavi sensazioni, se può essere un dolcissimo solletico dell'udito, un godimento intellettuale e possedere in sommo grado anche delle benemerienze, non è men vero però che essa possa procurarci in pari tempo tristezze, dolori e possedere colpevolezze senza fine, e noi dobbiamo conoscerle. Il trascurarlo sarebbe colpa. Ecco perchè si vede oggi la divina arte dei suoni dinanti a Monna Igèa, che ci canta col Prati:

" Progenie impoverita
Che cerchi un ben lontano,
Nella mia rosca mano
È il nappo della vita „.

Amando infinitamente questo argomento, delle cui recondite bellezze sono ogni giorno più innamorato, lo studio da qualche anno con più attente osservazioni, con nuove ricerche e nuove esperienze, più di quanto avevo potuto fare prima. La pagina musicale di altri tempi si è perciò moltiplicata in guisa da formare oggi un modesto studio, abbozzato se non finito, che mi è caro dedicare alle gentili e colte lettrici della simpatica ed interessante rivista *MUSICA E MUSICISTI*, per loro e per i loro figli.

Tratterò perciò l'argomento, studiando:

- 1.º Che cosa è la musica e quali sono le sue origini;
- 2.º Del potere favoloso della musica;
- 3.º Dell'azione dei suoni e loro influenza sul morale;
- 4.º Degli effetti dei suoni sugli uomini e sugli animali;
- 5.º Degli effetti fisiologici;
- 6.º Degli effetti curativi;
- 7.º Degli effetti patologici;
- 8.º Come dovrebbe essere una buona musica.

Riuscirò ad interessare qualcuna delle amabili lettrici? Non lo so, ma lo bramerei ardentemente. Poichè sarebbe mio supremo desiderio di rappresentare, con una mia vecchia immagine, in questo alveare dell'arte che è *MUSICA E MUSICISTI*, l'ape operaia; la modesta e laboriosa ape che raccoglie da mane a sera nei vellutati calici delle variopinte corolle il granellino di cera e la gocciolina di miele; felicissimo se potrò con la cera qualche intelletto illuminare e lenire col miele qualche dolore.



(Continua).

PROF. F. LA TORRE.



VISITANDO LA VI INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA

I.

I tempi camminano e l'evoluzione si compie, scrive Max Nordau. La democrazia moderna fa la sua entrata nel mondo e trasforma tutte le condizioni della società e dei suoi membri.

L'arte non può sfuggire alla rivoluzione generale: essa ne subisce gli effetti moralmente ed economicamente e cambia di giurisdizione, di mercato. Il tribunale che giudica il valore dell'artista e della sua opera, dopo essere stato rappresentato da un piccolo numero di mecenati prelati, di grandi cortigiani, questo tribunale passa alla critica professionale. Altre volte bastava all'artista di piacere a qualcuno, a un uomo solo magari, purchè quest'uomo fosse potente. L'artista non aveva da preoccuparsi della massa e del resto la massa seguiva docilmente le impulsioni che le venivano dall'alto. Quando l'arte diceva:

credette Cimabue nella pittura
tener lo campo ed ora ha Giotto il grido,
si che la fama di colui oscura....



Fot. Alfieri e Lacroix, Milano, e A. Tivoli, Venezia.

S. E. il conte Golukowski si reca all'Esposizione.

qual'era quel grido e qual'era quella fama?

Era l'opinione di una corte, quella di Roma, quella di Pisa e quella di Ravenna. Bisogna arrivare fino all'Aretino, per trovar l'esempio di un critico d'arte che non sia un mecenate come Lorenzo De Medici o un pittore come il Vasari, ma semplicemente uno spirito ardito che s'arrogava il diritto di distribuir l'elogio e il biasimo e di dispensare la gloria a nome di un ente tutto nuovo, a nome dell'opinione pubblica.

D'ora innanzi sarà la critica professionale che suggerirà alle masse il suo giudizio sull'artista e che l'imporrà ai potenti. E se soggetta a fantastiche e arbitrarie speculazioni metafisiche, sottomessa alle esigenze di una retorica, che alle idee e ai fatti preferiva l'assieme sonoro di vuote parole, la critica d'arte per molto appartenne alla più pretenziosa ignoranza, refrattaria ad ogni entusiasmo estetico, non vedendo mai in un'opera d'arte che un pretesto a chiacchiere del tutto letterarie, oggi non è più così. Alla critica d'arte si domanda un in-



Fot. Alfieri e Lacroix, Milano, e A. Tivoli, Venezia.

L'on. Fradeletto presenta al conte Golukowski e a S. E. Tittoni il Catalogo dell'Esposizione.

sieme di osservazioni tecniche e psichiche in rapporto con la complessività delle nostre idee. Se per la critica di lavori dei secoli scorsi dobbiamo tener conto dell'influenza di una scuola su di un'altra, dell'ambiente e del momento in cui visse l'artista e l'opera si esplicò, la critica sincera di un'opera moderna non riesce meno difficile, oggi che le leggi con tanta dottrina svolte da Taine, e che noi cercheremo di aver a guida di quanto ci verrà suggerito dalla visita alla sesta Biennale di Venezia, stanno a base di tutta la critica d'arte.

**

Un grande sfoggio di tecnica e il più assoluto difetto di un qualunque pensiero: ecco la nota predominante di questa Mostra d'Arte della città di Venezia. Una grande virtuosità. E a dir il vero in questo senso non mancano degli splendidi lavori, che stanno a dimostrarci come si sia ormai quasi interamente compiuta quella grande evoluzione, che, lasciate le maniere e le pratiche accademiche, è giunta alla cosiddetta nuova scuola; la quale oggi esiste veramente, ha piantate in tutti i sensi le più robuste radici e vivace si sviluppa al sole. Ma dove un'idea? Molti ritratti, parecchi paesaggi, la riproduzione di scene vuote di soggetto, che non richiedono nè studi, nè sforzi di immaginazione: qualche dilettante che capita sempre a proposito per riempire i vuoti: nella scultura la produzione di un'arte finora frivola e bottegaia — va però escluso in questa Mostra, ad onor del vero, il Bistolfi; — ma non un lavoro che pur ricco di difetti ci trattenga, impressioni, ci faccia pensare. Una o due al più le opere nelle quali s'accusi anche il solo tentativo di unire il pensiero all'esecuzione; affermino nei loro autori il proposito di far delle opere eccellenti non solo rispetto alla tecnica, ma anche rispetto al pensiero.

Una tela prima di ritrarre un cavallo, una donna nuda o vestita, un paesaggio qualunque è soltanto una superficie piana, che vien poi coperta di colori distribuiti in un modo prestabilito. E di ciò ben persuasi i nostri virtuosi li vediamo ancor una volta servili imitatori di questo o di quel maestro in quanto ha rapporto alla tecnica, chè il pensiero ispiratore dell'opera d'arte per loro è cosa superflua, del tutto inutile. Ogni loro studio è nei mezzi, preoccupati, dicono essi, di rendere la natura, che definiscono « assieme delle sensazioni visive », dimentichi del potere delle abitudini cerebrali della vista e delle naturali alterazioni della nostra pupilla. Onde eccoli senza tregua sforzarsi ad una continua ginnastica dei loro nervi ottici — faticosa e penosa ginnastica — pur di riuscire a traviare il loro occhio in questo o quel capolavoro, al loro intento riuscendo in modo davvero sorprendente. Venezia



Fot. Alfieri e Lacroix, Milano, e A. Tivoli, Venezia.

L'arrivo dell'« Hohenzollern » a Venezia.

lo riafferma una volta ancora, provandoci come Monet debba essere intimamente persuaso di rendere la natura non meno del Bezzi, il Ciardi quanto lo Zorn.

Difatti entrate nelle varie sale di questa Biennale e considerate le tele dei migliori artisti, separatamente, cercando di isolar le une dalle altre; quelle del Dall'Oca Bianca da quelle del



Fot. Alfieri e Lacroix, Milano, e A. Tivoli, Venezia.

Il conte Golukowski e Tittoni lasciano l'Esposizione accompagnati dall'on. Fradeletto.

Raffaelli o se più v'aggrada da quelle del Pissarro. Ognuna se non vi darà una completa illusione, si presenterà però a voi sotto un aspetto di natura con delle sincere pretese a verità. Di più, terminerete voi stessi con lo scorgere in ciascuna tela quanto amerete vedervi; sia che vi fermiate ad osservare la *Signora di Shalott* del Waterhouse o il *Sentiero profondo* di Monet; sia la *Sera di perdono* del Simon o l'*Effetto notturno* di Anders Zorn; *Dopo la pioggia* del Tito o *Noite d'estate* del Nomellini; *La « calata » nella neve* del Balestrini o l'*Alba del Robinson*.

Ma, ripetiamo, dove un'idea fra tante tele? In ricambio tutti i più inverosimili accoppiamenti di scuole esotiche, di tutti i paesi; sia che ci fermiamo nelle sale italiane o in quelle francesi, sia in quelle svedesi o in quelle inglesi, ognuna arredata con un lusso eccezionale e con non poca eleganza, anche a rischio di danneggiare quadri e statue in esse esposte, come appunto accade nella sala ungherese, dove quell'oro non fa che incupire ogni dipinto — uno sguardo all'opera disgraziata del Munkácsy: *Vagabondi notturni*, ce ne persuaderà — o come avviene in quella francese, di un lusso del tutto stonato e dove una vetrata a colori, eseguita da Henri Carot su disegni di P. Albert Besnard e rappresentante « Le arti francesi che offrono a Venezia l'effigie della città di Parigi », riflettendo sulle opere esposte i diversi colori propri ad essa, non riesce che a danneggiare le tele in modo davvero deplorabile. In tutte quelle sale dunque non un'idea, e se per caso qua e là v'ha un accenno di pensiero, esso s'accusa soltanto nel titolo: così per le tele del Raffaelli come per *Ombre e luci primaverili*



Ombra e luce primaverili.
Quadro di Angelo Dall'Oca Bianca.



La « calata » nella neve.
Quadro di Carlo Balestrini.

maverili del Dall'Oca Bianca. La testina del valoroso artista veronese in ultima analisi non è che una bella linea estetica, l'emozione nostra non provenendo di fronte a questa tela che dall'abilità dell'artista, il quale ha saputo bravamente distribuire in essa le tinte della propria tavolozza.

E tutti quei cieli vuoti con il solito mare grigio, sieno nella sala svedese, addobbata con una semplicità di toni chiari apprezzabili assai, e sieno in quella inglese, che con la sala svedese riesce all'occhio del visitatore simpaticissima per armonia indovinata di tinte? Ci porgono la prova migliore come dall'ammirazione spinta dei nostri artisti per certe tele moderne da essi studiate in ogni menomo particolare della tecnica, derivino delle reali perturbazioni, terminando l'ammirazione loro ad una vera allucinazione, dove l'estetica nulla ha da vedere, poichè la ragione vi impera e non controlla, e come la loro natura,



Fot. Tomaso Pilipli, Venezia.

Migrazione di uomini.
Quadro di Plinio Nomellini.



Tempo favorevole.
Quadro di Tito Ettoro.

che non comporta alcuna definizione, si modifichi continuamente, tanto che quella del 1905 non è la stessa del 1870 o del 1890. Vi ha evidentemente per i nostri moderni artisti una natura che muta con le vesti e coi capelli. E tutti gli innumerevoli paesaggi dall'orizzonte di un dettaglio impercettibile, in cui i nostri critici letterati vedono sempre tante cose? Sieno essi nella sala piemontese, brutta per l'eccessiva importanza data ad una fontana che occupa tutta un'intera parete, allontanando l'attenzione del visitatore dalle opere in quella sala esposte, e sieno nella sala emiliana o in quella toscana infelicissime l'una e l'altra nell'addobbo, o in quella meridionale, più indovinata nella sua semplicità, come la sala lombarda è fra tutte più simpatica per una appropriata severità; da tanti paesaggi neppure quell'emozione triste o gaia che i nostri pittori sogliono qualificare di « letteraria », perchè abbisogna essa del soccorso di un'altra sensazione già provata in precedenza. Tutte quelle tele stanno invece a provarci come i disgraziati loro autori si affaticano a voler essere ad ogni costo originali, invano cercando l'originalità nel proprio cervello schiavo a visioni che si rifiutano alle sinceri sensazioni che essi provano, abituati come sono a negare la bellezza dov'essa è veramente. Sono tutti in quelle tele i poveri nostri pittori, per quanto maestri e padroni dell'oggi. Dell'obbligata ammirazione per certe opere essi serbano sempre un ricordo incerto, ognora incomprensibile, a causa della deformazione della loro estetica. Di guisa che

se un Cristo bizantino è un simbolo, il Cristo dei pittori moderni non è che letterario. Nell'uno perchè la forma sinceramente espressiva, nell'altro perchè il vero imitato a traverso dati capolavori tende ad assumere un'espressione.

* * *

È certo che tutte le scuole pittoriche sprona un unico pungiglione, quello di rendere la natura. Se non che ognuna dà la prova più evidente che per essa il vocabolo ha perduto il vero suo valore, tanto che si comprende come Bourguereau stesso, se le sue memorie sono vere, potesse essere intimamente persuaso di copiare pur lui la natura e come gli artisti in genere mal comprendano l'aggettivo di naturalista che si dà alla Rinascenza, dappoichè una tela dell'Angelico ed una del Ghirlandaio e molte altre dei primi maestri è indubitato che richiamano più giustamente a noi la natura che non Giorgione, Raffaello o il da Vinci. È un altro modo di vedere il loro: le opere di quest'ultimi sono delle vere e proprie fantasie. Così si comprende come divisionisti, luministi, prefaelliti si accapiglino fra di loro nell'intima convinzione di essere ognuno il più fedele interprete della natura. E la questione ognora



Parte principale del monumento « La Croce »
di Leonardo Bistolfi.



« La Sfinge » - monumento sepolcrale
di Leonardo Bistolfi.

insoluta continua a far fortuna, creando ogni giorno delle opere che per nostra buona sorte pochi anni bastano a passare nell'oblio e con le quali non si mira ad altro che ad ingannare, a falsare l'occhio delle masse. Sforzi inani per apparire nell'ambito del naturale non da essi dobbiam aspettarci che si ripeta quanto già accadde all'antico pittore, che vidde beccati dagli uccelli i grappoli d'uva da lui dipinti.

Siate sinceri, basta essere sinceri per ben dipingere; siate naturali, riproducete senz'altra preoccupazione ciò che vedete. Verissimo, se non che il gran consiglio, di un'esattezza rigorosamente infallibile, vien sempre suggerito coll'aggiunta che solo seguendo la maniera di chi lo grida si giunge alla mèta e quanti frequentano lo studio di questo o di quel pittore non hanno mai miglior consiglio da udire. Di modo che nell'artista moderno si forma in fine per abitudine un modo tutto suo di interpretare le proprie sensazioni visive, terminando in

ultimo a perdere ogni vero criterio naturale, a deviare l'indole propria, ciò che si usa chiamare temperamento. È una specie di allucinazione, dove l'estetica non ha proprio nulla a vedere e che a molti fa dire che l'arte è la natura veduta a traverso un temperamento: definizione questa che appare assai giusta, perchè assai vaga e lascia indefinito il lato più importante: il criterio proprio al temperamento.

Dove difatti comincia e termina il temperamento? V'ha forse una scienza che si occupi di esso? L'estetica si basa, grazie alle ricerche pratiche di Charles Henry, sulla psicologia di Spencer e di Bain. Ora prima di esternare le proprie sensazioni quali esse sono, occorre ben determinarne il valore dal punto di vista della bellezza. È ciò possibile? Tutto cambia in breve di fronte alle nostre sensazioni: oggetto e soggetto. Bisogna essere ben valenti per ritentare per due giorni consecutivi il medesimo soggetto, nelle stesse condizioni, giacchè intensità di colorazione, luce, mobilità, aria, è tutto un seguito di circostanze che non si rinnova e non si rende affatto.

Si comprende da qui come Théodore Duret abbia veduto soltanto nell'impressionismo la via per arrivare a rendere la natura e nella continua evocazione dei policromi abbia egli consumato tanto inchiostro fino a renderlo grigio a traverso la propria prosa carezzante gli eletti suoi con ogni aggettivo, per quanto inadatto a determinare la maniera di essi, mentre egli cercava di persuadere le masse di quanto riteneva per verità assoluta. Così si spiega come Huysmans fosse soprattutto interessato dai pittori degli odierni costumi, presentando i suoi preferiti con uno stile oltremodo colorito e vibrante, sebbene non molto pieghevole alle rapide variazioni dell'emozione e troppo consacrato da frasi le cui proposizioni terminali correvano parallele a sfasciarsi sempre su un vocabolo monosillabo. Si comprende come a mo' d'esempio egli in Degas vedesse un riproduttore fedele



Dopo la pioggia.
Quadro di Tito Ettore.



Le frutta.
Quadro di Tito Ettore.

della natura, gustandone l'esattezza descrittiva e la misogonia più dell'astratta bellezza della linea, e così nel Raffaelli, compiacendosi a scoprire sotto la maschera degli spostati e dei manovali del pittore francese il segreto dei miseri e dei vinti. Ma tutto questo non viene che a ripeterci il gran male che mina pittura e scultura, il male letterario, acuitizzato da un facile dilettantismo di critica che tutto volgarizza in modo veramente desolante, usando a vanvera di vocaboli tecnici di cui non conosce il significato e appioppando all'opera di questo o di quell'artista tutto un sistema filosofico, che il pittore o lo scultore non ha mai neppur sognato, e questo in fino a che il disgraziato che tal critica ha preso a voler mettere in evidenza non ha invece soffocato sotto il ridicolo.

La critica è malata: e la causa oltre al dilettantismo va ricercata nell'intrusione in essa di barattieri onorari, nelle comunelle organizzate per la difesa di dati piccoli gruppi, nel feroce mendicare che si fa della minima *réclame* e soprattutto nel bisogno che ha il giornale di essere rapidamente informato, costringendo anche i meglio intenzionati a sfiorar appena certi argomenti, che con un poco più di tempo potrebbero approfondire. Si ponga attenzione a come passino le cose per le diverse Esposizioni. Il povero critico bisogna che tenti l'impossibile per essere nei locali della Mostra il giorno del *vernissage*: poi eccolo costretto a formulare un'opinione completa e definitiva, senza che abbia potuto nemmeno dedicare dieci minuti ad ogni sala.

Ma si va più in là ancora: difatti non è raro il caso di leggere in qualcuno dei nostri maggiori fogli, con tanto di firma, vari giorni prima che si apra l'Esposizione, quando cioè nessun artista, nessun giornalista può ancor mettere piede nei locali della Mostra, una discretamente partecolareggiata critica di alcuni dei lavori inviati. Un fatto questo che ha qualche cosa del meraviglioso e che, a meno di ritenere i nostri critici dotati di una doppia vista autentica, ci dà ragione di credere i loro scritti non altro che l'eco degli informatori di certe comunelle, o il risultato di visite agli studi amici prima dell'invio delle singole opere all'Esposizione. E così tanto peggio per coloro che non fanno parte della piccola brigata o non hanno sollecitata la visita di un grande critico: avessero fatta l'opera più rimarchevole dell'Esposizione non se ne parlerebbe.

Certo che non mancano le eccezioni, e nessuno più di noi rende omaggio, qualunque scuola patrocinino, a coloro che sanno tenersi lontano dai soliti curiosi d'arte e che onestamente non formulano la loro opinione se non dopo essersela fatta con lo studiare il lavoro nell'ambiente dell'Esposizione e al suo vero posto. Giacchè non bisogna dimenticare che un'opera destinata ad un'Esposizione — soprattutto se questa è dell'importanza delle Biennali veneziane — dev'essere opera di lotta e deve dare la sua nota nell'insieme generale: è dunque sul posto che si deve giudicare se si vuol rimanere nell'equità.



La Chiesa.
Quadro di Angelo Dall'Oca Bianca.

*
*
*

È impossibile precisare quello che può modificare la nostra vista, ma è indiscutibile che la lotta intellettuale per la quale passa la maggior parte degli artisti arriva a creare delle vere anomalie visive. Bisogna ritenere che così avvenga, quando le forze anarchiche dell'impressionismo intendono di avvicinarsi « più d'ogni altra scuola pittorica » alla riproduzione della natura. Tacciamo degli impressionisti francesi che a Venezia mancano e limitiamoci ai più noti che si sono fatti qui rappresentare con loro opere.



Fot. Tomaso Filippi, Venezia.

Ditirambo.

Quadro di Philio Stomellini.

Il posto d'onore spetta innegabilmente al Monet, che dopo Manet, verso il quale la morte ha affrettata l'ora della giustizia, ha ormai preso il posto che gli era dovuto nella contemporanea pittura francese.

Monet appartiene dunque a quel gruppo di pittori che da qualche anno ha l'audacia di insorgere contro ogni consuetudine, appunto nell'intento precipuo di rendere più direttamente la natura. Molto si è chiacchierato e l'*École des Batignolles* per molto è sembrata cosa molto ridicola. Ma i tempi si sono poco a poco mutati e l'*École des Batignolles* ha originati artisti del valore di Manet, di Degas, di Monet, di Fantin-Latour e di Pissarro — gli ultimi due rappresentati pur essi a Venezia, per quanto infelicemente, da alcune loro opere.

È noto che la ragione prima della rivoluzione pittorica è stato l'orrore verso, diremo così, quell'abilità della quale tanta parte di pittori sono tuttora fedeli ammiratori; quell'abilità che fa dei nostri artisti soventi volte non altro che dei mestieranti, al termine di un dato tempo incapaci all'infuori del loro speciale esercizio di uno studio sincero dalla natura.

Gli impressionisti — è il nome che loro è stato dato e che essi hanno accettato — partirono dunque pur essi dall'idea di rendere la natura il più completamente e il più sinceramente

possibile. Essi non negarono il saper fare, come molti continuano e si ostinano a sostenere, e le loro opere sono lì a provarlo; ma posero la sincerità innanzi a tutto, pretendendo di sottoporre e di subordinare ad essa l'abilità.

Sulle prime Monet dipingeva poco diversamente da Manet, cioè a piani largamente indicati, a macchie, sopprimendo i dettagli inutili al carattere dell'opera. E non pochi lavori egli ha concepito e condotto a termine seguendo questo modo di procedere: v'era in essi innegabilmente un elevato senso di verità.

Poi il bisogno crescente di rendere quanto più possibile il vero e la preoccupazione della luce hanno tratto un certo numero di artisti all'uso del tono puro e alla miscela ottica: in seguito molti vi hanno aggiunto la soppressione del mestiere inteso nel suo peggior significato e sono giunti a dipingere — come Dubois-Pillet, che ritengo sia stato il primo — a piccoli tocchi sovrapposti e regolari, lasciando all'occhio l'incarico di amalgamare e di modellare in distanza: essi non consideravano utile che l'osservazione rigorosa dei valori. Questo sforzo, lodevolissimo se si vuole, ha però il torto a mio avviso di limitare un po' troppo il campo alla disparità dei temperamenti e di essere troppo assoluto.

Claudio Monet è giunto fino all'uso del tono puro e alla semplificazione del procedere — lo vediamo difatti a Venezia nel *Sentiero profondo* e nel *Capo Martin*, l'una e l'altra tela però non certo tali da darci un'idea del valore di questo artista — ma non si è spinto fino al punteggiato. Le sue tele di un'esecuzione tutta personale sembrano difatti dargli ragione: egli rende perfettamente ciò che vuol riprodurre e in arte non si avrà mai a chiedere di più ad un artista.

Nella maggior parte delle sue opere è una sincera preoccupazione di rendere la natura sotto i suoi più variati aspetti: tutte le stagioni lo hanno sedotto, e l'acqua, l'aria, il cielo, le montagne, i campi, tutto è animato, studiato, reso per il suo pennello con una potenza sorprendente. Lo stesso dicasi delle sue marine di una larghezza e di una sconfinatezza insuperabili.

Il grande soggetto di Monet è la luce: lo rilevammo specialmente alla seconda Biennale di Venezia. Egli sa vederla e renderla sotto le più meravigliose sue trasformazioni, con una equilibratezza unica. Ogni menomo dettaglio è da lui studiato e il sole dardeggia sui campi e il ghiaccio dei fiumi, i tempi grigi, le vedute di città, le più ammirabili *féeries* del sole di maggio, nulla ha saputo sfuggire alla sottile osservazione di lui. Bisogna risalire forse sino ai maestri olandesi per ritrovare, in una nota diversa, un'uguale sensazione d'aria e di luce distribuita quasi palpabile e che par di sentire a vibrare attorno di noi.

Peccato, insistiamo, che le opere attualmente esposte a Venezia non sieno tali da permettere di consacrare per esse il Monet fra gli artisti più eminenti della moderna scuola francese e non ci ripetano come il loro autore sappia amare veramente e comprendere la natura nelle sue infinite manifestazioni e ponga tutto il suo amore nell'intento di riuscire a far passare il potente soffio di essa nelle proprie opere.

Un altro che ha portato il valido suo contributo all'impressionismo è Camille Pissarro, del quale a Venezia sono esposte *Il Ponte Nuovo* — pomeriggio di sole — e *L'Oise à Pontoise*. Se non che egli non sviluppa mai integralmente un tema di natura: i suoi paesaggi paiono dei pezzi qualunque di paesaggio limitati in una tela panoramica, ad eccezione di alcune tele mosse da cozzoni normanni o da mercanti di galline. E Fantin-Latour, di cui a questa Biennale non si vedono che delle litografie, e Jan Toorop, largamente se non del tutto ben rappresentato a Venezia, e non pochi altri, alcuni ancor essi con loro opere all'attuale Mostra Internazionale, tendono con una tecnica più semplice e con uno stile forse più puro a rendere la vita con pensiero logico, vinti dai ritmi complessi e dai mezzi di espressione precisa, efficace, nella preoccupazione precipua ancor loro di rendere la natura, non convinti gli impenitenti che ogni rappresentazione può essere trovata naturale, come ogni opera bella può suscitare le più elevate sensazioni, le più complete. Anche una semplice ricerca di linee, come la *Femme en rouge* di Anquetin, ha un valore sentimentale, quanto un dettaglio del Partenone o una *Sinfonia* di Beethoven.

E. A. MARESCOTTI.