

chiuso agone combattette. È stato detto che il Baretti precorse molte idee, che un secolo dopo apparvero nelle *Lettere critiche* del Bonghi; ma sarebbe più esatto ricercare se le idee di quelle Lettere non appartengano all'ambiente mentale — di un secolo prima. Il Baretti fu, insomma, un vero *giornalista*, coi meriti e le deficienze, ossia le incoerenze, che son proprii di tale professione. E nella storia operano efficacemente solo gli scrittori *intimamente* sistematici, quelli che sembrano avere una sola idea, e molta ostinatezza.

Assai maggior valore si deve dare al Baretti considerato come scrittore. Ma anche qui il suo merito non mi sembra quel che disse il Morandi: l'aver «dato l'intonazione alla nostra prosa moderna». Il Baretti non aveva idee profonde e sistematiche; ma concepiva con chiarezza e nettezza: *aveva pochi uncini*, diceva il suo amico Johnson, *ma con quei pochi si attaccava forte*; ed era poi focoso, violento, impaziente, burbero, bisbetico. Come il suo Cellini, egli tradusse immediatamente questo suo temperamento nella sua prosa, talvolta un po' troppo frondosa, ma molto originale e viva.

B. C.

FELIX ROSEN. — *Die Natur in der Kunst*. Studien eines Naturforschers zur Geschichte der Malerei. — Leipzig, Teubner, 1903 (8.^o-gr., pp. XII-344).

Quando si ha fra le mani un libro illustrato, accade sempre di sfogliarlo una prima volta per vederne solo le figure; e sfogliando appunto in questo modo il libro del Rosen, io rimasi colpito da due cose. Le illustrazioni non sono soltanto riproduzioni di opere d'arte, ma anche di piante e di paesaggi naturali, e i capitoli hanno fregi che sono anch'essi piante, — col loro nome sotto, come, per esempio, *Lactuca muralis!*; sono frequenti le note illustrative puramente botaniche, intitolate ciascuna ad una specie vegetale. Tutto ciò stupisce un poco, malgrado il titolo *Die Natur in der Kunst*, con quel che segue. L'A. è dunque un naturalista dedicatosi allo studio dell'arte, e che, malsicuro delle proprie forze, ebbe anche molti dubbii prima di pubblicare questo volume.

Si tratta di una storia della pittura italiana da Giotto fino ai grandi veneti (con uno sguardo anche all'Olanda), condotta col criterio dello svolgimento che ebbero nei quadri di figure i fondi paesistici, cioè le parti *naturali*, tutto ciò che non è figura umana. E noi non possiamo meravigliarci di questo criterio che isola una *parte* delle opere artistiche per osservarne le evoluzioni, dopo che i seguaci del metodo comparativo ci hanno dato tanti esempj di tale procedimento. Ci contentiamo soltanto di vedere quale sviluppo ebbe, secondo l'A., la rappresentazione del mondo non spirituale nella nostra pittura.

Uno sviluppo nel senso di un progressivo naturalismo? Sì; e il Rosen intende anche il progresso naturalistico quale progresso artistico; come i pochi esempi che seguono faranno intendere. — Alla fine del trecento, sia pure debolmente, si ha un risveglio di naturalismo; ed ecco « la verità est en marche, rien ne l'arrêtera ». Taddeo Gaddi nei suoi fondi seppe costituire un insieme delle architetture sparsamente dipinte da Giotto (anche gli edifici fan parte della *natura*); e da questo lato il Gaddi supera Giotto. Jan van Eyck fu un meraviglioso pittore di paesaggio; ma egli rese la *superficie*, mentre l'arte deve penetrar la natura dall'epidermide ai muscoli, come fa la scienza; e questo compito spettò ai suoi successori. Rogier van der Weyden rappresenta nella pittura olandese il passaggio al *colore locale*; Hugo van der Goes dà per primo la verità naturale del paesaggio montuoso, e Hans Memmling scopre la grazia dei paesi pianeggianti; Gerhard David conquista la foresta! Mentre Masaccio e Masolino risolvono il problema di dare libertà e spazio al fondo paesistico, Paolo Uccello spinge lo studio della prospettiva fino al fogliame delle piante, Frate Angelico arricchisce il paesaggio di colline, alberi e fiori, Fra Filippo di prati e foreste: « il paesaggio raggiunge così ampiezza, verità, ornato ». — È inutile dire che l'A. arriva ad analizzare con la cura più scrupolosa, nei singoli quadri, ogni roccia, pianta o fiorellino.

Ma si dica ora se noi possiamo chiamarlo ancora un *naturalista*! — Egli parla con un entusiasmo straordinario del paesaggio *ideale* di Jan van Eyck. Masaccio, che semplifica il fondo di paese cogliendone i tratti essenziali, sgombrandolo degli abbellimenti così comuni al suo tempo, è non soltanto il rappresentante di un effettivo progresso, ma un precursore, un profeta sconosciuto dai suoi contemporanei. Allo stesso modo il paesaggio del Perugino, *pensato e sentito* insieme con le figure, indissolubilmente, così armonico con esse, si può intendere come una protesta contro i fondi variopinti, ricchi di particolari inutili, di un'epoca arrivata a grande maturità realistica. Il sentimento che pose il Perugino nelle sue pitture, e quindi nei suoi paesaggi, fu uno solo: a Leonardo, Raffaello e Michelangelo era riserbato, dopo la liberazione dal naturalismo effettuata dal Perugino, di intonare il paesaggio *ideale* a tutti i temi, secondo ogni sentimento. — Si veda come il Rosen descrive, o meglio sente, i fondi di Leonardo, i quali per lui non sono analizzabili, fanno perdere ogni misura naturalistica, e debbono essere *sognati*, come li sognò il genio che li produsse. Egli distrugge così, nel modo più assoluto, non soltanto il progresso naturalistico del paesaggio, del quale tanto si compiace, ma distrugge il paesaggio stesso come parte isolata. Egli osserva che il contemplatore può a suo agio isolarsi a guardare le parti del quadro l'una dopo l'altra; ma l'artista, che concentra tutta la sua attenzione nella parte essenziale, vede tutto il resto con una certa semichiarezza; e non altrimenti il pittore, che dipinge figure, vede il paesaggio. Benissimo! Non è espressa in termini rigorosi; ma è con questa osservazione che

deve essere riguardato il paesaggio nei quadri di figure. Non c'è però distruzione del « paesaggio » maggiore di questa!

Il Rosen è dunque un naturalista, che lavora con diletto a riconoscere nelle pitture le rocce e le specie vegetali naturalisticamente riprodotte, e che perciò è condotto a magnificare il progresso realistico, e a considerare l'apparizione di un elemento nuovo nell'arte, la foresta o la montagna, come una conquista. È poi un uomo di gusto, e, mi pare, di gusto finemente educato, il quale guarda le opere d'arte senza preconcetti. Egli ha cercato di risolvere questa intima contraddizione costruendosi uno schema storico adatto: il progresso del naturalismo fu progresso, perchè senza di esso non si poteva guadagnare l'*ideale* del paesaggio. Il titolo dell'ultimo capitolo lo dice espressamente: *Compimento e dissoluzione del naturalismo*. Se Leonardo supera la natura è perchè, come Fausto, l'ha prima studiata. E l'A. non ha paura delle estreme conseguenze: a proposito della esattezza fotografica di Paolo Uccello nel rendere la chioma degli alberi, egli dubita, naturalmente, che non sia compito dell'arte quella precisione in cose *d'importanza secondaria*; afferma però che il *metodo* dell'osservazione così stretta costituisce un merito di Paolo Uccello! — Il metodo comparativo dominante ora in Germania, insieme con quelle costruzioni della storia artistica di tipo hegeliano, fatte di gradi e di superamenti, di cui qui ci occupammo a proposito dello Schmarsow, è stato per lui il mezzo agevole per la composizione del suo interno dissidio.

Sapendo che l'arte non è copia naturalistica, avendo coscienza dell'inscindibilità del paesaggio dall'insieme d'una pittura, e convinto che il fondo insieme con le figure forma in ogni opera qualcosa che sta da sè, pervasa da un particolare sentimento, l'A. non avrebbe esitato ad accogliere tutte le buone ragioni che sono contro la costruzione del suo libro. Quando egli era incerto sull'opportunità di pubblicare questi studii, che aveva fatti per suo conto, i suoi amici specialisti di storia dell'arte lo incoraggiarono a pubblicare. E fecero bene; ma avrebbero fatto meglio, se gli avessero consigliato di pubblicarli sotto forma di saggi su alcuni artisti, non obbligando così il lettore a cercare il buono da sè, in un'opera sostanzialmente sbagliata. Fecero bene, perchè questo libro contiene soprattutto osservazioni preziose per l'illustrazione della nostra pittura in quello che, secondo noi, è uno dei suoi lati che meritano maggiore attenzione, vale a dire la sua direzione realistica, soffocata ma sempre attiva e perturbatrice. Se qui fosse il luogo adatto, ce ne occuperemmo diffusamente. — Ma non può darsi che gli amici specialisti abbiano contribuito ad imbrogliar le idee a questo naturalista di spirito acuto e di ottimo gusto?

ALFREDO GARGIULO.