

RIVISTA BIBLIOGRAFICA.

DOTT. LEANDRO OZZOLA. — *Vita e opere di Salvator Rosa pittore poeta incisore*, con poesie e documenti inediti (in *Zur Kunstgeschichte des Auslandes*, Heft 60). — Strassburg, Heitz, 1908 (4.º, pagg. xiv-257, e tavv.).

L'Ozzola ricorda, nella prefazione, l'opera del Cesareo, come l'ultima e la più seria sull'argomento. Dice: « La parte più trascurata dal Cesareo, quasi di proposito, è la critica dell'attività pittorica del nostro autore; a questa parte io ho rivolto specialmente il mio lavoro ». E soggiunge: « Altro scopo del mio lavoro è stato quello di determinare, con l'esame analitico delle opere documentate e sicure, l'insieme dei caratteri di ogni singolo periodo dell'attività artistica del Rosa, per avere così un più ricco ed esatto catalogo cronologico delle sue opere, che non sia quello offertoci dagli storici Morgan e Cesareo ». Altrove, in una nota critica sulle fonti, l'Ozzola ricorda anche la recensione che del libro del Cesareo fece il Croce, nel *Giornale storico della letteratura italiana*. Anche quello scritto del Croce verteva più sulla biografia e la produzione letteraria che sulla produzione pittorica del Rosa; l'autore però riferiva molti importanti giudizi sul pittore napoletano, tra i quali, assai notevole, quello di Antonio Tari.

Uno studio su Salvator Rosa pittore era, dunque, desiderato; e l'Ozzola, io credo, se non risponde esaurientemente a tale esigenza, dà almeno col suo lavoro un'illustrazione molto ampia e quasi sempre giusta e sicura della produzione pittorica del suo autore. Pregevole lavoro è il suo; ma è curioso vedere com'egli, con le sue osservazioni particolari, fornisca press'a poco tutti gli elementi per un giudizio molto sintetico sul Rosa, e si tenga poi sempre lontano da tale giudizio conclusivo, anche nell'apposita conclusione dell'opera. Qui egli dice: « Dopo il lungo esame che abbiamo fatto sulle varie manifestazioni dell'arte del nostro pittore, sarebbe inutile voler mostrare la vanità della formola tradizionale, che fa del Rosa unicamente un paesista romantico e selvaggio. Meglio invece sarà riassumere quelle manifestazioni per comprenderle in una rapida sintesi. ». Ecco il difetto del libro: l'Ozzola riassume, sì, ma non sintetizza. Riassumere vuol dire ridurre in pochi tratti le osservazioni particolari altrove largamente svolte; sintetizzare significa, invece, servirsi di quei brevi tratti unicamente per scorgervi dei nessi, dai quali risulti veramente uno sguardo d'insieme. Qualcosa di questo difetto si rivela nello

stile dell'opera, il quale è grave di ripetizioni, spezzettato, secco, tutt'altro che grato alla comune de' lettori: palesa, con la sua angustia, il procedere non largo e sintetico dell'autore. Senza pretendere di scrivere un capitolo conclusivo per l'opera dell'Ozzola, io indicherò soltanto alcune relazioni da questi trascurate, e proprio quelle che servono meglio a mostrare i desiderii, ch'egli ancora lascia non soddisfatti.

Il Rosa fu un debole disegnatore in quanto riguarda la così detta scienza anatomica del pittore, cioè l'esecuzione della figura umana. Se così vuol chiamarsi, è una « deficienza », notata in lui da tutti i critici; e l'Ozzola vi insiste anch'egli. « Si travagliava — dice il Passeri — quando sentiva dirsi ch'egli in grande era assai mancante nel disegno ». Come accade assai spesso, il Rosa pretendeva d'essere forte dov'era debole: il Baldinucci racconta che, negli ultimi anni della sua vita, egli voleva che nelle figure grandi delle sue storie « consistesse il più forte del suo pennello ». Negli anni della sua maturità disdegnava di dipingere in piccolo, com'è provato dal seguente passo d'una lettera a Don Antonio Ruffo, del '63: « Il sigr. Salvatore Rosa conosce che molti emoli suoi lo tengono indietro con un pretesto specioso, cioè che in piccolo non abbia ne' tempi correnti l'eguale pari alcuno, onde è risoluto di non voler dipingere più in piccolo, et avendo fatto riflessione alle circostanze del quadro che Ella desidererebbe accompagnare, ha dato a me la medesima risposta che non può in modo alcuno far questo quadro ». Quando dipinse per la Cappella Nerli la tavola dei santi Cosma e Damiano, di cui restò egli stesso entusiasta, il Passeri racconta che Salvatore, incontratolo per via, gli corse incontro, gridando: « Che dicono adesso questi maligni? Si sono chiariti che io so fare in grande? Oh venga Michelangelo e disegni meglio quel nudo che vi ho fatto io, se lo saprà fare! Adesso ho stoppito il mondo, perchè gli ho già fatto vedere quanto vaglio ». Scagliò il suo sdegno, com'è noto, contro i pittori di genere o di bambocciate, « con un esclusivismo borioso, che in lui ha tutta l'aria d'una tirata da *parvenu*, per così dire, intellettuale, che vuol far dimenticare le sue umili origini di pittore di baroni e di marinari ». Alla pittura storica, religiosa, mitologica egli si dedicò non soltanto perchè la sua enorme vanità non gli consentiva di sentirsi lodare solo per generi di pittura in quel tempo ritenuti inferiori; non soltanto per quella così umana debolezza, per cui uno s'illude di valere in campi di attività che gli sono estranei; ma, anche, per le sue pretese ad essere uno storico, un uomo di scienza, un filosofo. Si sa che per lui non v'era arte che rispetto alla pittura importasse « delle scienze maggior necessità »; i pittori dovevano conoscere « le favole, l'istorie, i tempi e i siti »; la pittura adattare, oltre il visibile, « tutto quel ch'è incorporeo e ch'è possibile ». Voleva riprodotta con pedanteria la realtà storica; e il Baldinucci racconta: « Fu solito a forte biasimare le licenze, che talora si pigliano i pittori, come di far diadema sopra la testa di Santo esposto a martirio, del quale egli non morì, benchè poco di poi con altro morisse; perchè

con tale segno, diceva egli, si confondeva il vero dell'istoria. Il far vedere il Santo Precursore con croce di canne in mano, errore in che son caduti anche rinomati maestri; e altri somiglianti errori, che io per brevità tralascio, detestava molto ». Opportunamente l'Ozzola riferisce il seguente passo dello stesso Baldinucci, dal quale si vede come il Rosa tenesse alla parte intellettuale dei proprii lavori, all'invenzione, scelta e sviluppo dei temi: « Guai a colui che fosse mai stato ardito di volergli somministrare pensieri, o prescrivere modi di ordinare sue invenzioni. In simili casi, soleva dire che solo il Bottaiò e il Fornaciaio facevano i loro lavori della tenuta e della misura ch'era stata loro prescritta, non già i pittori ». La pittura allegorica era allora di moda; ma il Rosa dipinse allegorie per l'ambizione d'essere un artista di pensiero, e per quella sua disposizione a filosofare e ad astrarre, che è tanto visibile nelle satire, e nei frammenti poetici qui editi per la prima volta. Gran parte della sua produzione fu, dunque, storica, religiosa, mitologica, allegorica. A quarantacinque anni, si decise ad imparare l'arte dell'incisione, per la stessa smania di apparire un forte disegnatore; e il Baldinucci conferma che questo fu il primo motivo che lo indusse ad usare il bulino. L'Ozzola osserva acutamente: « Per sfoggiare la sua valentia nel disegno di figura, l'artista sopprese di proposito dai suoi rami le rappresentazioni di puro paesaggio, come erano state usate per esempio dal Lorenese, le rappresentazioni di battaglie stupendamente trattate dal Callot, e tutti gli effetti pittorici, che avrebbe potuto facilmente derivare dall'uso di forti masse d'ombre, di cui egli sapeva abilmente disporre e che sulle stampe erano state con splendido successo adoperate, per esempio, dal Rembrandt e dal Ribera. Il Rosa incisore è un artista amputato *sui causa*, per dir così, delle sue doti migliori, quelle di battagliata e paesista, e perfino dell'aiuto pittorico del chiaroscuro. A tale lo condusse il suo strano puntiglio ».

Io non credo giusto, assolutamente preso, il giudizio del Tari che i quadri storici di Salvator Rosa siano meno apprezzati di quanto meritano: è un giudizio che poteva aver solo valore di reazione contro la critica eccessivamente romantica della produzione pittorica del nostro artista. Nemmeno credo, col Tari, che nei quadri storici del Rosa i difetti tecnici siano largamente compensati dalla rappresentazione viva dell' « azione ». Con ciò si può intendere soltanto, che il temperamento artistico genuino del pittore napoletano ha lasciato tracce di sè anche nella pittura storica; e certo il Rosa non fu mai passivo, non si ridusse mai ad essere un accademico o un imitatore, anche in quel genere d'arte che non era conforme alla sua natura: la vivezza dell' « azione » notata dal Tari fu nei suoi quadri storici una manifestazione del suo temperamento portata alle espressioni violente; ma vi stette d'ordinario come un difetto. La critica del Tari, su questo punto, era forse, anch'essa, troppo romantica. In quanto ai difetti tecnici, non è solo su di essi che si può fondare un severo giudizio della pittura storica rosiana. Il giudizio dell'Ozzola è giustamente severo: pei singoli quadri storici egli ha acute osservazioni, che

ogni persona di sano gusto dovrebbe sottoscrivere. Ma qui era il caso di sintetizzare per davvero; e il lettore desidera, a lettura finita, di aver sott'occhio, insieme, tutto ciò che l'autore ha detto sparsamente sulla pittura storica dell'artista. Valga per tutto quello che egli ha scritto della tavola dei santi Cosma e Damiano; che pure, dice il Baldinucci, « a parere degli intendenti, forse fu la migliore che in figura egli facesse mai ». « Il colore del quadro è scuro, fatto dei soliti verdi-giallastri del Rosa; la composizione è troppo folta, soffocata e disordinata; i visi dei due santi non sono punto nobili; quello visto di profilo è addirittura volgare. Gli angeli derivano da quelli della Madonna del Suffragio di Brera, e uno di profilo rammenta le teste degli angeli del Correggio. I visi dei soldati sono queglii stessi dei guerrieri che urlano nelle battaglie dell'artista; il nudo famoso, di cui tanto si vantava il Rosa, è accurato, ma secco e legnoso in molte parti. Il quadro, nel suo insieme, anche per le masse d'ombra non equilibrate, dà l'idea d'una concezione confusa nell'insieme e punto ideale nelle figure. Il pittore di battaglie ha espresso la scena sacra d'un martirio con un linguaggio, diremo così, da caserma ». Queste, e le analoghe osservazioni fatte sugli altri quadri storici, l'Ozzola avrebbe dovuto illustrare, mostrandole connesse, facendole convergere a chiarire l'ispirazione spostata e vacillante del Rosa nel quadro storico. Lo sforzo nel disegno della figura umana in grande, evidente in particolare nel nudo, e il colorito generale dei quadri, ripetuto e quasi di maniera, attestano che l'attenzione artistica del pittore non era disposta alla visione finita dei personaggi, nè, diciamo così, nella loro semplice plasticità, nè nella loro pittoricità propriamente detta, cioè nei loro colori: non era al centro del suo artistico interesse la figura umana in genere. Il disquilibrio delle masse d'ombra, il disordine della composizione, la confusione dell'insieme dimostrano che il Rosa non sentiva la visione totale d'una scena umana, divisa in varie figure eppure unica intorno a un centro: per questa parte egli trapassava all'effetto mosso e agitato dell'insieme, senza preoccupazione della visibilità di ciascuna figura, come nelle battaglie. La volgarità, bruttezza, orridezza dei volti, e la violenza delle loro espressioni, — tutte cose quasi sempre fuori luogo, — ci dicono che egli aveva bensì una sua impressionabilità per certi aspetti della figura umana, ma ci dicono anche che tale impressionabilità era troppo unilaterale per farlo riuscire nel quadro storico in genere, data la grande varietà dei temi che egli tentava; oltre di che, la deficienza del disegno dimostra che l'impressionabilità stessa esigeva da lui una specie d'impressionismo, come nelle bambocciate e nelle caricature, non l'ampio e minuto sviluppo della figura grande. Se a tutto ciò si aggiungono le preoccupazioni realistiche del Rosa in fatto di storia, apparirà chiaro che egli non aveva una propria e sicura ispirazione dai temi storici; e si aggiunga ancora il suo proposito fermo di far la grande pittura ad ogni costo: proposito tanto più fermo quanto più inconciliabile con l'intima natura dell'artista. Ma l'Ozzola ad una cosa avrebbe dovuto più special-

mente badare: egli, che ha così efficacemente notato le deficienze tecniche del suo autore nella figura in grande, avrebbe dovuto, senza alcun ritegno, intimamente connetterle con la mediocrità della sua pittura storica. Il pensiero dell'Ozzola qui è oscillante. Egli dice che l'arte del Rosa fu originale nella concezione del paesaggio, « essendo derivata da una diretta comunicazione col vero e da sforzi personali per la conquista dei mezzi d'espressione, arte potentemente vivace ed espressiva nella rappresentazione delle battaglie, non essendo legata a lunghe imposizioni di maestri, nè ad abitudini di copiatura; arte meno sicura e meno personale, e addirittura debole, nella scienza anatomica e nell'esecuzione della figura umana ». Dunque, le deficienze tecniche sarebbero derivate dallo studio imperfetto, dalla poca educazione. In un altro punto l'Ozzola le fa derivare anche dalla maniera del Rosa nel lavorar la figura, secondo il racconto del Baldinucci: « Negli ultimi anni non disegnava mai alcuna cosa dal naturale; ma solamente osservava assai; e conservando nella sua tenacissima fantasia, lo metteva in opera felicemente. Teneva egli però per entro la sua ben chiusa stanza un chiarissimo specchio di grandezza di più che mezz'uomo, davanti a cui si metteva a formare attitudini con la propria persona, e talora a comporre e scomporre la propria faccia, per quivi interamente cavare, o positare, o azioni, o affetti, secondo ciò che richiedeva il suo bisogno ». Ma crede forse l'autore che la mancanza di tanti modelli, quanti dovevano essere i personaggi da ritrarre, fosse causa delle deficienze tecniche? Dov'è detto che un pittore non possa servirsi solo della propria figura come modello, o addirittura di nessun modello? E quando s'intenderà una buona volta che le deficienze tecniche degli artisti non debbono essere considerate dal di fuori, come effetto di poco studio, ma dal di dentro, come effetto di un'incerta visione artistica? L'Ozzola nota che il Rosa fu originale nella concezione del paesaggio, non solo perchè la derivò da una comunicazione diretta col vero, ma anche perchè fece degli sforzi per conquistare gli adatti mezzi d'espressione (e li chiama sforzi « personali »). Non si capisce dunque perchè il nostro pittore non fece egualmente degli sforzi « personali », per impadronirsi dei mezzi d'espressione della figura in grande e per compensare il poco studio fatto in gioventù. Se avesse fatto ciò, secondo l'Ozzola, sarebbe riuscito un buon pittore di storie? Ma il buono è questo: che egli fece appunto tutti gli sforzi possibili, senza riuscire! Il proposito della sua vanagloria era fermissimo; e non fu efficace. Non fu tutto uno sforzo la sua produzione storica, religiosa, mitologica, allegorica, insieme con l'esperimento dell'incisione? Era necessario che l'Ozzola affrontasse risolutamente la conclusione; che Salvator Rosa non fu da natura un pittore di grandi figure e di « composizioni ».

Il Rosa trovò a Roma l'esempio delle pitture di genere o bambociate, che, dice il Passeri, servivano « a fare spettacolo di risate da taverna ed a mettere in comparsa l'allegria e le feste del popolazzo più minuto e più basso ». Michelangelo Cerquozzi seguiva il Wander; e il

pittore napoletano dipinse anch'egli « Baroni, Galeotti e Marinai ». Un po' arrischiata è l'opinione dell'autore, che il Rosa derivò dal « verismo materialista » del Ribera « quella sua abitudine ai tipi volgari, che non riuscì a dimenticare nemmeno quando volle rappresentare santi e filosofi ». È arrischiata, prima di tutto, perchè il « verismo materialista » del Ribera deve intendersi con moltissima discrezione (lo *Spagnoletto* fu un vero pittore di santi e filosofi); e, poi, perchè un semplice influxo non è mai così persistente, se non si fonda su disposizioni accentuate, in quel senso, da parte di colui che lo subisce. Ad ogni modo, il Ribera non c'entra; e il Rosa ebbe una propensione ai tipi volgari per sua disposizione naturale. Ricorderò il *Diogene*: il filosofo procede con la lanterna nella destra, parando il lume con la sinistra: la fronte corrugata, gli occhi, il naso, la bocca sulla grande barba, tutto esprime nella sua faccia un disgusto fisico, come di chi senta un cattivo odore: si tratta, in sostanza, di un vecchio rimbambito, irascibile e brontolone. Le figure secondarie commentano efficacemente tale espressione con la loro curiosità tra stupida e beffarda: quella di destra è di un giovane popolano ridente, il quale forse ha già indirizzato al saggio uomo uno di quei lazzi poco decenti, che son tanto comuni nella patria... del pittore. La volgarità delle figure riesce così alla caricatura del filosofo che cerca l'uomo; e ciò non era certamente nelle intenzioni del Rosa. La pittura di bambocciate si può dunque dire che sarebbe riuscita al nostro artista, se egli vi si fosse applicato durevolmente: vorrei quasi dire che gli sarebbe riuscita appunto perchè egli la dispreggiò tanto in séguito. Ma perchè l'Ozzola non ha sufficientemente messa in rilievo questa disposizione del suo pittore alla volgarità, in quanto è essa pure una qualità « positiva », se pure fu applicata quasi sempre « negativamente » nel quadro storico? Quando si vuol definire il temperamento di un artista, bisogna insistere su tutto ciò che in lui è caratteristico. — Un'altra disposizione del pittore napoletano, un'altra predilezione della sua fantasia nel campo della figura umana, fu per l'espressione violenta nei volti e nei corpi, per il brutto, il pauroso e l'orrido. Forse la violenza e il brutto avrebbero potuto trovare esplicazione nei quadretti di genere, insieme con la volgarità realistica, e in quella forma impressionistica di cui il Rosa diede ottima prova in quella specie di pittura. La violenza e il brutto furono invece, spesso, elementi turbativi nel suo quadro storico. Nelle espressioni di violenza, trattate isolatamente, con la finitezza propria della figura in grande, egli non riuscì, come nel *Prometeo*, se non ad un realismo senza alcun soffio di poesia: la violenza si raffreddava nella finitezza. Del pauroso e dell'orrido diede molti saggi: ricordiamo le *Streghe*, gli *Incantesimi*, le *Tentazioni di Sant'Antonio*, il *Saulle* e la *Pitonessa*. Ma i mostri e le orride facce umane, che si vedono in questi lavori, non arrivano a rivelare nel pittore il lirismo, diciamo così; dell'orrido. Rarissimo è che l'orrido muova davvero la fantasia di un artista, poeta o pittore che sia: d'ordinario, l'orrido resta nel campo della comune immaginazione, che

quanto accozza dati sensibili senza creare. Di questa specie a me sembra anche l'orrido rosiano, cioè tale che non terrificò prima l'artista stesso. Gli *Incantesimi* sembrano all'Ozzola « una delle concezioni più originali dell'artista »; e appunto quell'aggettivo « originale » a me dà da pensare. Non si dice spesso « originale » invece di « curioso » o « strano »? La curiosità e la stranezza sono sovente l'opera dell'immaginazione, non della fantasia creatrice. L'immaginazione facilmente costruisce un animale con una testa d'uccello, un corpo di rettile e, per esempio, enormi mani umane! Se c'è nella produzione del Rosa un gruppo di opere romantiche nel senso men buono (il romanticismo dell'orrido!), queste son proprio i quadri con i mostri e le streghe. Ma d'altra parte esse hanno una loro importanza, psicologica se non estetica: accusano e confermano la tendenza del pittore napoletano alle concezioni di carattere poco sereno, di fondo agitato e tormentato, lontane da ogni lieta pacificazione. Anche nella sua disposizione alla volgarità realistica c'è qualcosa di serio e di grave: è, in fondo, la stessa impressionabilità per il brutto. Io non so immaginare gaio il nostro Salvatore nemmeno nelle stravaganze della sua vita a Roma, nei travestimenti, le burle e le commedie: certo, non è gaio nelle satire. Non può esser gaio, e neppure sereno, un uomo che abbia una personalità risentita e quasi malata come la sua. Con la sua squisita sensibilità, cupa nelle relazioni col mondo esteriore, il Rosa fu, in ampio senso, un romantico; e l'ammirazione dei romantici per lui non fu senza ragione.

Pare che l'Ozzola, nella conclusione del suo libro, conferisca lo stesso valore al Rosa pittore di battaglie e al Rosa paesista. Dice del pittore di battaglie: « Per il primo il Rosa seppe rendere la terribile visione di grandi masse d'armati che s'avanzano di fronte furibonde e avidi di strage, e nessuno interpretò mai la violenza del combattimento, la rabbia dei combattenti, lo strazio dei feriti, l'agitazione dei corpi, le contrazioni dei volti con sì potente espressione mimica ». È vero; e, se una battaglia non può avere unità lirica altro che nel movimento dell'insieme, è anche vero che il Rosa sviluppò in sé stesso il lirismo della battaglia. La così detta *Battaglia Corsini*, del '52, è mirabile sulle altre per la fusione e l'unità della violenza: la massa dei combattenti pare mossa da un sol impeto di uragano: si dilata, per così dire, nel fondo paesistico; e ciò avvertiva con gusto il Passeri, notando la « polvere sollevata » e il « confuso avvolgimento di nuvole ». Il Rosa si dedicò sin da giovanissimo alla pittura di battaglie, di cui aveva esempi numerosi e prossimi; ma non vi si dedicò, naturalmente, per freddo spirito d'imitazione, sibbene perchè la battaglia gli dava agio d'esplicare la sua sensibilità impressionistica, il suo spiccato senso per la violenza, la sua maniera cupa, tragica e, vorrei dire, lacerata, di guardare il mondo. Ma la battaglia gli offriva in pari tempo la possibilità di smarrirsi in quei difetti, dei quali ora abbiamo discorso: nei particolari e negli aneddoti, nei singoli gruppi, nell'espressione di questo volto o di quel corpo, la battaglia lo tirava a quel lavoro d'immagina-

zione, che esorbita dalla schietta visione fantastica dell'insieme. Uno studio completo su Salvator Rosa battagliista dovrebbe essere condotto, io credo, con tale criterio di scerveramento; avendo cioè sempre l'occhio al pittore « pauroso » mancato. Chi dà lo stesso valore al Rosa pittor di battaglie e al Rosa paesista si lascia un po' predominare, senza dubbio, dall'idea dei generi pittorici: un genere è la battaglia, e un genere è il paesaggio. Si rifletta però come sia angusto il primo genere rispetto al secondo; voglio dire quanto sia limitato, rispetto al secondo, il primo genere per ciò che la natura fornisce come materiale all'artista. La storia lo conferma; giacché il paesaggio pittorico ha un processo più volte secolare di sviluppo, e la battaglia ha avuto solo rigoglio, per non dir voga, in alcuni periodi. Anche pel Rosa bisogna tener conto di ciò.

Chi segua però attentamente il libro dell'Ozzola, si accorge che l'autore pone in prima linea il Rosa paesista; e sono di squisito gusto le sue osservazioni sui singoli paesaggi, com'è ben condotta la ricerca, ch'egli fa, dei rapporti del Rosa coi paesisti anteriori e contemporanei. Che il pittore napoletano si trovasse, col paesaggio, al centro della sua personalità artistica è dimostrato bensì dalla sua produzione paesistica in sé stessa; ma è confermato dal grande sviluppo che egli diede spesso al paesaggio nei quadri storici e di battaglie, e dall'esclusione meditata (ma pur sempre parziale), che egli fece dei fondi paesistici dalle sue incisioni, nelle quali voleva dar prova solenne della sua abilità nella figura. Com'è noto, non soltanto vi son quadri storici di lui, nei quali ha larga parte il paesaggio; ma alcune pitture hanno i personaggi quasi solo nel titolo, e son paesi veri e propri. Paesaggi sono, per esempio, il *Filosofo che getta i denari in mare*, la *Pace*, la *Scala di Giacobbe*, la *Selva dei filosofi*. La natura, attraverso la fantasia del nostro pittore, ha un predominante carattere cupo, il quale risulta in special modo dai forti contrasti d'ombre e di luci. Tali contrasti hanno non di rado, in una stessa pittura, tanta frequenza, da far pensare subito a una violenza eccessiva, vale a dire ad una violenza di emozione non superata nella visione artistica, proprio come in molti quadri storici, nelle fantasie paurose e in alcune battaglie: si ripete qui quel procedimento estrinseco dell'immaginazione, che accumula i particolari e gli aneddoti. E non solo nei forti contrasti luminosi: anche nella forma e nella disposizione degli elementi del paesaggio, dalle quali spesso risulta un'impressione di spezzato, di contorto, di esageratamente violento. Perciò un esauriente studio sui paesaggi del Rosa dovrebbe esser fatto con lo stesso discernimento, che si desidera per le battaglie. Bisognerebbe vedere, cioè, dove il pittore ha superato la propria immaginazione, o la propria emozione, che qui è lo stesso, e ha guardato la natura con occhio davvero lirico, cioè animandola d'un sentimento unico, tutto espresso; dove è riuscito a darne la propria interpretazione cupa e tormentata, non nei particolari prominenti, ma nell'insieme. È come se in un poeta d'amore, per esempio, si andassero a ricercare non quelle liriche, dove c'è la forza e la dolcezza della passione nelle singole

immagini e in questa o quella strofa, in questo o quel verso, o anche in questa o quella parola; ma dove la passione medesima scorre come un'onda eguale in tutta la poesia. Facendo questo lavoro per i paesaggi del Rosa, si troverebbe (ed è naturale!) che nei meglio riusciti il sentimento cupo dell'artista si pacifica in certo modo: è, s'intende, la pacificazione di quel suo tormento, non la serenità pura ed astratta! E ciò egli raggiunse talvolta, oltre che nel puro paesaggio, in alcune vedute di paese in cui hanno parte piccole figure. Noto, per esempio, la *Pace*. Pare quasi che la sua anima agitata non potesse riconciliarsi con gli uomini e con sè stessa se non attraverso la natura! Ottimamente diceva il Tari che il Rosa introdusse la figura nel paesaggio, non già subordinando la prima al secondo, o viceversa; ma unificando le due rappresentazioni: « collocando il centro dell'interesse fuori del quadro in un'idea che in sè raccolga i rapporti dell'universo con l'uomo, e di questo con quello, dell'azione con la scena dell'azione, e viceversa; e sia come una diagonale artistica in cui si risolvano due moti diversi ed eguali ». Così l'Ozzola scrive, a proposito della *Pace*: « Mai fino allora l'arte del paesaggio aveva saputo, come qui, estendere all'ambiente il sentimento della figura, fondendoli in una sola espressione. Si direbbe che questo quadro del Seicento preannunzi le opere del Corot ». E c'è un'ultima osservazione sul Rosa paesista, che riguarda la produzione di lui in generale. Qualcuno ha esagerato le sue doti di colorista; ed anche l'Ozzola mi pare che inclini ad esagerarle. Il Baldinucci e il Passeri concordemente ci parlano del suo amore pei veneziani e della grande stima ch'egli aveva del colore. Ma non è forse probabile che si siano esagerate le sue qualità di colorista, quasi a compensarlo delle sue deficienze di disegnatore? A me sembra che dove il Rosa più sente il colore, lo senta col suo temperamento ultraimpressionabile e portato ai contrasti violenti non risolti. Il vero colorista è tutt'altra specie di temperamento. Salvator Rosa fu un efficace colorista soltanto dove, diciamo con l'Ozzola, « seppe rendere sulla tela il colore del cielo e la maestà dei nuvoli incombenti nei meriggi estivi, e quel sogno di luce che involge tutta la terra nei tramonti infocati »; vale a dire, nei soli paesaggi molto luminosi, che fossero conformi alla sua natura tristemente concentrata.

Riporto, infine, un periodo tolto dalla conclusione del libro, l'unico in cui l'autore abbia accennato a quel giudizio più sintetico che noi avremmo desiderato: « Questo schematicamente lo sviluppo lussurioso e complesso dell'attività del Rosa, che dalla dote fondamentale della sua anima lirica, atta ad afferrare la visione istantanea del movimento e dell'agitazione o a riprodurre la melodia appassionata della natura, seppe espandersi per mille rami sotto lo stimolo d'una tormentosa ambizione, che non gli dette nè tregua, nè pace mai ».

ALFREDO GARGIULO.