

T. CREMONA

OP  
C  
5351

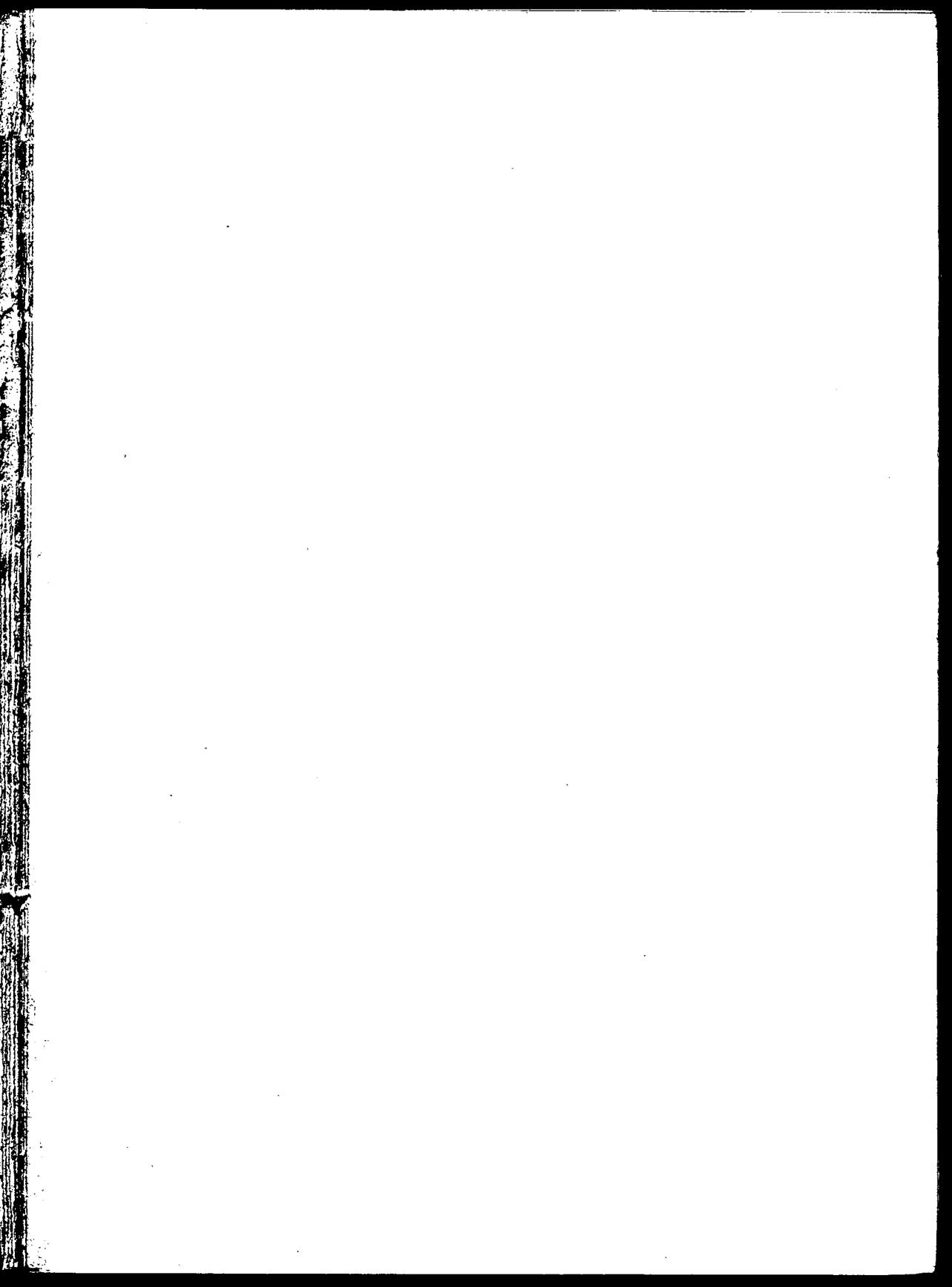
Civica Biblioteca d'Arte / Castello Sforzesco

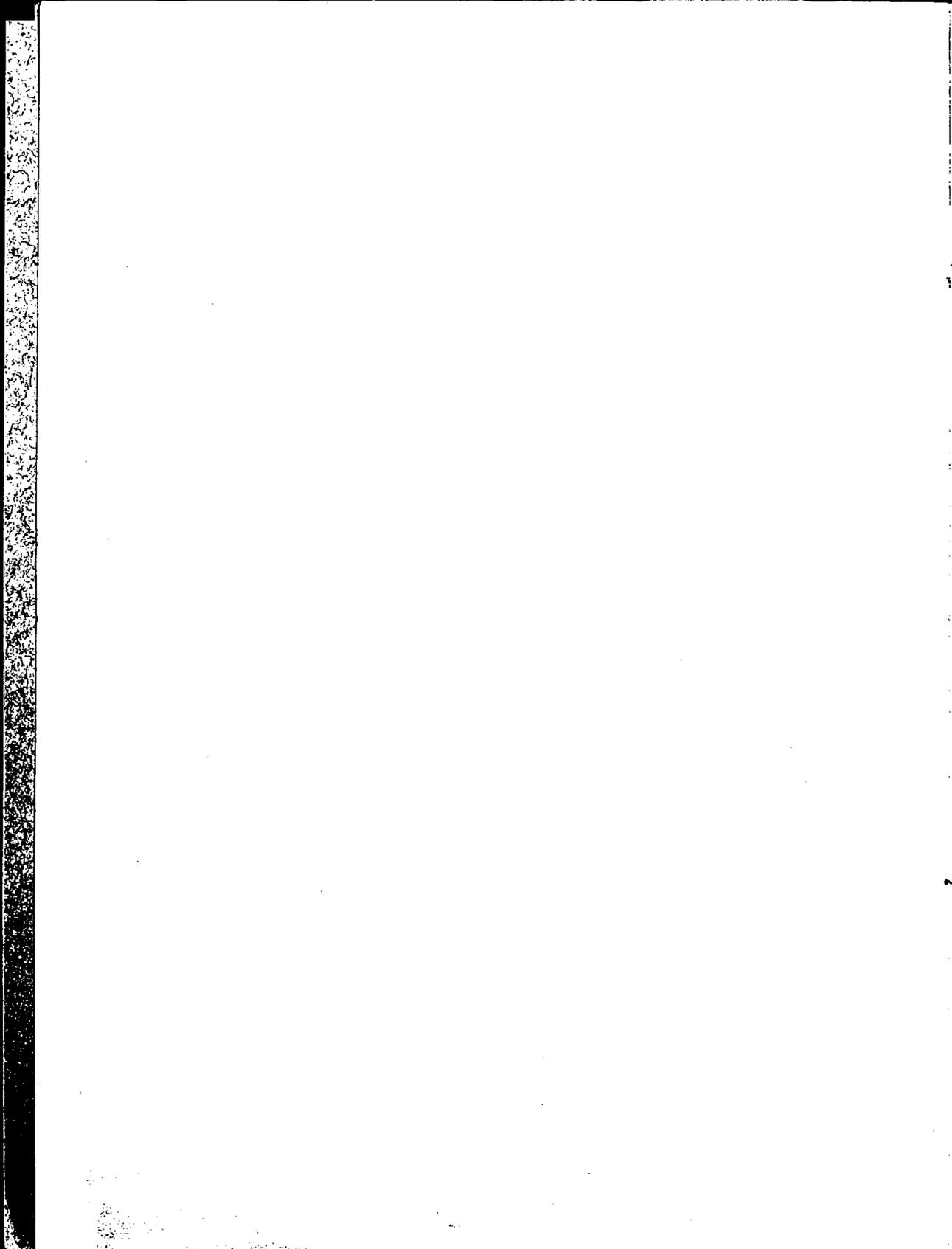
B<sup>d</sup>A



OP.C

5351





VN MAESTRO



· LVCA BELTRAMI ·

# VN MAESTRO

TRANQVILLO CREMONA

· 1837 — 1878 ·

NEL CINQVANTENARIO DELLA SVA MORTE



CON VENTI RIPRODVZIONI E TRE RITRATTI

MILANO

· 1929 ·

# TRANQVILLO · CREMONA

PITTORE

LE · PERENNI · TRADIZIONI · DELL'ARTE  
TRASFVSE · CON · RINNOVATA · TECNICA  
NELLE · GENIALI · SVE · CREAZIONI

PAVIA - IO APRILE 1837 — MILANO - IO GIVGNO 1878

(Sulla casa di Via A. Volta n. 3, nella quale nacque il pittore)



I TRANQUILLO CREMONA non si potrebbe ripetere, come per altri artisti dei quali la ricordanza ha subito un periodo, sia pur breve, di oblio,

*L'ombra sua torna ch'era dipartita,*

poichè la esposizione di un gruppo delle sue opere, raccolte nel cinquantenario della morte, è la terza che Milano dedica alla sua memoria. La prima, a poche settimane dalla immatura fine — quando superati, se non vinti, gli ostacoli di una critica tenacemente avversa, si schiudeva al pittore un periodo di feconda ed incontrastata operosità — fu la esposizione voluta dalla devozione di amici e compagni di lotta, e raccolse un cospicuo numero di dipinti, acquarelli, disegni, appartenenti alla ancor piccola cerchia degli ammiratori di T. Cremona; il pubblico, rivedendo molte delle opere che già avevano figurato nelle annuali esposizioni di Brera, risentì l'eco delle vivaci polemiche, che erano state il segno

*d'instinguibil odio e d'indomato amor.*

E venne, a trentacinque anni dalla morte, l'esposizione organizzata dalla Società Permanente delle Belle Arti, la quale trovava la fama del pittore definitivamente consolidata, ma colla inevitabile conseguenza dello sfruttamento della tecnica cremoniana, e della crescente sua valorizzazione. Poichè, imitare la sua « maniera » non aveva tardato, vivente il Cremona, a trovare il tornaconto nel concetto che già era stato — quando il pittore non aveva che ventisei anni — definito dal Rovani « sprezzo magistrale, dote preziosa quando rispetti il disegno »: tanto che

potè sembrare comodo ai giovani affidarsi a quell'apparente trascuratezza del disegno sopraffatto dal prevalere del colore, persuasi di potere senz'altro cominciare là, dove il Cremona era giunto a traverso quel lungo e paziente addestramento dell'occhio e della mano che, nè gli imitatori, nè il pubblico riuscivano ad intravedere nelle opere del pittore. E un'altra deformazione già si delineava nell'apprezzamento delle qualità pittoriche del Cremona, facilitando il passaggio dalla imitazione alle falsificazioni, gabbellate al pubblico come semplici impressioni, aventi un interesse e quindi un valore commerciale soltanto per la bizzarra personalità, anzichè per quel pregio intrinseco, che solo una educazione estetica, quand'anche modesta, vi poteva riconoscere. Così, la seconda esposizione cremoniana non andò immune da infiltrazioni, dalle quali fui spinto a « deplorare che, nella mostra destinata « a mettere in rilievo la geniale personalità dell'artista, abbiano « potuto figurare opere non sue, costituenti una offesa alla sua « memoria ». Nè valse allora la giustificazione addotta, di avere evitato « per ragioni di opportunità, il minacciato proposito di chi « le esponeva, di ritirare tutte le altre opere di sua proprietà, ove « gli si fosse negata la facoltà di esporre le opere incriminate »: mentre troppo ovvia era l'obbiezione che « se il caso di tali forzate accettazioni di opere dovesse estendersi, si arriverebbe a « dovere accettare anche uno scaldaletto, da chi fosse pregato di « esporre un bronzo del Cellini, o qualche altro oggetto intimo, da « chi fosse invitato a concedere, per una mostra di ceramiche, « un Della Robbia ». Di modo che si può dire, che la seconda mostra cremoniana abbia portato alla conseguenza di avere ufficialmente inaugurato la serie delle falsificazioni, con due pseudo-miniature che ormai possono trarre più facilmente in inganno l'inesperto *amateur*, colla documentata iscrizione in catalogo e relativo numero d'ordine di un cartellino, attestante di aver fatto parte della Esposizione Cremona del 1912.

Ben si può asserire che, nei quindici anni trascorsi per arrivare a questa terza Esposizione, la reale efficacia dell'insegnamento del Cremona, e il riconoscimento delle sue opere abbiano perduto terreno. La reputazione del pittore, fondata essenzialmente sulle sue qualità didattiche, come elemento di proficuo esempio pei giovani artisti, e come eccitamento per il pubblico a for-

marsi un gusto estetico — se ancora è possibile di ricorrere a questa parola abusata, per definire quel senso del bello, che è tanto più difficile da sviluppare, quanto più lo si ritiene un gusto istintivo, anzichè il frutto di un ragionamento — è menomata in questi ultimi decenni, non per sè stessa, ma in chi non riesce a comprenderla, nè a valutarla.

E per esaurire questa situazione poco lusinghiera per la memoria del Cremona, non tralascero di rincalzare il monito già formulato nel 1912, deplorando la crescente facilità e disinvoltura colla quale, nelle pubbliche aste, vengono presentate le falsificazioni più svergognate, colle attribuzioni più arbitrarie di date e di soggetti, munite della sigla, o della firma del pittore: al punto da verificarsi il caso di dipinti, ed anche acquarelli, indegni dell'arte del Cremona, messi all'asta ed artificiosamente contesi per farne salire il prezzo, sino a che l'intervento di un incompetente tratto facilmente in inganno, procuri — con grave danno morale e materiale — il posto a qualche indegna falsificazione, in una pubblica galleria.

Ed ecco in quali condizioni si ripresentano al pubblico le opere di Tranquillo Cremona, e quale dovrebbe essere il risultato dell'Esposizione, quando non abbia ad essere soltanto intensificato e transitorio godimento di luci, di colore e di grazia, offerto dalla rievocazione delle varie fasi di una operosità condensata nel breve ciclo dei venticinque anni trascorsi, dalla iscrizione del giovinetto quindicenne nell'Accademia di Venezia, sino alla primavera del 1878, allorquando, col dipingere l'*Edera*, si direbbe che il pittore si sentisse — come ebbe a scrivere l'*Italico* — « già votato alla morte, invano stringendo nelle forme della bellezza e dell'arte, il misterioso fascino dell'esistenza ».



L'*Edera!* fu l'estrema manifestazione del genio di Tranquillo Cremona, riassumente tutte le qualità del pittore — l'ampia nobiltà della composizione, liberata da ogni volgarità di particolari, la luminosità che ne idealizza il significato, la potente semplificazione delle forme! Già ebbi occasione — rievocando la figura di Luigi Conconi, nelle lettere di quel tempo che ne atte-

stano il bizzarro ingegno — di tratteggiare l'ambiente nel quale il capolavoro sbocciò, fra le manifestazioni di una « scapigliatura » che non aveva, nè le pose, nè le *ruses* della *bohème*, bensì la spontaneità di una sana ribellione a tutte le convenzionalità, a tutte le volgarità e deficienze di uomini, ed ostilità di istituzioni, per cui fra i soci onorari dell'Accademia, che ancora allievo aveva già onorato, il Cremona non fu ritenuto degno di essere iscritto quando da dieci anni aveva dipinto il *Marco Polo davanti al Gran Kan dei Tartari*.

L'*Edera* fu il dipinto che per molti anni, nel salotto della signora Teresa Junck, dominò il gruppo di pochi, fedeli amici del Cremona, e come una pala d'altare raccolse ed integrò il tributo alla bellezza che scaturiva dal rapimento spirituale di una musica classica beethoviana, interpretata da non meno devoti esecutori; nè mai mi fu possibile — in quelle serate di familiare intellettualità, fra pittori e scultori, poeti, musicisti, letterati — fissare lo sguardo su quella luminosità quasi evanescente, su quella esuberanza di grazia e di sentimento, senza che altre immagini venissero a farvi corona, rievocate dalle pagine di un album del giovane allievo a Venezia ed a Milano (<sup>1</sup>), fonte di godimento dello spirito nelle modeste pareti della mia dimora — poichè, album e dipinto mi apparivano come l'alfa e l'omega della troppo breve esistenza di T. Cremona.

L'immagine di Raffaello irrigidito sul letto di morte e dominata dall'ultimo dipinto *La Trasfigurazione*, al tempo stesso che induce a valutare quanta attività di pensiero, quanta potenza di operosità abbiano potuto condensare i trentasette anni dell'esistenza, non riesce a rimuovere l'impressione che all'artista, raggiunta la mèta che forse non gli sarebbe stato concesso di oltrepassare, sarebbe toccata la sorte di venir meno a ciò che dalla sua giovinezza si poteva ancora attendere. L'*Edera*, invece,

---

(<sup>1</sup>) L'album — cm. 17 × 24 — di 58 pagine in carta comune, porta l'invio autografo, in data 2 maggio 1883: « all'amico L. Arrigoni questi studi di Tranquillo Cremona, P. Calvi ».

Luigi Arrigoni, giovane promettente per cultura e passione dell'arte, moriva nel 1886, in seguito a malattia contratta prendendo parte, ancora adolescente, alla campagna di Garibaldi nei Vosgi; dalla famiglia, l'album passava nelle mie mani, come prezioso ricordo dell'amico perduto, e della comune devozione per il Cremona.



T. Cremona dipinge all'aria aperta il ritratto di Benedetto Junck.  
Schizzo di Eugenio Gignons - 1872.

dominante a sua volta il letto di morte dell'artista, altrettanto immaturamente rapito, non solo offriva la misura completa, genuina del suo ingegno, ma rappresentava ancora la promessa, anzi il formale impegno della ulteriore ascesa di una potenza creativa, che teneva ancora in serbo energie fresche, genuine: cosicchè ben più crudele apparve il destino, che troncava ogni speranza.



L'album del Cremona allievo dell'Accademia, assume nelle presenti condizioni dell'arte e del sentimento estetico, un singolare significato, cosicchè il divulgarne le pagine più salienti è doveroso per chi voglia rievocare i primordi della carriera, quando, nè la tela degli *Amanti alla tomba di Giulietta e Romeo*, nè quella del *Falconiere*, salvaguardavano il giovane pittore dal biasimo, per non dire dallo scherno, scagliato sulle manifestazioni che, come quelle dello scultore Grandi, accennavano a svolgersi con metodi divergenti, non tanto dalle sane tradizioni dell'arte, quanto da quelle discipline e norme convenzionalmente applicate, che arrivavano a monopolizzare nel disegno il significato morale di un'opera d'arte, secondo la formula incisa sotto il busto di Ingres nell'Accademia nazionale di Belle Arti: « le dessin est la probité de l'art ».

Eppure, sarebbe bastato ai detrattori del Cremona, di or sono più che sessant'anni, sfogliare l'album del giovane allievo — e il Cremona lo fu sino ai venticinque anni — perchè il facile scherno fosse smentito dalle pagine, nelle quali il segno sicuro, preciso della penna e del pennello, degno di un maestro del quattrocento, registra assieme ad attitudini e movimenti caratteristici della figura umana, gli abbigliamenti più ricchi e variati per foggia e colore, e le minute ornamentazioni di stoffe, ricami, merletti, con paziente diligenza da certosino: il tutto osservato, riprodotto con quella equanimità, per non dire indifferenza di valutazione, che è caratteristica nel vero artista, rifuggente da preconcette predilezioni, e da volute negligenze, disposto a piegarsi ed adattarsi alle varie estrinsecazioni dei grandi maestri, passando

agilmente dalla rigida finezza di un Crivelli, alle plastiche forme di un Gaudenzio Ferrari, alle esuberanze di un Cerano.

A questo punto, il critico — entusiasta della pittura qualificatasi novecento — potrebbe sollevare una superficiale obbiezione, apparentemente logica: Se il Cremona, seguendo la via che il suo istinto pittorico gli apriva, incontrò le ostilità della opinione pubblica, avversa perchè impreparata a comprenderlo, non è forse logico che in analoghe condizioni abbia a risolversi quel dissidio — inutilmente dissimulato da una critica unilaterale — che oggi si verifica fra le tendenze della pittura del novecento, e il senso comune delle masse, alle quali l'arte è pur destinata? E non dovrebbe questo dissidio risolversi ancora a favore di chi si presenta in veste di innovatore, ripudiante l'insegnamento del passato?

L'obbiezione non regge in linea generale, e tanto meno rispetto al valore del Cremona: il quale, se ha potuto comprovare coll'opera sua, che nella pittura si può mutare ciò che si conviene di chiamare *maniera* — e la mutarono sommi maestri, meglio ancora la trasformarono perfezionandola, come si può dire del Cremona — il punto di partenza per qualsiasi maniera, l'aiuto e il mezzo per qualsiasi evoluzione di questa, risiede essenzialmente nel sapere innanzi tutto osservare ed interpretare il vero, nel dare forma concreta alle immagini che si presentano alla mente: insomma, nell'ammettere la necessità e la funzione del disegno. Questo mezzo, per sè stesso così semplice — una matita, o una penna, un foglio di carta — non è oggi tenuto nella considerazione che sia rispondente ai risultati ai quali può condurre, ma è pur sempre il mezzo che il Cremona non tardò a comprendere nel suo intimo valore, come elemento essenziale nelle manifestazioni di ogni artista, quand'anche dissimulato dal prevalere della colorazione e del giuoco delle luci: allo stesso modo che, nella forma umana, la rigidezza dello scheletro, per quanto dissimulata dalle membra, è pur sempre il sostegno, la guida dei movimenti e delle attitudini.

Vide anche il Cremona nell'insegnamento accademico — oggi così fatuamente deriso — quell'addestramento dell'occhio e della mano, che lo doveva porre nella condizione di esprimere il suo pensiero, e le più intime emozioni: e nelle Accademie di

Venezia e di Milano, dai quindici ai ventidue anni — tirocinio non breve, non sopportato dagli impazienti a ritenersi artisti — egli passò per tutti gli stadi di tale insegnamento, giudicato troppo metodico e faticoso da chi non senta, colla vocazione verso l'arte, la soddisfazione di superarne le difficoltà. Copia dal gesso, copia dal vero, anatomia, prospettiva, furono per lui altrettante prove da superare, che non riuscirono mai di ostacolo alla libera estrinsecazione dell'ingegno, nè deviarono dalle singole disposizioni gli allievi, come invece avviene per la mancanza di tale tirocinio.

Perciò, l'album che ancora documenta il periodo iniziale ed intenso degli studi del Cremona, fu fedele compagno a traverso Gallerie e Musei per ricevere, assieme a rapidi appunti accidentali <sup>(1)</sup>, le prove del metodico studio dei Maestri, giunge oggi opportuno a testimoniare le origini e il fondamento della padronanza acquisita dal Cremona nel campo dell'arte.

---

(1) Fra i vari appunti disseminati nell'album, non manca qualche ritratto interessante: vedasi, alla pagina seguente, lo schizzo a matita del poeta Emilio Praga — che fu anche pittore — seduto e visto di profilo. Un altro schizzo si ritiene raffiguri il pittore Cornienti al lavoro. Non mancano le caricature, fra le quali un gustoso profilo di Francesco Giuseppe, che unitamente al disegno dell'aquila bicipite sullo stesso foglio, può attestare che l'album risale all'epoca del soggiorno del Cremona a Venezia, dal 1852-59, comprendente la visita fatta dall'Imperatore, nel 1857, nel Veneto e nella Lombardia.

Il Cremona abbandonò Venezia nell'aprile 1859, per sfuggire alla coscrizione militare austriaca, alla vigilia della guerra: nello stesso anno figura iscritto nell'Accademia di Milano.



Emilio Praga (dall'album di T. Cremona).





traverso le opere del passato. La figura della Vergine Incoronata, dalla dolce e rassegnata espressione, delineata sobriamente a tratti di penna, colle ornamentazioni del manto a fiorami rese ancora più complicate dal movimento delle pieghe, e riprodotte con una diligenza che gareggia con quella dell'originale: la colorazione che si accompagna al disegno e lo integra, effettuata di memoria in base a semplici appunti a matita, segnati di fianco alla figura, tutto concorre a dare la persuasione che quel semplice foglio, quando fosse staccato dall'album, potrebbe essere scambiato col disegno di un maestro del quattrocento. La testa di S. Caterina, fra la Vergine e S. Giovanni, posta a raffronto colla riproduzione del dipinto originale (Tav. IV e Tav. V), mette nella maggiore evidenza, assieme alle figure dei due Santi che fiancheggiano la composizione (Tav. II e III), la coscienza del Cremona nello studio degli antichi maestri. Mirabile il disegno — ricavato dalla lunetta: *La Deposizione* — della Maria reggente il braccio sinistro del Cristo (Tav. VI): la espressione dolorosa, resa con semplicità, fra il velo svolazzante e la chioma disciolta, la sicurezza del segno nel gruppo delle tre mani, la finezza dei particolari dell'abbigliamento, tutto concorre a fare, di questo semplice studio scolastico, un'altra pagina degna di un maestro.

Il procedimento seguito dall'allievo Cremona, studiando i capolavori della pittura, consisteva nel copiare diligentemente a matita il soggetto prescelto; l'esame dei fogli dell'album comprova come questa prima fase del lavoro procedesse con straordinaria sicurezza di mano, non risultandovi la minima traccia di pentimenti, o modificazioni: gli appunti sommari, annotati di fianco ai disegni e relativi alla colorazione, comprovano la memoria straordinaria del Cremona nel ricordare e riprodurre il grado di intensità e le *nuances* delle varie colorazioni: ed è veramente mirabile questo risultato raggiunto di semplice memoria, nel completare il disegno con una colorazione fedele all'originale.

E così sfilano, davanti a chi scorre l'album, la figura dell'angelo (Tav. VII) attestante la sicurezza colla quale il Cremona ritornava sullo schema della figura tracciata a matita, col più libero e sintetico segno della penna, e poi del pennello; quella della Santa (Tav. VIII) che, pure essendo rimasta nelle condizioni di schizzo a matita, completato solo in parte colla ornamen-

tazione dell'ampia manica, ha raggiunto coi pochi tratti del volto e della capigliatura, l'espressione del dipinto originale, rivelando quale sia stata la sorgente di quella grazia femminile, che doveva essere fra le doti più seducenti del Cremona.

Altre attitudini piene di sentimento trova il Cremona nelle raffigurazioni dell'*Adorazione dei Magi*, come nel vecchio ginocchioni davanti alla Vergine col bambino (Tav. IX) e nell'altro dei Magi (Tav. X) che si toglie il cappello, accostandosi per porgere il devoto omaggio; l'una e l'altra figura ritenute meritevoli di essere fissate nelle pagine dell'album, anche per l'interesse del ricco abbigliamento. Bella la figura del Cavaliere di Malta, ginocchioni in atto di preghiera (Tav. XI), non solo per la intensa espressione del volto, ma per la robusta colorazione, eseguita colla scorta delle note segnate in margine: « *sopravveste nera foderata in pelliccia di martora con largo risvolto specialmente al collo — sul nero della detta sopravveste si vede alla sinistra una croce bianca attaccata sopra — sottoveste, della quale non si vede che le maniche: è di velluto tra il raso lacca scura, caldo* ».

Ma non è solo la pura ed ascetica bellezza del quattrocento, che il Cremona attinge dalle opere degli antichi pittori. Le attitudini più espressive e più ardue da riprodurre, egli ricerca nei maestri che già si sono svincolati dalle rigidità del quattrocento: ed ecco l'arte più pomposa, per non dire teatrale, di Gaudenzio Ferrari, offrire il tema di vari studi, fra i quali primeggia nell'album il particolare dei due sgherri (Tav. XII) che, nella grandiosa composizione del *Martirio di S. Caterina* all'Accademia di Brera, costituiscono il particolare meno scenografico, per la realtà del loro sforzo nel muovere lo strumento del martirio: le due pose accuratamente riprodotte, risultano interessanti anche per il costume da lanzicheneco.

Proseguendo in questi appunti, che si direbbe seguano gradualmente lo svolgimento della pittura dal sec. XV al XVII, il Cremona trovava altri campi da mietere, all'infuori dei Musei, sempre alla ricerca dei costumi pomposi del periodo spagnolesco, e dei particolari che li completano. La serie delle grandi tele dedicate agli episodi della Vita di S. Carlo — annualmente esposte fra i piloni delle maggiori navate della Cattedrale di

Milano — non sfuggì all'occhio vigile del Cremona: ed ecco la figura dell'emissario degli Umiliati (Tav. XIII), nell'atto di prendere di mira coll'archibugio, la sera del 26 ottobre 1569, S. Carlo in orazione davanti l'altare della Madonna: ecco l'altra figura, essenzialmente decorativa (Tav. XIV) nell'altra scena del Cerano, raffigurante S. Carlo che si reca a benedire le croci erette in vari punti della città, dopo la peste del 1576: della quale figura, largamente drappeggiata, egli volle annotare il particolare della spada (Tav. XV), con una diligenza che basterebbe per sè sola a documentare come il Cremona si indugiasse sopra minuti particolari, quali potrebbero soltanto interessare un appassionato collezionista di armi.

Uno dei soggetti rimasti allo stato di un semplice schizzo a matita, è quello di un personaggio (Tav. XVII), costume Henri IV, evidentemente ricavato da un ritratto: la finezza del segno e la cura dei particolari, fanno di quei pochi tratti di matita un disegno degno di artista francese del secolo XVII.

Frammisti a questi studi dei Maestri, vediamo più o meno fugaci accenni a composizioni che già si concretavano nella mente del pittore: pochi segni a matita, dal vero, sono destinati a precisare la marmorea figura di Giulietta, nel quadro degli *Amanti di Verona*; e non è fuori di luogo pensare che lo schizzo a carboncino (Tav. XVIII) sia un altro studio per lo stesso dipinto, che dopo essere stato fra i primi a determinare il dissenso dei giudizi sull'arte del Cremona, raccoglie ormai incontrastato consenso, come espressione di un'arte che non volle essere romantica piuttosto che classica, nè accademica, nè avvenirista, ma semplicemente la esaltazione, maturata nello studio della natura e del vero, dell'ideale ed imperituro sentimento del bello e della grazia femminile.

Un altro schizzo a carbone (Tav. XIX) richiama la stessa composizione, potendo essere uno studio preparatorio per la serica veste della giovane che contempla la marmorea figura di Giulietta. Rimasto incompleto, forse di proposito — avendo mirato solo a riprodurre i riflessi serici di un ampio partito di pieghe — potrebbe lo schizzo riferirsi a quella gentile giovinetta arpista, di nome Elvira, da Gigi Perelli, l'amico intimo del Cremona, ricordata quale appassionata musicista.

Altri minori ricordi ci porterebbe a rievocare l'album, chiudendo il quale, coll'occhio e la mente pieni di visioni del passato, si rimane alquanto perplessi, nel ritornare col pensiero alle presenti condizioni della pittura. Ben lontano dall'inscrivermi per sistema fra i « *laudatores temporis acti* » è dalla stessa arte del Cremona che traggo la persuasione essere l'arte una continua, infaticata tensione verso un ideale non raggiungibile, perchè ad ogni generazione riserva la propria parte di compito, facendo balenare il miraggio di toccare la mèta. Il Cremona — morto a quarant' un anno, dopo di avere tenacemente affrontato ostacoli e difficoltà materiali e morali — ha lasciato ai giovani di qualsiasi generazione un perenne insegnamento, colla prova dell'arduo cammino da percorrere, e della mèta che ci dobbiamo prefiggere — « Lavorare onestamente, cercando nel passato l'adde-  
« stramento dell'occhio e della mano, come nel passato ricer-  
« chiamo l'alimento per la educazione della mente; considerarci  
« docili strumenti di una continua evoluzione, governata non già  
« dal capriccio personale, o dalla presunzione, bensì da un com-  
« plesso di influssi che non dipendono da volere egoistico, ma  
« trovano nel compito, coscienziosamente esercitato, la ragione  
« per cui ognuno, nei limiti delle proprie attitudini, può essere  
« elemento utile a sè stesso, non meno che per la collettività ».

Un senso di sconforto però si accompagna al dubbio che tutto ciò non sia che illusione, leggendo — all'atto stesso di porre termine a questa grata fatica di onorare T. Cremona — essere l'arte di un pittore « tutta fatta di ricerche tese a soluzioni asso-  
« lute e definitive, da annoverarsi fra quelle che nell'ambito di  
« un'epoca di rinnovamento stilistico, tendono per via di valori  
« pittorici alla definizione di questa stessa epoca »: peggio ancora, leggendo in frasi meno sibilline, che « il romanticismo della  
« scuola napoletana del Morelli, il verismo prosaico e mercan-  
« tile di quella toscana, il borghesismo triviale dei veneti, dei  
« lombardi, dei piemontesi, fecero sì che il nostro paese potesse  
« ogni considerazione artistica fra gli intendenti dell'Europa, a  
« tutto vantaggio della Francia; complici in questo, la insipienza  
« e vigliaccheria dei critici, la miseria di cittadini, l'indifferenza  
« criminosa e la imbecillità di governi ».

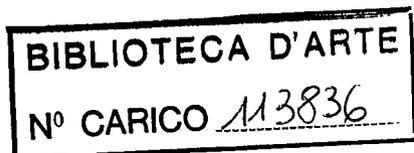
Aggiunge però il critico, « che l'Italia ha ritrovato la sua « strada maestra, e vi s'innoltra con decisione, sicura di arrivarci . . . ».

Così si demolisce — sulla carta beninteso — l'incomodo « Ottocento » nella vana lusinga che dalla brutalità dei propositi, e dall'insulto lanciato a vecchi artisti, possano balzar fuori « gli « artisti operanti in senso di assoluta modernità, tendenti a creare « uno spirito di rinascita, che pervada tutta la nazione »: e si canta imprudentemente la vittoria di « un movimento, che d'un « balzo s'impadronisce di Venezia, la più munita roccaforte del « conservatorismo estetico »: quasi che l'arte fosse un elemento sportivo per arrivare ad un traguardo, che oggi si addita nella Francia (!), o un mezzo per distruggere il conservatorismo estetico — non si sa perchè annidato in Venezia — che nè Morelli, nè Cremona, nè Mosè Bianchi, nè Segantini, nè Fontanesi, autentici ottocentisti della seconda metà del secolo scorso, hanno tollerato, e nemmeno assecondato, pure essendo passati, uno dopo l'altro, a traverso il deprecato insegnamento accademico.

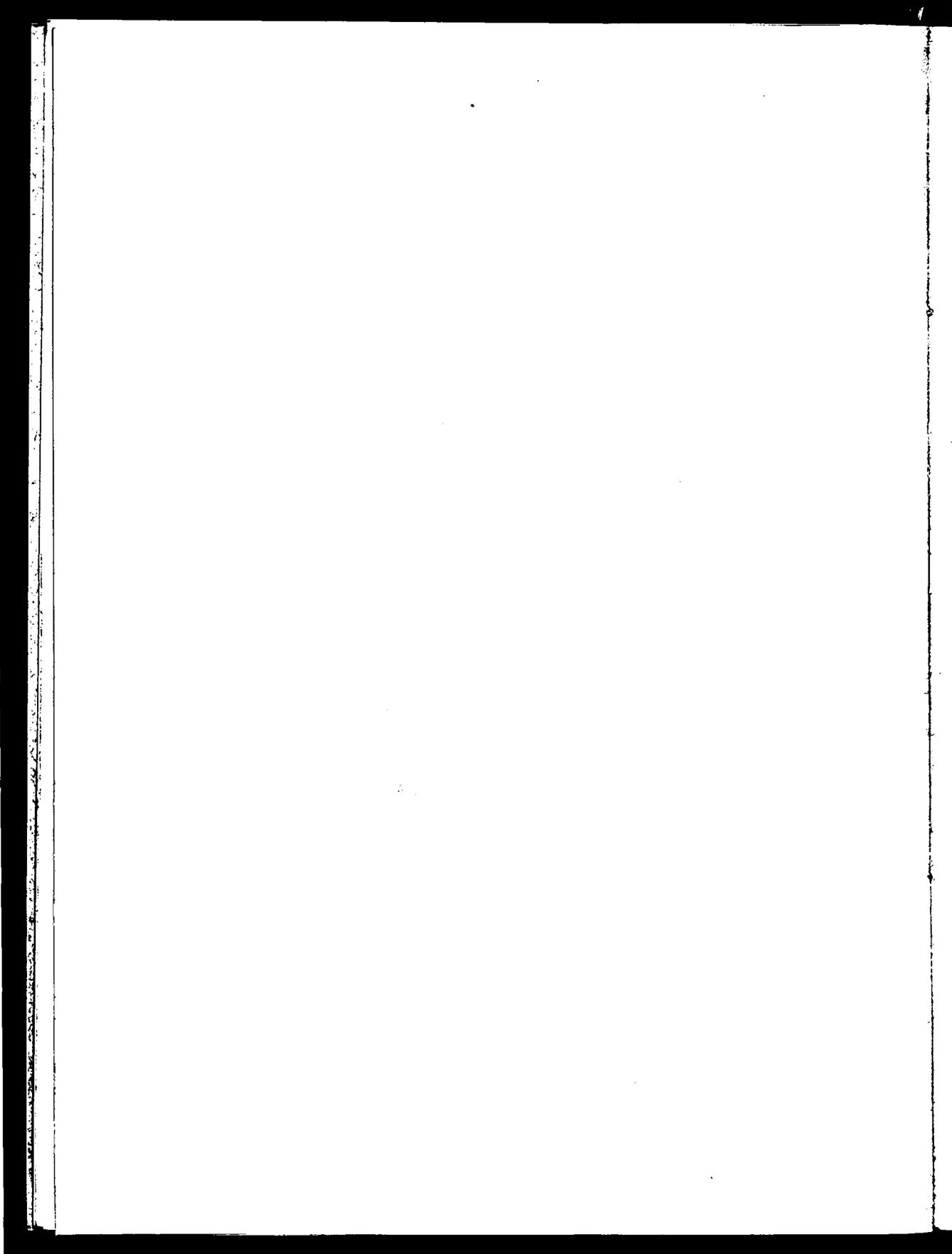
Prenderò commiato dai giovani, ai quali dedico queste pagine, ammonendo: Studiate i maestri, come ha fatto Tranquillo Cremona; non cercate di assoldare materialmente, o moralmente un critico che vi faccia da Barnum: non preoccupatevi delle critiche sciocche: meditate le critiche serene, quand'anche severe: e, trovata la vostra strada maestra, innoltratevi colla fronte alta, sicuri di avere in qualsiasi circostanza o difficoltà della vita, il conforto che l'arte non rifiuta mai a chi la professa onestamente.

LUCA BELTRAMI.

Roma, marzo 1929.

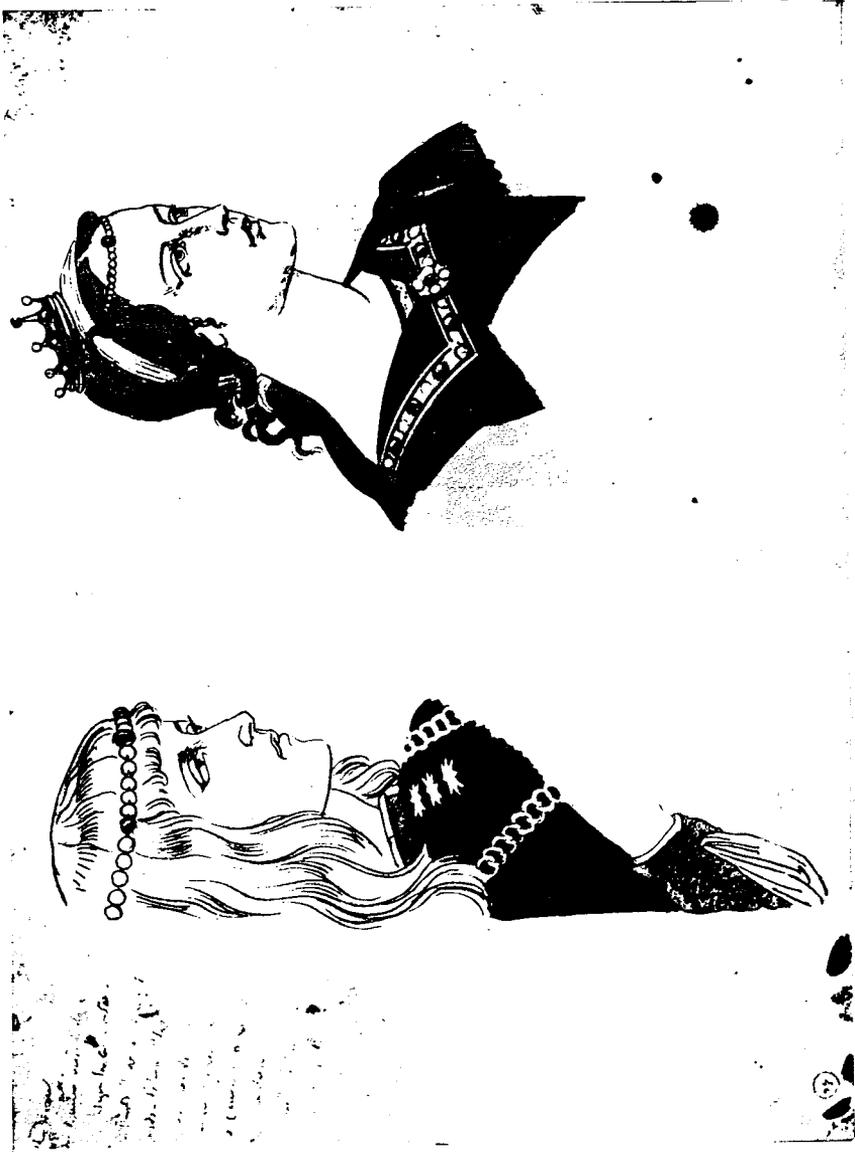


DALL' ALBUM DI T. CREMONA

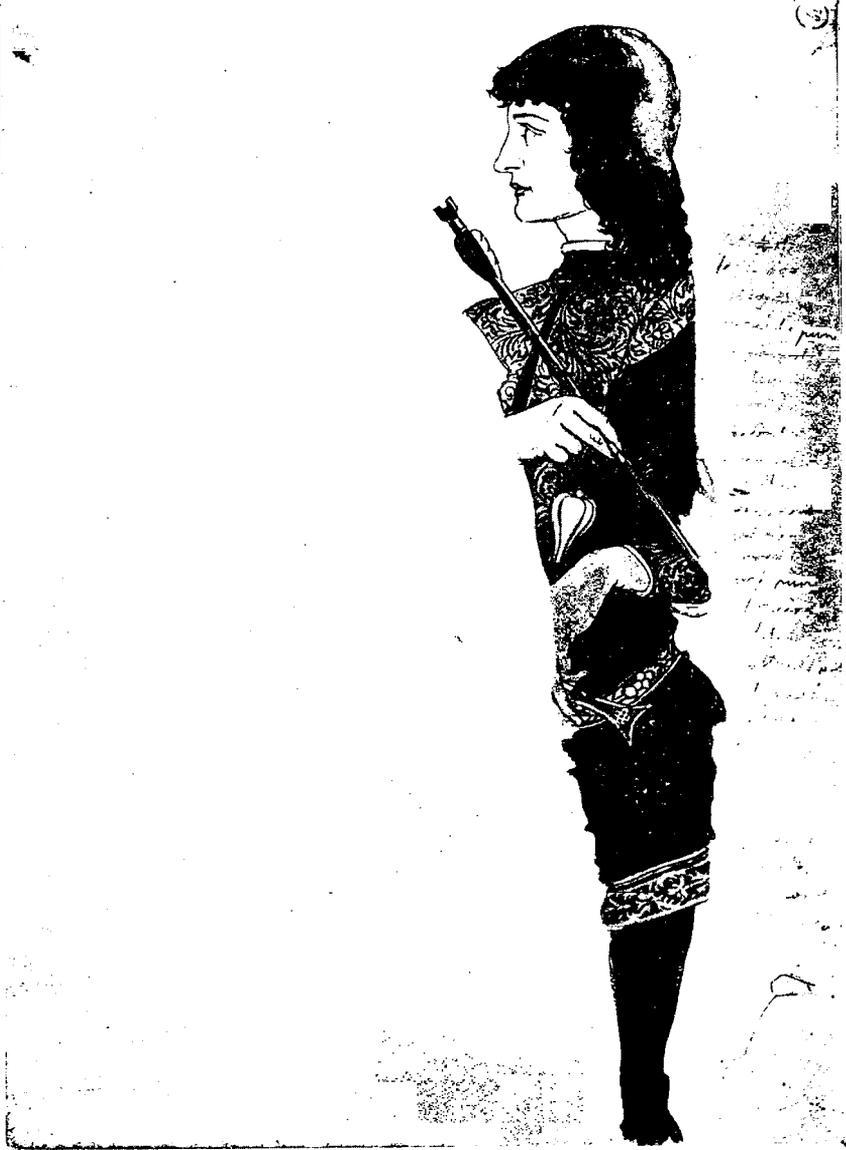




TAV. II.



TAV. III.





Dal dipinto originale di Carlo Crivelli, all'Accademia di Brera.

TAV. V.



Dall'album di T. Cremona.



TAV. VII.



TAV. VIII.



TAV. IX.







TAV. XII.

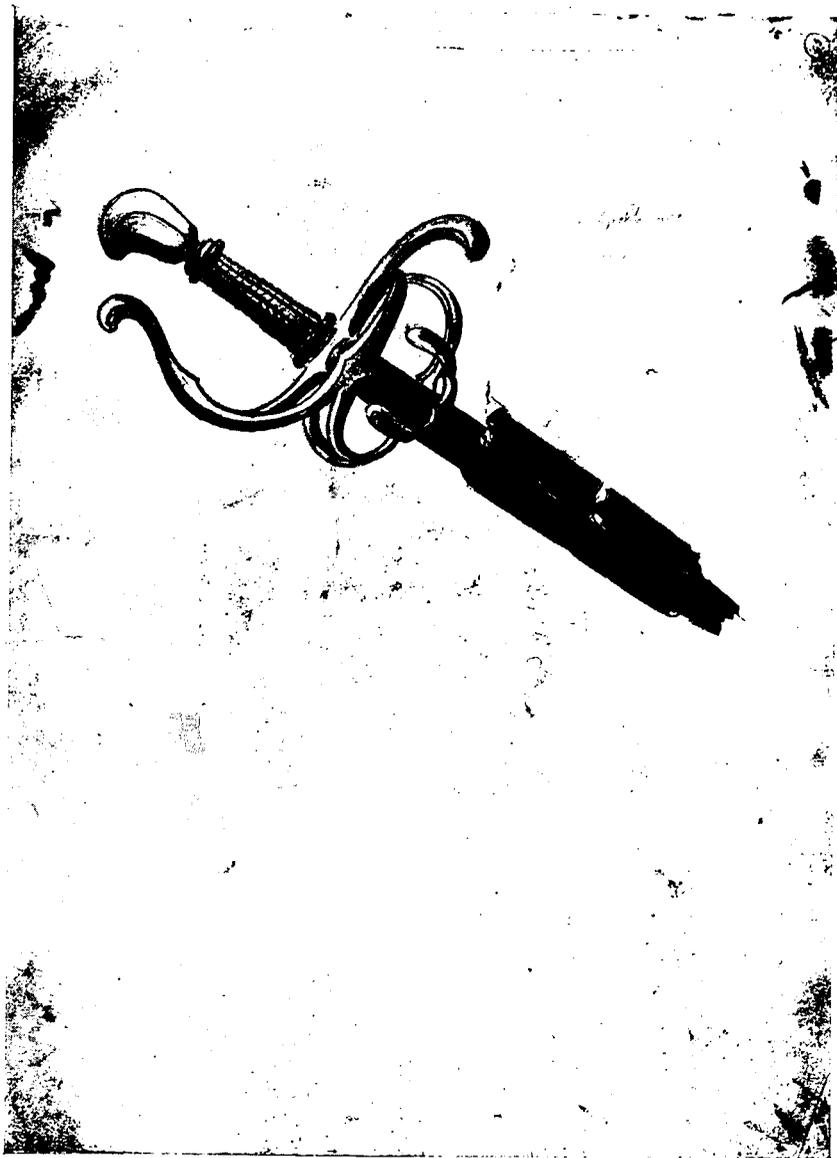


TAV. XIII.





TAV. XV.





TAV. XVI.

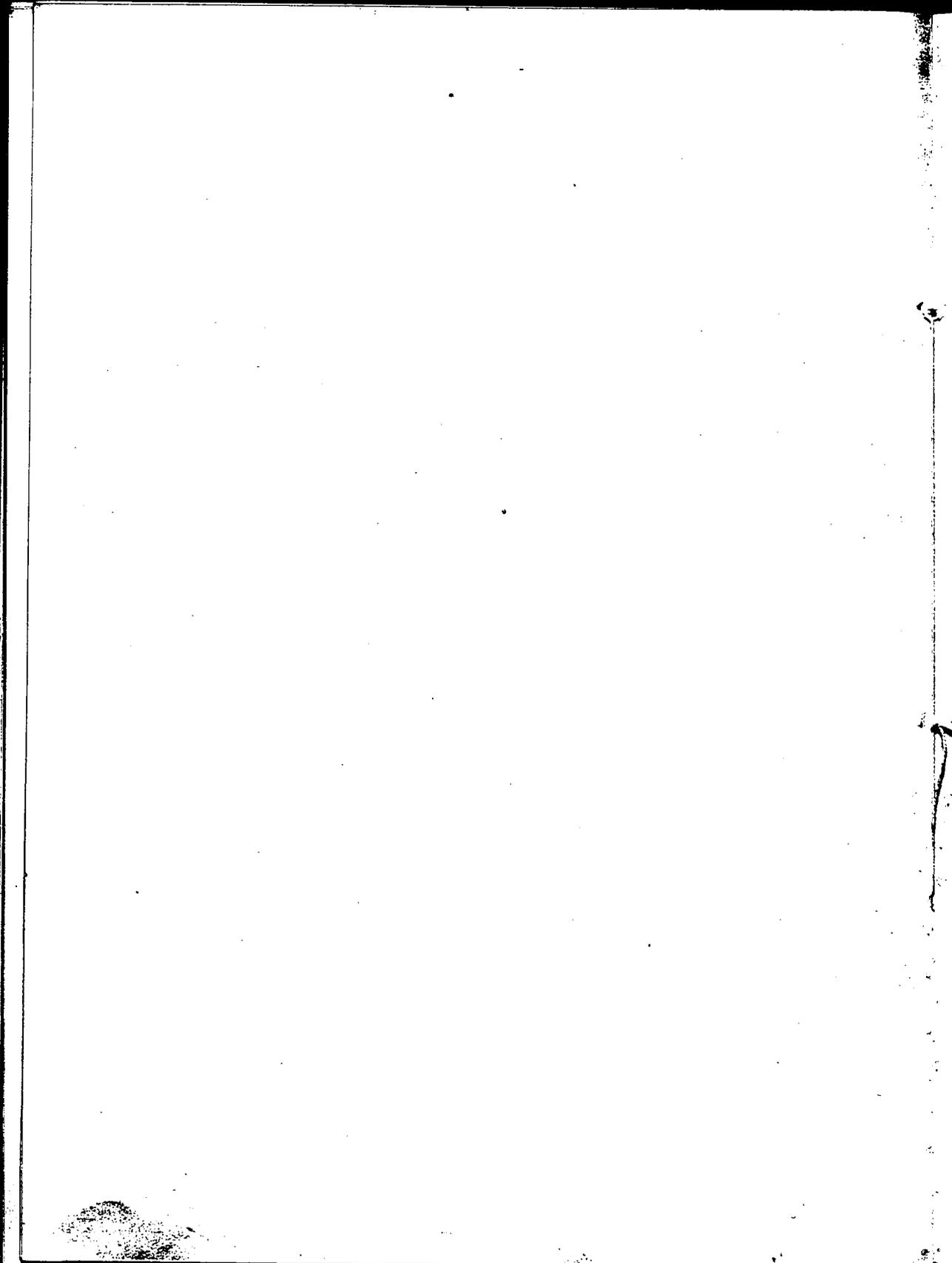
TAV. XVII.



TAV. XVIII.

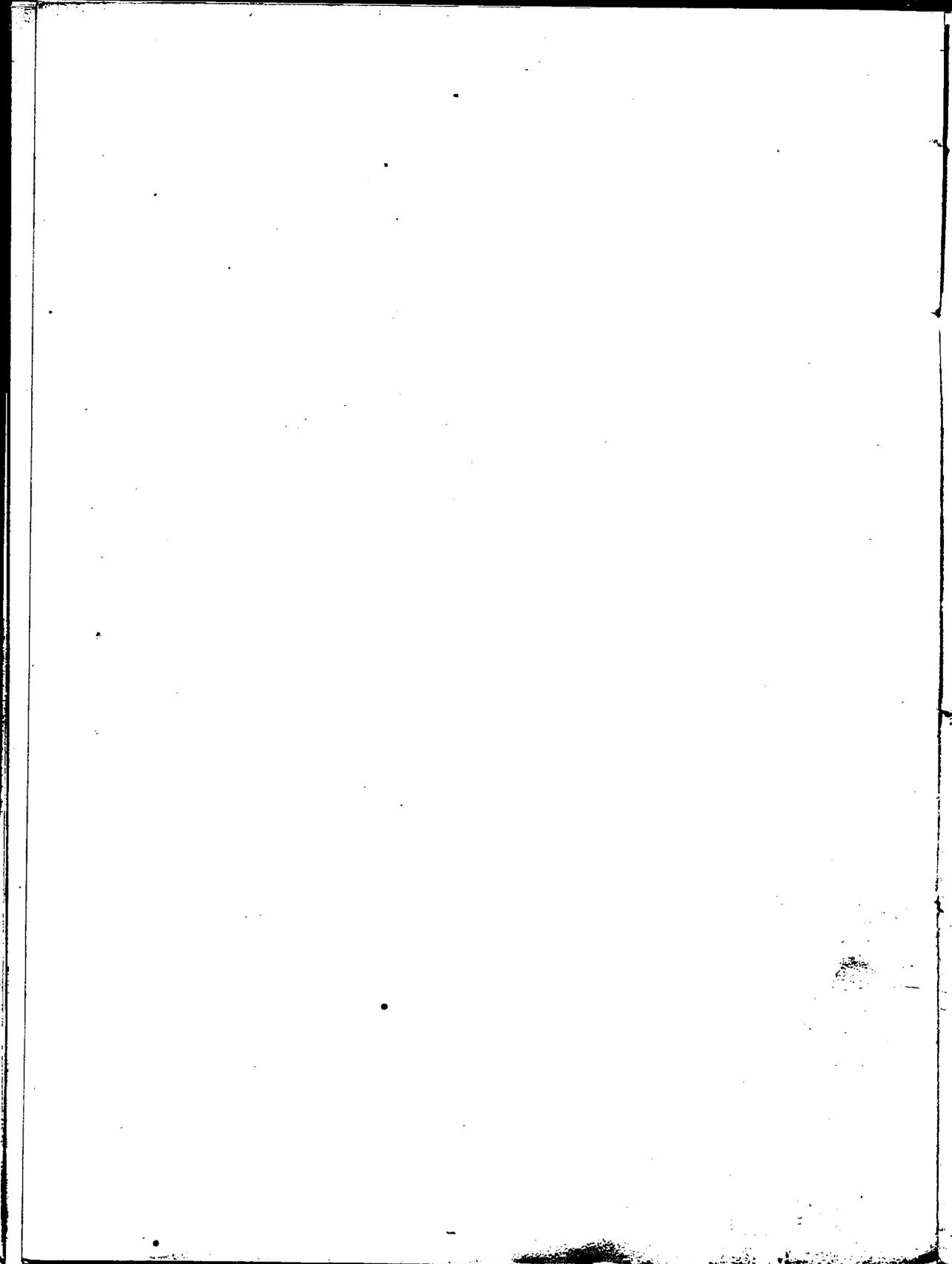


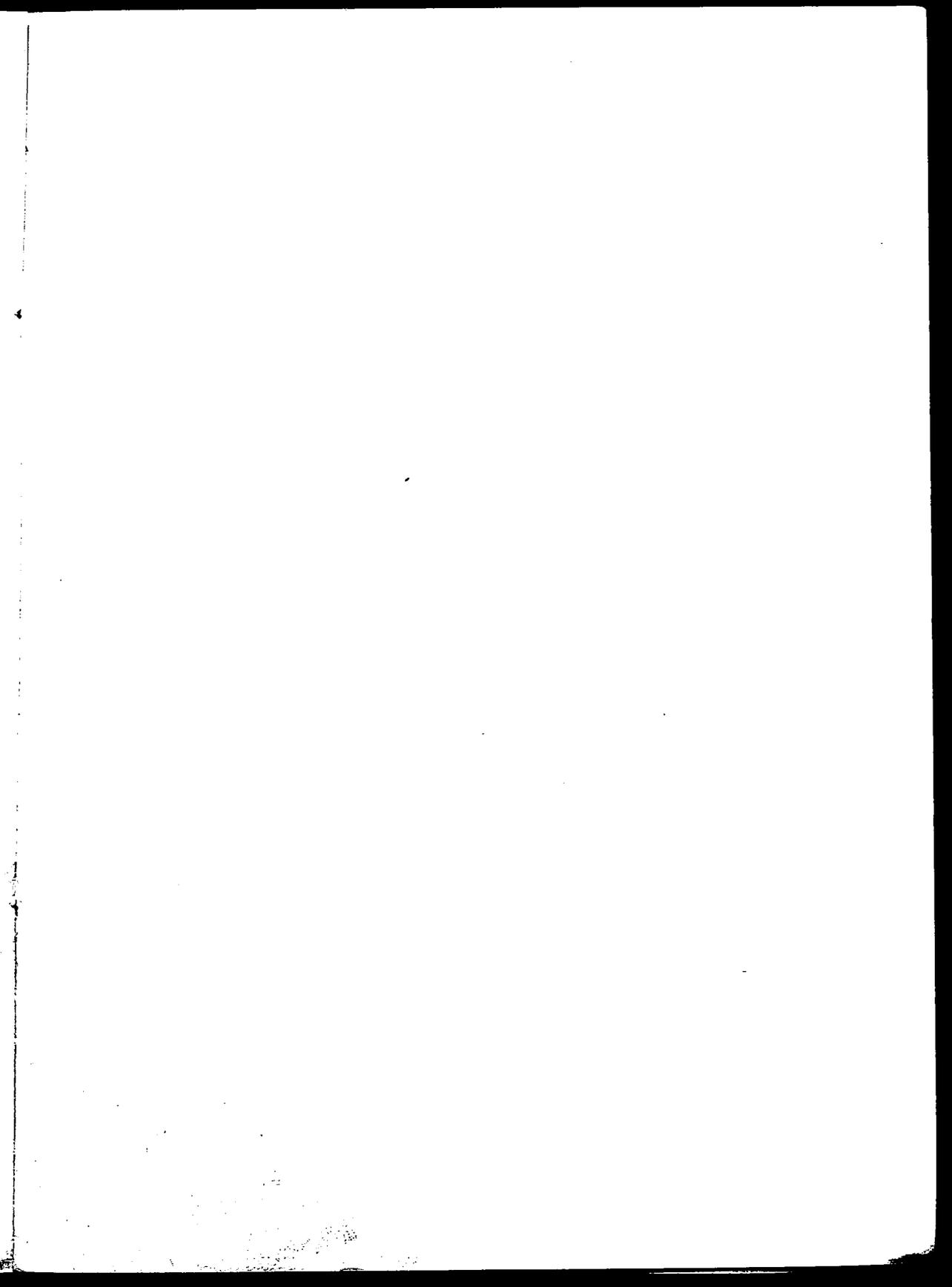




TIPOGRAFIA CAV. UMBERTO ALLEGRETTI  
DI SERAFINO ALLEGRETTI  
MILANO, VIA ORTI 2

RIPRODUZIONI DI EMILIO SOMMARIVA  
INCISIONI DELLA ZINCOGRAFIA MILANO





54A

