

GEORGI PLEKHANOV

**IL MOVIMENTO PROLETARIO E L'ARTE BORGHESE**  
**(Sesta mostra di letteratura e arte di Venezia)**  
**1905**

Quando stavo per andare a Venezia lessi in un periodico italiano, credo «*Il divenire sociale*», che alla Sesta mostra internazionale non c'era nessun cavallo di battaglia, nessuna opera d'arte rilevante, ma che tuttavia vi si potevano vedere molte cose interessanti. Raggiunta l'ex regina dell'Adriatico mi convinsi presto che in effetti era così: alla mostra di Venezia non c'è nulla di particolarmente rilevante, ma sono lo stesso contento d'essere riuscito a visitarla. Merita grande attenzione e vorrei condividere con i lettori le impressioni ricevute. In primo luogo lasciatemi dire alcune parole sui locali molto degni di lode. Questo splendido edificio in stile Ionico con l'iscrizione «pro Arte» si trova nei giardini comunali che, come sappiamo, sono su un'isola a parte contigua al quartiere di San Pietro. Esso è molto spazioso e luminoso in una struttura elegante e leggera; la luce dolce che cade dall'alto illumina allo stesso modo tutti i quadri alle pareti; ci sono divani riposanti e poltrone per i visitatori; i giornalisti dispongono di una stanza speciale accanto all'ufficio della posta e telegrafo. Infine, dal terrazzo, c'è una magnifica vista della laguna. In una parola, l'eleganza e la bellezza si combinano a caso per un benessere completo. Per prima cosa mi sono rivolto ai dipinti, che in verità non sono molti, per non parlare di quelli russi qui rappresentati molto scarsamente e miseramente: un dipinto di S. Yuzhanin, uno del defunto Vereshchagin e due di Nikolai Schattenstein. Gli artisti russi sono in generale piuttosto fuori luogo. La sezione dell'arte russa era molto scarsa anche all'Esposizione mondiale di Parigi nel 1900, ma questa volta a Venezia sono pochi anche i francesi e i tedeschi, per non parlare di altri popoli; fa eccezione la sola sezione degli italiani, di cui Venezia è la patria.

Credevo che la Mostra internazionale di Venezia questa volta avesse sofferto la concorrenza dell'Esposizione mondiale di Liegi, ma ho poi appreso che in precedenza essa è stata ancora più povera. La prima volta, tenutasi nel 1895, gli espositori stranieri furono 131 e gli italiani 124; nel 1897 ci furono 263 espositori stranieri e 139 italiani; nel 1899 ne furono 261 e 152 italiani; nel 1901 gli stranieri calarono a 215 e gli italiani ne furono 150; due anni dopo, all'esposizione del 1903 gli stranieri crollarono a 151, mentre gli italiani raggiunsero i 184. Alla luce di questi numeri la mostra di quest'anno, che raggiunge i 316 espositori stranieri, può essere considerata relativamente ricca. Gli italiani sperano che nell'esibizione del 1907 [come si è capito essa è biennale] ci saranno ancor più espositori, e credo non senza ragione; per il momento, la Sesta esposizione non impressiona per ricchezza. In tal caso la questione della qualità è più importante di quella della quantità. Alcuni professionisti italiani, per esempio Vittorio Pica nel suo interessante libro «*L'arte mondiale alla VI esposizione di Venezia*», hanno inondato di lodi i dipinti dello spagnolo Hermen Anglada e dell'olandese, nato a Java, Jan Toorop. Mi sono avvicinato ai quadri di questi artisti a mente aperta e sono restato dinanzi a essi per lungo tempo, ma non condivido l'entusiasmo dei loro ammiratori. E' indiscutibile che Toorop sia un grande maestro e chi ne dubita può far riferimento al «*Tamigi*» [*Il Tamigi di Londra*, nel catalogo] da lui esposto. Tutti diranno che è eccellente. Sarebbe difficile rappresentare meglio l'atmosfera nebbiosa e fumosa di Londra, l'acqua sporca giallognola del Tamigi e la vivace attività sul fiume. Se l'autore avesse esposto solo il suo «*Tamigi*» dovrei riconoscere come

perfettamente fondata la lode di Vittorio Pica. Oltre al «*Tamigi*», però, Toorop ha esibito diversi altri quadri che ci costringono a considerarlo con molte riserve. Il suo «*Ritratto del Dottor Timmermann*» sarebbe ottimo se non fosse per lo strano colore, in qualche modo verdastro, che pregiudica notevolmente l'impressione del quadro.

«*Gli anziani in riva al mare*» [nel catalogo «*Vecchi in riva al mare*», mentre nel libro di Pica «*I veterani del mare*»] è il più oscuro. Due anziani dal viso glabro, seduti per terra e in profondo pensiero occupano quasi interamente il primo piano. I due sono ritratti molto bene; lo ripeto, Toorop è un grande maestro, ma i volti e i corpi sono sfigurati da strisce di grigio-violetto e giallo chiaro che producono semplicemente un'impressione comica, per non dire di peggio. Sullo sfondo, lungo la spiaggia, c'è un uomo a cavallo, mentre delle donne sembra stiano danzando in cerchio e alla loro sinistra un pescatore sta portando un palo sulle spalle. C'è un qualche collegamento fra queste persone? Non lo so. Credo che rispondere sia altrettanto difficile quanto del collegamento dei due vecchi seduti nel famoso quadro di Holder «*Les ames en peine*». Non c'è prospettiva, e le figure in primo piano sono sproporzionate rispetto a quelle sullo sfondo. Cos'è? Perché è così? E perché è necessario? «E' una meraviglia!» esclama appassionatamente un francese di fronte ai quadri grigio-violetti. Lo guardo con malcelato stupore. Il giorno dopo ritorno allo stesso quadro e vi trovo davanti un gruppo di italiani, uno dei quali diceva con rabbia ai suoi compagni: «Guardate questa caricatura!». Sorrisi di simpatia. Ahimè, infatti vi è troppo di caricatura negli anziani del grande maestro Toorop, come ne «*Les ames en peine*» del grande Holder. Si riscontra una caratteristica persino peggiore ne «*La giovane generazione*», sempre di Toorop. Non c'è nemmeno immaginazione, ma qualsiasi cosa passi per la testa. C'è una sorta di foresta formata da qualcosa di simile agli alberi. Una testa di donna sta guardando attraverso una fessura, e in primo piano sulla sinistra c'è un palo telegrafico. Si provi a comprenderlo! Non è un quadro ma un puzzle, e mentre gli stavo di fronte cercando di decifrarlo, ho pensato: è possibile e persino probabile che molti critici che lodano tali opere allo stesso tempo attaccano l'ideologia nell'arte. Ma cos'è il simbolismo a cui dobbiamo tali opere? E' una protesta involontaria degli artisti contro la mancanza d'ideologia. Una protesta che si alza da un suolo non ideologico, che manca di un contenuto preciso e quindi persa nelle nebbie dell'astrazione, che in letteratura troviamo in certe opere di Ibsen e di Hauptmann, e nelle immagini vaghe e caotiche di certi quadri di Toorop ed Holder. Comprendere questa protesta è tornare inevitabilmente alla stessa ideologia che si vuole attaccare. E' vero, le favole si narrano in fretta, ma le azioni sono lente. E' facile dire comprendere questa protesta. Perché la protesta moderna contro la mancanza d'ideologia nell'arte, che conduce all'astrazione e al caos, per ricevere un contenuto preciso richiede l'esistenza di certe condizioni sociali al momento totalmente assenti, e non saranno create in un baleno. C'è stato un periodo in cui le classi superiori, per le quali esiste l'arte nella maggior parte delle società civili, lottavano in senso progressista e non erano intimorite dall'ideologia, ma, al contrario, ne erano attratte. Comunque, oggi, queste classi sono ancora in piedi, per cui l'ideologia non è loro necessaria o lo è solo in minima parte, pertanto anche la loro protesta contro la mancanza d'ideologia, protesta inevitabile per la semplice ragione che l'arte non può vivere senza un'idea, conduce solo al simbolismo astratto e caotico. Non è la coscienza che determina l'essere, ma l'essere che determina la coscienza! Toorop è allo stesso tempo un simbolista e un impressionista. Herman Anglada è contento di deturpare i propri quadri per la gloria dell'impressionismo. Dipinti come «*Il pavone bianco*» [una donna in bianco distesa su un divano], «*Les Champs Elysees à Paris*», «*Ristorante di notte*», «*Fiori del male*», «*Fiori della notte*» e «*Lucciola*» rappresentano gli effetti dell'illuminazione notturna nelle grandi città. Sono ambientati a Parigi, e le caratteristiche sono «i fiori del male», cioè le signore del *demimonde* vestite alla moda a cui la luce notturna dà forme fantastiche e a volte particolarmente

brutte. E' ovvio che non si può obiettare sulla scelta delle eroine, e per quanto riguarda l'idea di ritrarre sotto l'illuminazione notturna è degna d'approvazione. E' un fatto che nelle città moderne spesso la notte viene trasformata in giorno grazie a nuove fonti luminose fornite dalla tecnologia moderna; il gas comune, l'acetilene e l'elettricità illuminano gli oggetti in forma specifica e l'arte moderna è costretta a fare attenzione agli effetti di luce da essi prodotti. Purtroppo Hermen Anglada non è riuscito a risolvere questo compito artistico che si era prefisso. Le macchie biancastre che compaiono nei suoi quadri di diversi titoli non trasmettono affatto ciò che avrebbero dovuto. Di essi si può dire solo che sono un tentativo mal riuscito di realizzare un'idea piuttosto originale. L'insuccesso di Hermen Anglada non è dovuto solo alle macchie biancastre; nel quadro «*Vecchia zingara che vende melograni*» oltre alla colorazione biancastra c'è una sorta di rosso profondo [melograno?] che avvolge la vecchia zingara e fa alzare le mani dell'osservatore dallo stupore. Le cose non migliorano nel disegno. La sua «*Donna gitana che danza*» fa venire in mente la capriola di un centauro. Alle spalle di questo mostro c'è una collinetta, e le sue braccia nerborute, che farebbero invidia a ogni atleta, terminano a gancio con una sorta di tessuto. In tutta la mia vita non ho mai visto un quadro così antiestetico. In questo senso supera i vecchi canuti di Toorop.

Vittorio Pica dice che tutti i quadri di Anglada rivelano una persistente e ardente ricerca di forti e paradossali [proprio ambigui] effetti di luce. Questo sforzo per il paradosso è la rovina di Anglada, che non è certo privo di talento artistico. Quando un artista concentra tutta la sua attenzione sugli effetti luminosi che costituiscono l'inizio e la fine della sua opera, è difficile attendersi opere di prima classe; la sua arte indugia necessariamente alla superficie dei fenomeni. Quando si soccombe alla tentazione d'impressionare l'osservatore con effetti paradossali, occorre riconoscere che si è imboccata la strada del brutto e del ridicolo. Qui percepiamo il pieno effetto della legge psico-fisiologica che dice che la sensazione è il logaritmo dell'irritazione: allo scopo di aumentare gli effetti, e gli artisti sono costretti a farlo per concorrenza fra di loro, la dose del paradossale dev'essere aumentata sempre di più, e l'artista soccombe alla caricatura senza accorgersene. Coloro che dicono che Anglada fa rivivere le splendide tradizioni della vecchia pittura spagnola, sbagliano. Effettivamente la vecchia pittura spagnola non era priva di effetti, ma aveva un ricco contenuto interno, aveva un mondo d'idee che gli dava un'anima viva. Queste idee hanno ormai fatto il loro tempo anche in Spagna, non corrispondono più alla posizione delle classi sociali per le quali esiste l'arte moderna. Ma queste classi non hanno nulla con cui rimpiazzarle; esse stesse si stanno preparando a ritirarsi dalla scena storica e pertanto mostrano poca preoccupazione per l'ideologia. Ciò dimostra perché pittori come Anglada si adoperano solo per gli effetti; per questo la loro attenzione si rivolge solo alla superficie, al guscio esterno dei fenomeni. Vogliono dire qualcosa di nuovo, ma non hanno nulla da dire, allora ricorrono ai paradossi artistici: i paradossi al massimo servono a sorprendere i borghesi. Con ciò non voglio dire che non vedo niente di buono nell'impressionismo. Certamente no! Considero un insuccesso molti dei risultati a cui esso è giunto, ma credo che le questioni tecniche che ha portato alla ribalta siano di notevole valore. L'attenzione agli effetti di luce aumenta le riserve di piaceri che la natura concede all'uomo, e poiché la natura probabilmente diventerà molto più cara all'uomo nella società del futuro, bisogna riconoscere che anche l'impressionismo lavora per il bene di questa società, anche se non sempre con successo: ci ha portato l'affetto per la vita illuminata dal sole, ci dice uno dei suoi sostenitori, Camille Mauclair. Dobbiamo pertanto ringraziare l'impressionismo, anche se non è sempre riuscito a trasmettere questo meraviglioso amore per la natura. Mauclair ammette che, per esempio, gli impressionisti francesi mostrano molto meno interesse per le idee che per la tecnica. Ciò lo considera un loro difetto, ma penso che si esprima con troppa moderazione. La mancanza d'ideologia dell'impressionismo è il suo peccato originale, di conseguenza rasenta la caricatura che gli impedisce

di determinare un profondo cambiamento nella pittura. Ancora una riserva che considero ugualmente importante. Ci sono impressionisti e impressionisti. Lo svedese Carl Larsson, per esempio, che sarebbe ingiusto accusare di mancanza d'ideologia, è spesso considerato un impressionista. Egli occupa un posto importante alla Sesta esposizione di Venezia. I suoi acquerelli sono eccellenti dal punto di vista delle idee; particolarmente belli sono il «*Ritratto di mia figlia maggiore*», «*Ragazza con le fragole*», «*Ragazza che guarda*», «*Porta aperta*» e «*Cena*», in realtà tutto ciò che fa è particolarmente buono ed è difficile distaccarsi dalle sue opere. Sono così piene di luce, aria e vita che la parete che sorregge i suoi acquerelli, nella sala svedese, produce un'impressione veramente rinfrescante e tonificante. Se qualcuno può trasmettere il sorriso di luce, è Larsson, e se deve effettivamente molto agli impressionisti, questi possono andare orgogliosi della loro influenza benefica.

Si noti però che Larsson è comunque distante dagli effetti paradossali a cui è così legato il nostro amico Anglada. Le sue caratteristiche sono semplicità e naturalezza, al cui riguardo l'uomo stesso sembrerebbe somigliare alle sue opere. C'è un suo autoritratto [a olio] all'esposizione. Osservandolo, si può percepire simpatia per il talentuoso artista svedese. L'aspetto semplice ma forte e pieno di gioia di vivere, rivela un'enorme riserva salutare e candore, che sembra al riparo dal vuoto, vanaglorioso e clamoroso paradossale. Non è interessato agli effetti di luce in quanto tali; per lui la luce è un mezzo e non la figura centrale delle sue opere artistiche. Nei suoi acquerelli ci si confronta con la vita reale, genuina, che esiste per sé e non per dare all'impressionista l'opportunità di ritrarre questo o quell'effetto luminoso. Per questa ragione essi attraggono con tutto il vigore della vita reale. Si prenda, per esempio, la «*Cena*». Due bambini, un ragazzo e una ragazza, sono seduti a un tavolo per due, su cui c'è un piccolo vaso di fiori, una scodella e un boccale. Stanno mangiando seriamente, pienamente consapevoli dell'importanza del dovere che stanno eseguendo; sono saggi, come dicono i Francesi, e la loro saggezza è rappresentata con umorismo così gentile, amorevole, dinamico, che rende l'osservatore immediatamente ben disposto verso l'artista. Anche la «*Porta aperta*» è un'opera molto bella. Attraverso una porta aperta avvinta da piante intrecciate, si può vedere l'interno di una stanza: un antico orologio a pendolo, alto, una finestra con una tendina, ecc. Tutto questo, nella caratteristica di Larsson, è molto semplice, di una semplicità che irradia purezza, freschezza e pace. Si tratta di un idillio. Mentre sto ammirando la «*Porta aperta*», mi sono ricordato le immagini di Pieter de Hooch, insuperabili nel loro genere. Egli, il migliore dei pittori olandesi, ha ritratto la felicità della vita pacifica e agiata, il diritto appena conquistato dalla borghesia olandese attraverso una lotta eroica, lunga e tenace. I quadri di Pieter de Hooch riflettono ciò che era un aspetto rilevante della vita olandese di allora, un aspetto che il cittadino olandese era destinato ad amare e gli artisti a rendere poetico. Gli acquerelli di Larsson mostrano che quest'aspetto è tuttora esistente nella vita di gran lunga più complessa delle società europee, ma ci ricordano anche che esso non è più così importante e ispira solo pochi. A suo modo Larsson è un'eccezione; la sua comparsa in uno dei paesi scandinavi, in cui le contraddizioni della società moderna non si sono ancora del tutto sviluppate, non è accidentale. Anche in questi paesi la gioia di una vita pacifica e prospera non è più considerata da tutti il supremo criterio della felicità. Lo si può vedere in modo eccellente dall'esempio di Ibsen. Gli idilli di Larsson sono molto attraenti, ma la gamma delle idee a essi connesse è molto ristretta; per questa ragione, nonostante il mio affetto per esse, sono stato felice di volgermi a quadri come «*I vagabondi notturni*» di Munkacsy, nella stanza ungherese, e alla «*Ragazza schiava*» dello spagnolo Bilbao Gonzalo, nel cosiddetto salone centrale, che sono immensamente più ricchi di contenuto benché tecnicamente non così eccezionali.

Soldati con i fucili stanno portando via alcuni vagabondi arrestati nella ronda notturna. Uno degli

arrestati, un ragazzo con le mani legate, è molto imbarazzato; ha la testa inclinata e volge le spalle, è stato notato e riconosciuto da una giovane donna che stava camminando con un cesto in mano probabilmente per la spesa mattutina, ma fermatasi in triste sorpresa alla vista dello spettacolo inatteso. Lei è l'incarnazione del rimprovero arrabbiato che ha costretto il giovane a reclinare la sua testa ribelle. Gli altri barboni camminano del tutto indifferenti; per loro non si tratta ovviamente della prima volta. Davanti c'è un uomo anziano con le mani legate, con un'espressione di cupa determinazione. Un altro, anche più vecchio con il naso rosso, colpisce per il suo aspetto intimorito. Un terzo sta curiosamente guardando ciò che imbarazza il suo compagno. Lungo la stradina percorsa dagli arrestati alcune donne sedute, venditrici, indicano una giovane donna. Una di loro, grassa e vecchia, la sta fissando con disprezzo, le mani sui fianchi; lei è piena di autostima, come Madame Bayard del romanzo *«Crainquebille»* di Anatole France, che sotto la sua dignità pensa anche di pagare un debito al fruttivendolo che è stato arrestato dalla polizia. Poi vengono i bambini a piedi nudi con dei libri nelle mani, forse futuri barboni o futuri combattenti per un migliore ordine sociale; non studiano in vano. Un ragazzo guarda gli uomini arrestati con un misto di timore e sorpresa, e una piccola ragazza guarda con l'aria beata di un bambino che ancora non pensa a nulla e si gode un evento interessante. Fra i venditori di strada, è bella un'anziana donna che vende verdura, proprio in primo piano. Sta guardando e sembra pensare a ciò che vede. A cosa? Al dolore della giovane donna il cui destino era in qualche modo legato all'uomo arrestato? Improbabile! Credo che si stesse chiedendo se sarebbe riuscita a fare il piccolo profitto per sostenere la sua misera esistenza. Non ha tempo di pensare ad altro, e neanche è abituata a farlo. Questo non è un idillio; *«La ragazza schiava»* di Bilbao Gonzalo è quanto di più distante dall'idillio. Immaginate diverse giovani donne la cui professione è vendere il proprio corpo; si sono agghindate i capelli, messo il rossetto, vestite e sedute, ridono allegramente in attesa dei clienti. Sullo sfondo c'è un'anziana grassa, evidentemente la stimata proprietaria di questa stimata istituzione, con un cane in grembo e sul viso l'aspetto della coscienza pulita: anche lei lavora per vivere, neanche il suo è un lavoro facile. Proprio in primo piano si può vedere una giovane, quasi svestita, truccata, ma congelata in una posa di massima, irreversibile disperazione. Si tratta di una merce non ancora abituata a svolgere il suo delizioso dovere, ma non c'è scampo, si abituerà. Per questo motivo la tenutaria non si preoccupa del suo dolore, ne ha viste di peggio! In una parola siamo di fronte a un dramma davvero commovente.

Forse mi si dirà che al giorno d'oggi ciò è frequente, che la rappresentazione di questi drammi non è una questione di pittura, i cui compiti sono diversi da quelli della letteratura; ma perché non è una questione di pittura? Il compito dell'arte è ritrarre tutto ciò che è interessante e riguarda l'uomo sociale; la pittura non fa eccezione alla regola generale. E' interessante che le stesse persone che vorrebbero porre un abisso fra la pittura e la letteratura, spesso approvano la fusione immaginaria e impossibile della pittura con la musica. Sono deliziate dalle varie sinfonie di colori. Ciò è comprensibile. Nel tentare di porre una barriera fra la pittura e la letteratura, queste persone in effetti lottano contro l'elemento ideologico alla cui influenza, come sappiamo, la letteratura soccombe molto più facilmente della musica. Questa è la verità! Sul tema dei pittori che non si sottraggono all'ideologia, vorrei menzionare un quadro dell'olandese Josef Israels, *«Madonna in un tugurio»*. Su di una seggiola di paglia si trova seduta una giovane donna scalza, dalla veste pulita ma molto misera, con al petto il suo bambino che sta alimentando con un cucchiaino; non c'è nulla di straordinario sul volto della giovane, o nella stanza che la circonda; è una madre normale in un tugurio comune. Allora perché è una Madonna? Perché è anche una madre come le sublimi Madonne di Raffaello. Il loro sublime risiede proprio nella maternità, ma mentre in Raffaello, come in generale nell'arte cristiana, questa caratteristica umana, e non solo umana, è resa un attributo della divinità, in Israels è stata

restituita all'uomo. In precedenza, per citare Feuerbach, l'uomo si era devastato adorando la propria essenza nella divinità, ma ora comprende la vanità di questa auto-devastazione e apprezza le caratteristiche umane proprio perché gli appartengono. Si tratta di una rivoluzione che è stata esaltata da Heine:

*«Un altro brano, una canzone migliore,  
Avrei scritto: un pane con lievito.  
Oh permettici qui sulla nostra buona terra  
Di costruire il regno dei cieli».*

Neanche «*Carità*» di Silvio Rota, esposta nella stanza degli artisti veneziani, è priva di significato ideologico. In una lunga stanza stretta, gente povera di diverso sesso sta mangiando zuppa dalle scodelle, evidentemente appena ricevuta; alcuni stanno aspettando la loro porzione; è bella la madre che si affretta a nutrire il proprio bambino, come lo è il vecchio che per mangiare si è voltato verso la parete. Il quadro infonde l'impressione di completa autenticità: niente stona, niente è artificiale. E' una pagina della vita sociale contemporanea. Un indubbio elemento d'ideologia lo si trova anche in due quadri del belga Eugene Learmans: «*Dramma umano*» e «*La terra promessa*». Il primo mostra due contadini che trasportano la salma di un giovane; davanti e leggermente di lato cammina una ragazza che piange; dietro un'anziana nelle stesse condizioni; i volti non sono visibili, ma nella loro andatura c'è molto dolore profondo! Questo quadro richiama immediatamente l'attenzione per l'idea e per l'esecuzione. Contiene molto di davvero drammatico, ma è un peccato che i colori freddi e striduli di Learmans diminuiscano sensibilmente l'impatto estetico. Anche la «*Terra promessa*», che evidentemente ha un significato simbolico, soffre per i colori sgradevoli. Due uomini miseramente vestiti [uno indossa zoccoli di legno e un mantello rattoppato] stanno in piedi vicino a una staccionata sulla spiaggia di un fiume, guardano intensamente in lontananza dove ci sono i contorni di una città. Sentono freddo: hanno sciarpe attorno al collo e i loro berretti sono ben calzati. Gli alberi lungo la riva si piegano sotto le forti folate di vento e il cielo è coperto di nuvole scure. Ma in lontananza si può vedere la città osservata dai nostri due poveri; è immersa nel giorno della luce solare brillante; là c'è luce, calma e gradevole. Ho ascoltato un italiano che davanti a questo quadro cercava di spiegarne il significato a un'altra persona soffermandosi sull'argomento dell'erba che sull'altra parte della riva è più verde. Forse ciò è quanto voleva esprimere Learmans, ma nel suo quadro la città esiste davvero, e là è davvero protetta dalle intemperie. Allora da dove scaturisce l'idea che secondo lui la «*Terra promessa*» è solo un'illusione per persone stanche, fredde, una sorta di fata Morgana? Non lo so.

Per concludere con la pittura ideologica, che ora soffre di cachessia e non è nei buoni libri del pubblico, voglio menzionare «*L'ultima cena*» dell'americano Gari Melchers. Gesù e i discepoli sono seduti in una stanza illuminata da una lampada appesa con tonalità metallica, si potrebbe dire un oggetto di scarso valore ma ultra moderno. Davanti a Gesù si erge un calice radiante luce, simile a quello dei sacramenti, e davanti ai discepoli ci sono piccoli bicchieri come quelli usati per bere vino nei caffè economici dell'Europa occidentale. Gesù, la cui testa è circondata dall'aureola come nelle icone, somiglia a uno yankee forte ed energico. Ha capelli corti e ricci, baffi e barbetta. Se si dovessero tagliare i baffi e i peli delle guance lasciando un pizzetto, si sarebbe immediatamente accinto a infondere fiducia nella carne. Qui abbiamo una sorta di «*colour local*», ma per tutta l'assurdità di questo colore, va detto che c'è qualcosa di davvero originale nell'espressione di Gesù, il volto: guarda in basso come si vergognasse del tradimento di Giuda. Anche i discepoli pagano molto al colore locale: alcuni sono il ritratto preciso degli Yankee. Non sono certo se questa strana modernizzazione sia il prodotto della semplice ingenuità; è possibile che nasconda un'idea, ma quale? Confesso di non

saperlo e non sono certo che Melchers sia chiaramente consapevole del perché abbia dovuto modernizzare l'episodio della vita di Gesù che, per la sua natura mistica, è poco adatta alla modernizzazione. Nell'arte l'ideologia è accettabile solo quando le idee rappresentate non hanno traccia di volgarità. Sarebbe molto strano che non ci sia volgarità nelle opere artistiche ideologiche del nostro tempo, perché l'insieme delle idee circolanti nelle classi superiori mostra una povertà impressionante. La volgarità è degna di menzione solo quando ha natura significativa; nel dipinto «*Carità*» del belga Charles Hermans ci troviamo di fronte proprio a questo tipo di volgarità. Una giovane donna in abito sontuoso sta allattando al seno un bambino povero appartenente a qualcun'altra. E' molto commovente! L'abito sontuoso è qui molto appropriato! Se si ricorda che anche in Inghilterra, dove la carità è molto sviluppata, secondo le stime più esagerate le somme ricevute dai poveri non superano l'1% del plusvalore che i capitalisti estorcono al proletariato, occorre dire che la borghesia deve vergognarsi della sua carità come uno degli argomenti più consistenti contro l'ordine esistente. Mi è piaciuto molto il quadro «*Cascade al tramonto*» dell'italiano Giuseppe de Sanctis. Una strada trafficata in una grande città che unisce una piazza in primo piano; i lampioni sono accesi, ci sono luci nei negozi e sono gradevolmente riflesse nelle pozzanghere dei marciapiedi. A valle del marciapiede la serata cittadina, con le sue luci artificiali, è entrata in essere, ma a monte, al termine della strada, vi è un raggio di luce azzurra del giorno che muore. Il de Sanctis ha rappresentato in modo brillante la poesia che circonda questa lotta pacifica tra la luce del giorno e della notte, e che ciascuno di noi può osservare nei quartieri più prosaici delle città prosaiche di oggi. La poesia non è un visitatore assiduo di queste città, e ciò la rende ancor più preziosa e gradita. C'è molta poesia nell'«*Autunno toscano*» di Francesco Gioli, anche se di natura diversa, quella di campagna. Un piccolo gruppo di giovani contadini sta raccogliendo l'uva; sono forti, allegri e felici, la vendemmia è ovviamente ottima quest'anno, e la loro allegria e felicità si comunicano anche all'osservatore. Ecco una rappresentazione della potenza della terra in una delle sue manifestazioni più attraenti. Osservando il quadro ho pensato al defunto G.I. Uspensky, che ne avrebbe gioito come una volta fece con alcune poesie di Koltsov.

### **Il ritratto**

La Sesta mostra internazionale di Venezia è ricca di ritratti, di cui alcuni molto belli; per esempio se si entra nella stanza XXIII, una delle due assegnate ai pittori veneti, si è costretti a fermarsi davanti al «*Ritratto di Giosuè Carducci*» dipinto da Alessandro Milesi; nell'altra stanza, la XXIV, l'attenzione è attratta dal «*Ritratto di un uomo*» del Talamini; nella stanza ungherese è ottimo il «*Ritratto del conte Pierre de Vey*» di F.E. Laszlo. Nella stanza spagnola il «*Ritratto di Jean Lorrain*» di Antonio de la Gandare e il «*Ritratto di una donna*» di Salvino Tofanari; nella stanza degli artisti lombardi il «*Ritratto di una signora milanese*» di Emilio Gola; nella stanza latina il «*Ritratto di una donna*» a pastello di Arturo Noci; nella stanza francese i ritratti di Rodin, Emile Blanche, ecc., ecc. Ma i migliori di tutti, i veri capolavori, sono i ritratti di donne di Maurice Greiffenhagen «*Donna in grigio*», e di John Lavery «*Donna in verde*». Non si finisce mai di guardarli. Se, dopo aver ammirato la «*Donna in grigio*» di Greiffenhagen si dà un'occhiata al prossimo quadro, nella stanza inglese, «*L'annunciazione*» dello stesso artista, si resterà molto delusi. Nel primo regna la semplicità, in quest'ultimo l'imitazione artificiosa del Rossetti. La «*Donna in grigio*» ci attira verso l'artista, «*L'annunciazione*» solleva dubbi sulla sua sincerità. Da dove questa differenza? Il fatto è che in generale il ritratto occupa un posto speciale fra i tipi di pittura. Ovviamente anch'esso non è indipendente dall'influenza del periodo, ma vi lascia un'impronta meno evidente. Prendiamo i ritratti di David e confrontiamoli con quelli di pittori che riflettono maggiormente le idee prevalenti nella borghesia rivoluzionaria francese della fine del XVIII

secolo. Quelli di David suscitano il plauso universale ancora oggi, ma molte persone scrollano le spalle al «*Bruto*» e a «*I fratelli Orazio*». Perché? E' semplice! Molti nostri contemporanei non solo non condividono, ma sono ostili alle idee rivoluzionarie che ispirarono David. Ancora di più sono coloro che non condividono le concezioni e i gusti con cui queste grandi idee rivoluzionarie erano associate nella mente del popolo francese di allora. Ciò che rovina «*I fratelli Orazio*» e «*Bruto*» agli occhi dei nostri contemporanei è proprio ciò che ammiravano i contemporanei di David, ma nei suoi ritratti questo elemento dei tempi è molto meno evidente. Il merito principale del ritratto è sempre stato la somiglianza all'originale, pertanto esso nasconde molto meno ai nostri contemporanei il vasto, il virile e, per tutta la sua natura retorica, il sincero talento di David; quindi anche i Francesi della fine del XVIII secolo ammiravano, al contrario, molto più il «*Bruto*» e «*I fratelli Orazio*» dei suoi ritratti. Di conseguenza, infine, non si sbaglia se, nel voler valutare il talento dell'artista in questione, si cerca in primo luogo di conoscere i ritratti da lui dipinti.

Applicata a Maurice Greiffenhagen quest'osservazione generale assume la forma seguente: quest'artista estremamente dotato vive in un periodo in cui le concezioni caratteristiche della borghesia, per la quale in gran parte vengono create le opere artistiche, si distinguono per ristrettezza e povertà di contenuto. In esse non c'è posto per qualcosa di laico, qualcosa di possibile, qualcosa di grande, cose che inducono l'uomo sociale a grandi azioni, che lo inducono al sacrificio per il bene comune. Tutto ciò che si riferisce all'altruismo sembra artificiale, teatrale, a questa classe in declino; essa richiede «semplicità», che nel linguaggio attuale significa mancanza dell'elemento ideologico. La vera semplicità, che per esempio ha ispirato i pittori olandesi della generazione concepita durante la lotta eroica contro gli oppressori spagnoli, non attrae gli attuali figli della borghesia, che la considerano troppo teatrale. Perché la semplicità non sembri loro teatrale dev'essere composta nel vecchio stile. Ai loro occhi il passato è un bene perché ricorda i bei vecchi tempi che non conoscevano le questioni maledette di oggi e si credeva ingenuamente a cose in cui né la borghesia, né il suo becchino, il proletariato, oggi possono credere<sup>1</sup>. Così idealizzano il passato. Per inciso l'attività di Rossetti era anche il frutto di quest'idealizzazione; ma il trucco «spirituale» dei nostri contemporanei è così diverso da quello del Rinascimento, che gli artisti odierni che lo imitano sono destinati a cadere nell'affettazione. La si percepisce in quelle opere di Greiffenhagen che offrono un buon potenziale per l'applicazione delle sue teorie estetiche. Per questo motivo «*L'annuncio*» è incomparabilmente più debole della «*Donna in grigio*». I ritratti sono interessanti non solo perché costringono l'artista minore, ma anche perché immortalano le caratteristiche del rapido cambiamento generazionale, facilitando così l'opera dello storico e del sociologo. Il ritratto di Ingres, «*Monsieur Bertin*» è degno di un intero trattato, e al riguardo il «*Ritratto di Madame X*» all'esposizione di Venezia è il più interessante. In sé è molto bello, cioè nei termini della sua tecnica, ma la cosa più bella è l'espressione del volto di Madame X. Questo volto sottile e morboso esprime tale sazietà capricciosa, tale noia, che a guardarlo s'inizia a capire fino a che punto gente di questo genere necessiti di arte nuova, come si è detto, vale a dire ciò che di fatto è arte senza idee. Quali sono le idee per Madame X? Cos'è per lei Ecuba e lei per Ecuba? E quante persone così ci sono ora nelle classi dirigenti d'Europa e d'America!

### **La litografia**

Ci sono molte litografie, pastelli, disegni a matita, ecc., all'esposizione di Venezia. Riempiono diverse

---

<sup>1</sup> I deboli figli delle classi superiori amano la fede nei bei vecchi tempi perché non credono più e sono incapaci di farlo. Allo stesso modo sono innamorati di Nietzsche perché non hanno forza. L'uomo forte idealizza ciò che costituisce la sua forza, quello debole ciò che gli manca.



stanze e in quella olandese raggiungono grande bellezza. Lì quasi tutto è importante, espressivo, serio e potente, ma le litografie di Haverman sono superiori; si distinguono anche in questa ricca collezione. In tutto ne sono sette, inclusi quattro ritratti. Ho particolarmente apprezzato il ritratto dell'ex-socialdemocratica olandese, ora anarchica, «*Domela Nieuwenhuis*», ma quello del «*Dottor Bests*» forse lo eguaglia. E' impossibile trasmettere l'eccellenza di questi piccoli oggetti esposti. Il loro aspetto distintivo è ciò che chiamerei onestà. Non contengono nulla che corra dietro all'effetto, tutto è autentico, fino al più piccolo dettaglio. Haverman è un artista bravo, molto bravo! Anche le litografie di Josselin De Jong «*Via crucis*» e «*La chiamata dei Santi Pietro e Andrea*» sono belle. La prima mostra Gesù sulla via del Calvario, magro, esausto, ma fermo e incrollabile la percorre facendo un gesto rassicurante alle donne che disperate l'accompagnano, mentre i soldati di scorta guardano questo dramma con indifferenza, del tutto all'oscuro della sua maestosità. Hanno i loro ordini, svolgono il loro lavoro; non conta nient'altro. Nella seconda litografia Gesù ha la figura raffinata, sottile del pensatore, mentre gli apostoli sono pescatori in salute e semplici di cuore, che hanno conservato la loro spontaneità primitiva. La scena si svolge sulla riva di un lago e il paesaggio è molto bello. In una delle altre stanze contenenti questo tipo di opere mi è piaciuta l'incisione «*Il carro*» di Edgar Chahine. Un carrettiere sta arrestando, tirando le redini, un cavallo, ai margini di una grande città. La scena è efficace e ben rappresentata. Voglio menzionare anche la «*Donna davanti allo specchio*», di Adolfo Meghini. E' una sorta di Nana: una donna nuda con un corpo giovane e forte di grande bellezza plastica, è un capolavoro nel suo genere. Lo spazio non mi permette di dilungarmi su quest'interessante sezione, quindi sarò breve. Ho avuto qui molto più godimento estetico che nelle stanze riservate ai dipinti a olio. Qui si può scoprire un atteggiamento molto più serio verso il soggetto, pertanto anche il talento artistico vi si rivela in modo molto più vivido: per esempio, le piccole opere di Toorop, che il lettore già conosce, testimoniano il suo talento molto meglio dei suoi grandi quadri. Da dove questa differenza? Ritengo si possa spiegare con il fatto che i colori a olio danno all'artista molta maggiore opportunità tecnica di effetti paradossali e di limitarsi a rappresentare solo ciò che appare, solo il guscio esterno dei fenomeni.

### **La scultura**

Sulla scultura cito in primo luogo certe opere di Leonardo Bistolfi; per la maggior parte sono monumenti sepolcrali pieni di cupa poesia della morte. Il più interessante in termini di concezione è il memoriale per la famiglia Pansa di Cuneo intitolato «*La sfinge*». In alto sulla lapide siede una donna dai capelli lunghi, delusa. Il suo contegno esprime immobilità e il volto è congelato in un pensiero inquieto, ostinato; le dita si stringono convulsamente alle ginocchia; la convulsione delle sue belle dita esprime chiaramente il tormento di un mistero irrisolto. A mio parere non si tratta di una sfinge ma di una creatura che sta lottando con l'enigma angoscioso della sfinge, la questione della morte. Dal punto di vista della scienza naturale moderna non c'è niente di misterioso sulla morte. La morte non è una sfinge. Si può dire di un morto ciò che disse Shelley del decesso del poeta Keats: «si è fuso con la natura»; ma chi è abituato a considerare un mistero la questione della morte, chi vi vede lo strano enigma della sfinge, sarà senza dubbio fortemente impressionato da questa statua di Bistolfi ben concepita e finemente realizzata. Il fondersi con la natura non contiene nulla di misterioso, ma a volte è doloroso, particolarmente per coloro che hanno perso nel morto una persona vicina e cara. Da questo punto di vista la morte attirerà sempre l'attenzione dell'artista. All'esposizione di Venezia quest'argomento è trattato nel gruppo bronzeo di Albert Bartholomews «*Il bambino morto*». Una donna seduta sta cullando il corpo esanime di un bambino saldamente tenuto fra le braccia,

premendovi sopra la sua guancia sinistra. Il suo volto non si vede, ma tutta la figura esprime un dolore terribile, opprimente. Questa è una delle più belle sculture della mostra. Nella stessa sala in cui è esposta quest'opera, cioè nella sala francese, si può ammirare un altro gruppo a suo modo interessante, «*Il bacio*» di Dalou. Un fauno abbraccia una ninfa e la bacia profondamente. Questo è un vecchio tema, come la morte, ma è trattato con grande forza espressiva. Infine, nella stessa stanza, non si deve in nessun caso perdere la statua di Rodin, «*Donna sdraiata*»; è un'opera incompiuta: la donna non ha braccia e i contorni del suo corpo sono appena accennati. Indubbiamente contiene molta forza, ma non capisco perché si debba esporre qualcosa d'incompleto. Ho sentito qualche visitatore paragonare questa statua con quelle di Michelangelo nella Cappella dei Medici della Chiesa di San Lorenzo a Firenze. In effetti lo stile di Rodin in qualche modo ricorda quello di Michelangelo, ma se molte statue di quest'ultimo sono rimaste incompiute è dovuto solo alla forza delle circostanze. E' molto improbabile che avrebbe esibito le sue opere prima del tocco finale: il suo senso estetico era troppo sviluppato per questo. Tralasciando molte altre statue interessanti, debbo fermarmi davanti a due «*Ragazze di fabbrica*» in bronzo del pittore e scultore belga Jules van Biesbroeck. Assieme a Constantin Meunier e Pierre Breacke, egli appartiene a un gruppo di scultori belgi che non solo non si oppongono all'elemento ideologico nell'arte, ma al contrario gli conferiscono grande importanza. Victor Rousseau, anche lui belga, ha di recente risposto come segue alla domanda cosa ne pensasse dell'ideologia nell'arte:

«Sono fermamente convinto che, pur restando bella, la scultura possa trarre ispirazione dalle idee, basarsi su di esse. Le persone amano le belle forme, ma se il lirismo di un grande animo si fa percepire tramite le belle forme, un'opera d'arte se ne avvantaggia molto nella propria capacità espressiva. Qual è il compito della scultura? Imprimere l'emozione sulla materia, far cantare al bronzo o al marmo la propria canzone, trasmetterla alle persone».

Una risposta eccellente<sup>2</sup>. Un'opera artistica davvero bella esprime sempre «il lirismo di un grande animo». Per seguire con successo le orme di Michelangelo occorre pensare e percepire come il grande fiorentino; occorre subire le sofferenze della società circostante, come soffrì chi scrisse la ben nota quartina a nome della sua famosa statua:

*«Grato m'è l sonno, e più legger del sasso,  
Mentre che l danno e la vergogna dura,  
Non veder, non sentir e gran ventura;  
Per grave, non mi destar! E parla basso!»*

E' a merito di Meunier, Breacke e Biesbroeck la comprensione dell'importanza dell'elemento ideologico nel periodo in cui, in ogni paese, la maggior parte degli artisti è incline a lasciarsi trasportare dagli effetti esterni paradossali, quando la mancanza d'ideologia nell'arte, occasionalmente ed erroneamente chiamata emancipazione della personalità, sta diventando l'ideale di molti. L'impegno ideologico di questi artisti si spiega con il fatto che uno strato molto considerevole di piccola borghesia belga, insoddisfatta del dominio assoluto dei grandi ricconi belgi, è propensa a opporsi e condannare l'ordine sociale qui esistente. In Belgio gli intellettuali hanno una gamma d'interessi molto più ampia che in Francia, Germania o Svizzera. Ci sono molti intellettuali nelle fila del partito dei lavoratori belgi. Sono proprio questi intellettuali che danno al partito l'alone di moderazione e incoerenza che lo caratterizzano da molto tempo. Sono dotati di molte buone intenzioni che però non li proteggono dall'influenza della borghesia. Lo si vede facilmente anche nelle opere artistiche di

---

<sup>2</sup> Questa risposta è tratta dal citato libro di Pica «*L'arte mondiale, ecc.*», pp. 190-91.

Meunier, Braecke e Biesbroeck. Diamo un'occhiata alle piccole ragazze di fabbrica di Biesbroeck. Organismi mal nutriti, anemici, miseramente vestiti; facce magre con l'impronta della consapevolezza precoce ... obbedienti, giovani teste docilmente piegate. Sono opere senza alcun dubbio belle, persino eccellenti. Il bronzo canta splendidamente una poesia di povertà e il precoce disagio della vita. Ma in questa poesia non si ascolta una sola nota di protesta; è simile alla poesia di Nekrasov che invita il lettore ad augurare la buona notte a coloro che soffrono in nome di Cristo e

*«La fatica da cui la mano ruvida ci libera  
E rispettosamente ci dà la possibilità  
Di approfondire le arti e la scienza.  
Di arrenderci al sogno e alla fantasia»<sup>3</sup>.*

Certo, è difficile attendersi proteste da giovani ragazze di fabbrica, per lo meno proteste coscienti, ma il fatto è che nel lirismo di questi artisti non c'è nessuna protesta. Diamo un'occhiata al gruppo plastico di Braecke *«Le mogli dei pescatori»*, anch'esso all'esposizione. Rannicchiate a stretto contatto, quattro donne stanno fissando in lontananza. I loro volti sono molto espressivi, mostrano chiaramente il timore per i loro mariti colti nella tempesta in alto mare. La donna in piedi di fronte al gruppo si torce le mani con un'espressione d'orrore e umile supplica. Anche questo è un bel lavoro, ma l'umile supplica costituisce, per così dire, il motivo ricorrente della poesia cantata da questa splendida opera. Forse si dirà di nuovo che è inutile protestare contro la tempesta. Non ne discuto, ma chiedo di riporre l'attenzione al rilievo in bronzo di Meunier, intitolato *«Minatori di carbone al ritorno dal lavoro»*. Un gruppo di otto minatori che cammino con il passo pesante di chi è esausto per il lavoro troppo faticoso. Anche le loro teste sono chine e non c'è traccia di pensiero sulle fronti basse. Questi microcefali adulti, come le giovani di Biesbroeck, sono la personificazione dell'obbedienza. Questo rilievo mi ricorda l'incisione di Emile Zoir *«Lo schiavo bianco»* che mostra un operaio che va o torna dal lavoro, non so bene, ma l'intera figura esprime sottomissione. I minatori di Meunier esprimono altrettanto. Questi schiavi bianchi ricordano anche uno dei *«Cavalli da lavoro»* ritratti in una eccellente acquaforte di Dingemans, nella sala olandese. Solo i *«Cavalli da lavoro»* di Dingemans sono più energici e nutriti degli *«schiavi bianchi»* di Zoir e Meunier. Da questo punto di vista preferisco il rilievo di Meunier all'esposizione internazionale di Parigi del 1900 che mostra dei minatori che trasportano sulla barella il corpo di un loro compagno morto nel lavoro; il viso di uno dei barellieri ha un'espressione che è l'opposto della sottomissione servile. Ovviamente i minatori vi sono rappresentati in circostanze eccezionali, ma il movimento di liberazione del proletariato non è qualcosa d'eccezionale. L'idea fondamentale del movimento è il rifiuto risoluto e definitivo della sottomissione. Perché allora quest'idea non ha trovato espressione in Meunier o in qualche altro artista? Se si desidera avere un'idea delle grandi aspirazioni dei nostri giorni e si potesse farlo solo con le opere d'arte esposte alla Sesta mostra internazionale di Venezia, non si avrebbe la minima concezione che il nostro periodo storico ha avanzato «l'idea del quarto stato», e che essa possiede la notevole capacità di rigenerare gli «schiavi bianchi» incendiando la voglia di lotta nei loro cuori e la luce della coscienza nelle loro menti. Solo *«La terra promessa»* di Laermans forse avrebbe suggerito che gli uomini che calzano i rozzi zoccoli e indossano vertiti rattoppati mirano a una qualche felice terra lontana, ma questo suggerimento sarebbe stato poco chiaro, quasi ambiguo ... Quindi vediamo fino a che punto incredibile l'arte di oggi è unilaterale, in che misura è sorda alle aspirazioni della classe operaia.

L'essere determina la coscienza, non la coscienza l'essere. Le classi superiori non vanno e non

---

3 N.r. Dalla poesia di Nekrasov, *«Notte»*.

possono andare al di là della simpatia e della pietà per l'umiliato e l'insultato. I quadri di Munkacsy, Gonzalo e Rota parlano di pietà, sollecitano pietà; le statue di Biesbroeck, Braecke e Meunier parlano di pietà, sollecitano pietà. I migliori di quei rappresentanti delle classi superiori che non sono stati in grado di passare definitivamente dalla parte del proletariato sono solo in grado di augurare la «buona notte» agli sfortunati e agli oppressi. Grazie gentili signori! Ma i vostri orologi sono lenti: la notte è al termine e il «vero giorno» sta iniziando ...

## INDICE DEI NOMI

Nome	Pagina
Andrea	8
Anglada	1,2,3,4
Bartholomews	9
Bayard	5
Bertin	8
Bests	8
Biesbroeck	10,11
Bistolfi	9
Blanche	7
Breacke	10,11
Bruto	7
Carducci	7
Chahine	9
Dalou	9
David	7

*Il movimento proletario e l'arte borghese*

<b>Nome</b>	<b>Pagina</b>
De Jong	8
de la Gandare	7
de Sanctis	7
de Vey	7
Dingemans	11
Ecuba	8
Feuerbach	5
France	5
Gesù (Cristo)	6,8,10
Gioli	7
Giuda	6
Gola	7
Gonzalo	4,5,11
Greiffenhagen	7,8
Hauptmann	2
Haverman	8
Heine	5
Hermans	6
Holder	3
Hooch	4
Ibsen	2
Ingres	8
Israels	5
Keats	9
Koltsov	7
Laermans	11
Larsson	3,4
Laszlo	7
Learmans	6
Lorenzo	9
Lorrain	7
Loverly	7
Madonna	5
Mauclair	3
Medici	9
Megnini	9
Melchers	6
Meunier	10,11
Michelangelo	9,10

*Il movimento proletario e l'arte borghese*

<b>Nome</b>	<b>Pagina</b>
Milesi	7
Munkacsy	4,11
Nana	9
Nekrasov	10
Nietzsche	8n
Nieuwenhuis	8
Orazio	7
Pansa	9
Pica	1,2,3,10n
Pietro	8
Raffaello	5
Rodin	7,9
Rossetti	7,8
Rota	6,11
Rousseau V.	10
Schattenstein	1
Shelley	9
Talamini	7
Timmermann	1
Tofanari	7
Toorop	1,2,3,9
Uspensky	7
Vereshchagin	1
Yankee	6
Yuzhanin	1
Zoir	11