©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

OTTONE ROSAI

L'arte di Ottone Rosai si presta ad essere spiegata più per allusioni e per risalti analogici dall'attività creativa in genere considerata nel suo più ricco sviluppo, che non ridotta a dati e costanti stilistiche: per l'orientamento da essa seguito nelle sue vicissitudini oltre che per la sua qualità. La sua coerenza si è affermata assai presto, e all'inizio quella scelta d'immagini fu talmente ristretta che sembrò facile controllarne immediatamente le leggi, prevedere il loro ripetersi e tornare sulle medesime attitudini, il loro scadere in situazioni prefisse. E accadde che ognuno di quanti conobbero per primi Rosai sentì la paternità di quell'arte, riconoscendola nelle brevi parole ch'egli aveva trovato. Seguì poi, con i contatti sempre più impegnati dell'artista, anche una nuova sete di corrispondere da parte sua, oltre che coi puri desideri, anche con gli altrui dolori e rancori, stizze e rammarichi, e nacque l'umanitarismo di Rosai, fatto temporale che rammentano quanti allora lo conobbero, e che ha reso la sua arte così poco avvicinabile ai non concittadini. Ma quello stesso che fino d'allora si dava a conoscere come l'*humour*, la satira di Rosai, preesisteva a questo irrompere secondario di argomenti intorno al significato più puro della sua arte, era tutt'uno con essa, e così, in altri termini, vi accenneremo trattando dell'arte più da vicino. Dunque ogni viva sensibilità, più o meno esplicata dall'intelligenza, riconobbe quello stile nascente, e ne dedusse conforto per i propri argomenti. Ma l'attenzione che su questo fatto così pungente e difficile a interpretare si esercitava, doveva per forza stancarsi e trascendere. Quelle immagini si ripetevano, il loro ritorno diventava, a intervalli sempre anticipati sull'aspettativa di ognuno, qualcosa che soprastava il bisogno di riconoscersi in una comune origine. È vero che per un giro molto ristretto di uomini e cose l'arte di Rosai ha offerto dei veri modelli praticamente accettati come simboli, ma questo non la riguarda direttamente. E come ogni indagine formale svolta con tenacia non può creare intorno a sè che un vuoto, a quelli che si erano trovati per primi intorno a una tale manifestazione, quanto il fatto all'inizio era parso insostituibile, e parte della loro vita, quanto avevano sentito raccogliersi in esso intenzioni confuse, e cristallizzarsi in immagini definite cose che da loro non avevano saputo ottenere più di un mite appagamento, altrettanto, via via che ne perdevano i tempi, restava loro fissa e come addormentata l'idea dell'opera di Rosai come di una cosa viva e continuamente rinnovabile.

Da quel punto cioè l'artista proseguiva le sue ricerche nei limiti dello stile. Felice d'essersi trovato un involucro, un apparato col quale seguitare a scandagliare l'esterno, una quantità di fatti esteriori sempre per lui vivi e profondamente aderenti, non aveva che da seguitare, spingendo, come schermo che rifrangesse consensi e dissensi, questo limitato gruppo d'immagini da imbevere del suo colore. Il suo nascere provinciale, seguito da un'inevitabile morte e disseccamento della provincia intorno alle sue membra in vigore, resta in Rosai una patina insostituibile, e come l'avvertenza esteriore di quella zona morta di cui è avviluppato ogni artista.

* * *

Non avrei concesso tanto alla figura e ai moduli di Rosai, riassumendo in un tracciato approssimativo le minime rela-

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

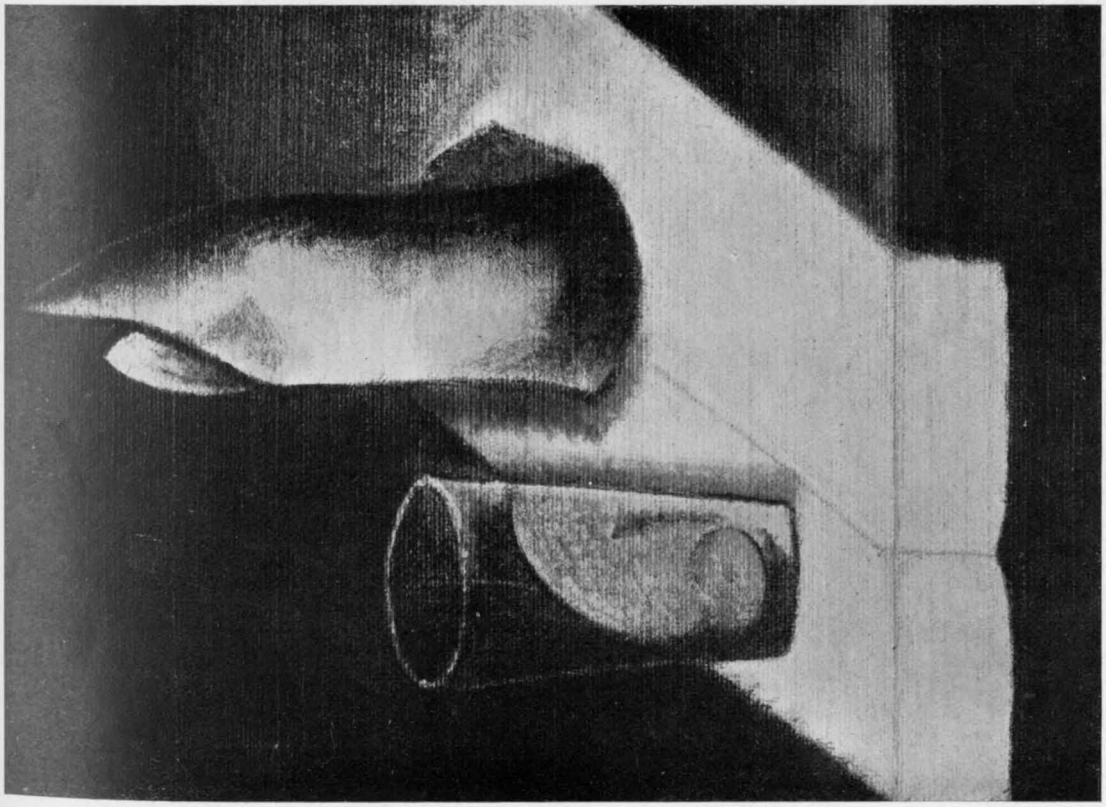

Fig. 1. Ottone Rosai: Natura morta (1919) (propr. Attilio Vallecchi).

Fig. 2. Ottone Rosai: Autoritratto (1935).

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

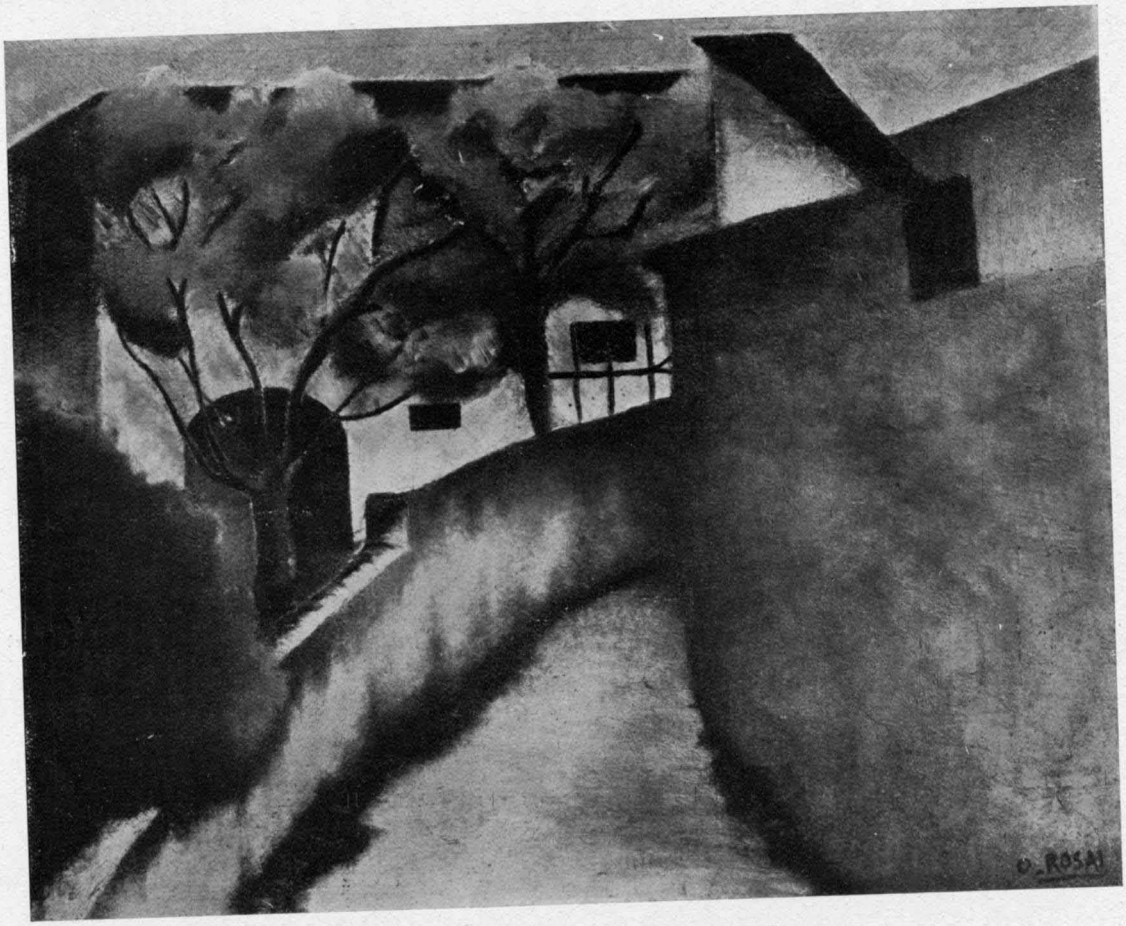

Fig. 3. Ottone Rosai: Giramontino (1920).

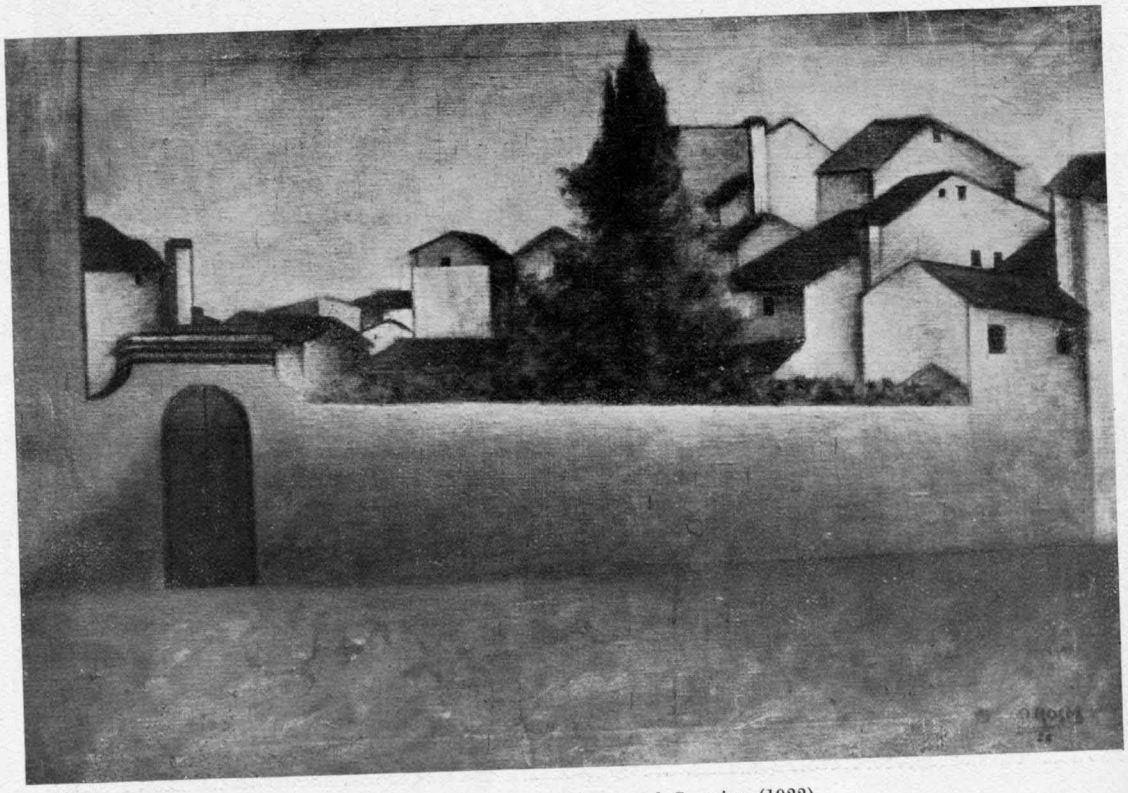

Fig. 4. Ottone Rosai: Piazza del Carmine (1922).

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

Fig. 5. Ottone Rosai: Donne al lavoro (1921) (propr. Gioacchino Contri).

Fig. 6. Ottone Rosai: Partita a briscola (1920) (propr. Enrico Vallecchi).

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

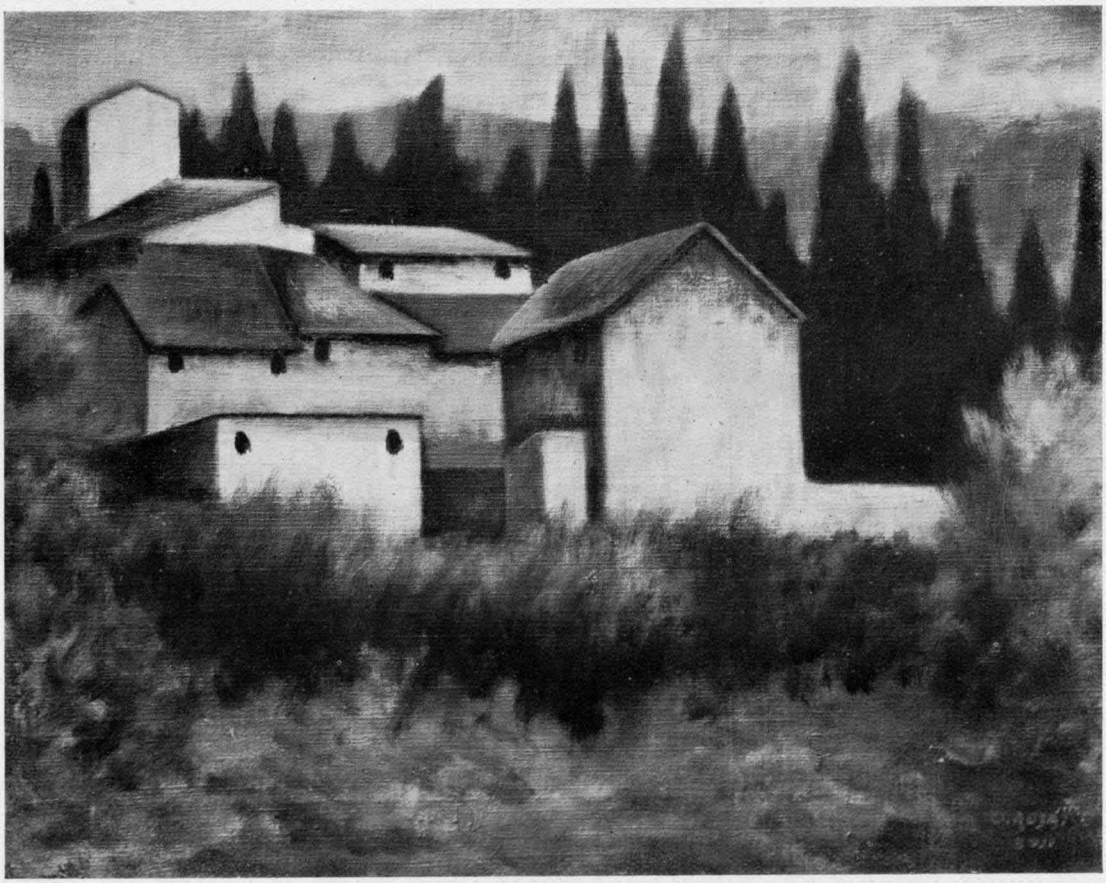

Fig. 7. Ottone Rosai: Verrazzano (1939) (propr. privata – Milano).

Fig. 8. Ottone Rosai: Giardino Serristori (disegno, 1928) (propr. privata – Firenze).

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

zioni esterne in cui si stabilì la sua pittura, se non mi fossero sembrati questi i dati a traverso cui cominciare ad avvicinargli i migliori artisti dell'ultimo trentennio italiano. E infatti essi tutti hanno portato avanti, fin dove le loro qualità lo hanno permesso, i simboli bruti, profondamente dissimili, delle varie educazioni; prima di arrivare, nei colori, a tradire il profondo rinnovamento della loro sensibilità. Oltre l'educazione iniziale insorsero in essi i sensi profondamente turbati, e quasi tutto quel che era rimasto cifra mentale di non riconosciuta vitalità cedette il posto a una dedizione assoluta agli oggetti, nella specie fisica, che ebbe subito a concretarsi in circostanze palesi. Tuttavia le negazioni che essi avanzarono in quel periodo felice non furono tutte polemiche, e dove non lo erano tradivano deficienze appunto di educazione e di cultura. E certamente tra la gioia di quell'esistere e l'atto del desiderio improvviso non si stabilì interamente un processo di giudizio. Così noi sentiamo che sulla scelta iniziale (« mondo ellenico » di De Chirico, « laboratorio » di Morandi, ecc.) non è ammissibile una preferenza, ma solo fra quel termine e ogni successivo raggiungimento gli artisti accumulano frutti di penetrazione individuale e di vitalità intellettiva, per fare avanzare le proprie scoperte sensibili verso la pace dei sentimenti.

De Chirico, quando fu aperta nel 1921 a Firenze una mostra di Rosai, scriveva di lui: Potrebbe scorgere anche altri orizzonti.... E soggiungeva un esempio, per l'artista che a suo dire non era plebeo come altri lo voleva ma « fine »: Cellini ne faceva d'ogni colore....; ciò non gl'impediva di pensare di miti ellenici.... Chiedeva cioè a Rosai un'affinità di cultura che glielo avrebbe più chiaramente avvicinato, non ancora convinto che solo nelle pure evidenze fisiche il loro gusto si sarebbe incontrato.

* * *

L'opera di Rosai va scelta accuratamente, prima che se ne cominci a parlare. Le cose, per essere in fuoco di fronte al suo occhio, devono collocarsi lontanissime dinanzi a lui, deve sparire cioè una distanza che permetta di fissare, da un limite stabilito d'umanità, una misura. Tolta inizialmente questa possibilità, vediamo in quell'a fuoco acutissimo, cadere alcuni dati precisi: e l'estrema suddivisione temporale di questa maniera d'indagare determina quasi naturalmente una attenzione insistente su un numero indefinito di oggetti. I frutti della sua osservazione non sono tali che la memoria ne possa serbare tracce durevoli; anzi la mente è quasi assente da quel continuo lavoro. Vive essa nell'attesa di riconoscersi in un'opera compiuta, talvolta con una sorpresa che testimonia la calma e il riposo in cui durante lunghissimo tempo è abbandonata dal travaglio circostante dei sensi. Intanto i frutti di quell'attenzione, gl'innumerevoli dati che pure rimangono nel senso, cioè nella parte della natura meno decifrabile e più vivace, intensificati dalla loro coesistenza stessa, determinano come una rotazione continua, dalla quale poi per abitudine intellettuale si staccano i motivi elementari che bastano a decidere un'opera. Così queste opere sono numerose, e si spiegano anche tra loro, oltre che ciascuna singolarmente. La loro esistenza è dunque involuta: almeno fino al punto in cui le cause esterne che la determinano non rimangono abbastanza quiete, e quasi non più oggetto avidamente desiderato dall'immaginazione. In questi ultimi tempi Rosai ha ottenuto ottimi risultati su motivi compositivi trattati più volte, questo appunto perchè il legame compositivo in sè non lo teneva più sveglio quando occorreva abbandonarsi e tradire. Per la stessa ragione, considereremo quasi inte-

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

ramente appartenenti a un lungo periodo a quando a quando ripreso d'incubazione gl'innumerevoli quadri in cui Rosai ci rappresenta una svolta di strada nel centro, simbolo onirico di un mistero e di un desiderio allontanati e prolungati fino all' indolorimento e all' impossibilità di creare.

Il carattere di questa penetrazione non concede nemmeno ristagni, nessuna probabilità di rilassamento e consecutiva ripresa oltre quella consentita dalla stanchezza, dall'inavvertito temporaneo sonnecchiare e dai pronti risvegli. Così, a scapito di un'opera di Rosai scelta e organizzata in periodi, credo si debbano contarle per buone le sia pure impercettibili parentesi di interi periodi deteriori. In breve: l'involuzione di cui parlavo procede per successive serie alternate di immagini; e sotto le varie maniere che ha tentato (dalla futurista che ebbe in lui un candore particolare, a quella che molto impropriamente chiamerò sofficiana e che dètte il Rosai che tutti conoscono, alla conseguente liquida e svagata in cui gli piacque lasciare molta tela scoperta, all'altra dove abbondò invece in materie e in dimensioni, all'ultima che va riprendendo su moduli presso che inalterati il gusto delle delicate stesure) si è fatto luce un lavoro che ha durato giorno per giorno a dare disordinatamente, e per avventura, i frutti delle passate stagioni; e perchè andarono dimenticati i momenti della concezione, quei frutti restano in gran parte evidenti, e, quali erano le sostanze naturali appena conosciute, come restituiti alla grazia originaria di enigmi.

* * *

Le dimensioni usate da Rosai non variano quasi, quell'a fuoco del suo sguardo, di cui parlavo, fa aprire l'angolo della sua veduta sui particolari di una distanza costantemente inoltrata. Così veri problemi di composizione per Rosai non esistono, ora che degli oggetti della sua arte le apparenze non sono più fortuite, ma durano per tutto il tempo in cui l'emozione le guida. Ricordiamo *Mio Padre*, *Mia Sorella*, e la tipica serie di dipinti di cui queste *Tre donne al lavoro* (fig. 5) segnano il perfetto compimento. La rottura dei piani s'è infatti così attenuata nel chiaroscuro che non si avverte se non come leggero e progressivo graduarsi dell'edificio che a prezzo di delicatezza vengono a formare le tre figure. È nei gesti il pudore di un primitivo, di un antico senese che del poco spazio d'un riquadro non si vale per dare impressione di densità e fortuna, ma vi consuma uno schema monumentale con la tenera arsura dei colori e degli ori. Abbiamo una dimostrazione di quanto quest' arte non meriti d'essere intesa come irriflessiva maniera.

Qui nulla d'incontrollato: i gesti delle tre donne, con tutto quello che d'inespressivo ci rimane, si ripetono indefinitamente nell'accordo per cui son vive, e i colori modulano tacitamente per loro l'incertezza d'essersi affidate in quelle attitudini al tempo. Così nella *Partita a briscola* (fig. 6), la lunga preparazione che non si può non sentire dietro un simile tono di rappresentazione tace improvvisamente nel disporsi del gruppo di giuocatori sotto l' arco; le curve rilassate della figura di destra commentano l'apatia diffusa sul suo viso, e di là dalla tavola le altre rimangono immobili negli atti di eseguire il giuoco e osservare. Questa pace è anzi tanto complicata e solenne da lasciare in sordina tutto quel pullulare d'invenzioni che hanno quasi l'ufficio di chiuderla e sigillarla: osservando i particolari è come se a un tratto essa svelasse i suoi numerosi significati. Si susseguono minime incarnazioni episodiche sul corpo di tutta una materia svolta e dominata stilisticamente: una pennellata staccata striscia a guisa di ruga dal naso di profilo giù per la gota ca-

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

scante, si arricciano le labbra dell'uomo che ha già biecamente preveduto il colpo, e la mano contratta del baro, nell'imminenza di scoprire la carta, diventa turchina. Abbiamo così occasione di notare sul nascere questa vena aneddotica, nella quale Rosai può dare sfogo a tanta parte delle sue assidue notazioni, e che è permessa qui da una facoltà di intensificare i dati già sapientemente stretti in un ordine stilistico. Ne deriveremo che tali spunti non potranno mai essere all'origine d'un movimento pienamente accertato; in modo da spiegarci fin d'ora perchè per certi soggetti di Rosai, veramente remoti dal giro della comune immaginazione, quando non siano fermati da un preciso volume formale, cada anche quel filo nostalgico che sembrava averne sorretta la rarità indiscutibile.

* * *

È stato più volte detto, e creduto, che l'arte di Rosai si rifiuta alle esperienze; « arte incolta », come inevitabilmente portava a credere l'altra accusa, di una qualità iniziale costantemente ribadita; e sorda quindi agli esempi. Ma ho cercato di riportare al punto giusto questa diffidenza dei puri movimenti immaginati che Rosai divide con altri artisti; e che d'altronde non siamo i primi a avvertire. Ma è sul concetto di quella qualità iniziale che bisogna giungere a delle precisazioni. I precedenti tradizionali che di solito si richiamano per i temperamenti ricchi d'istinto non varrebbero in questo caso che a confortare inutili ubbie. Ci rendiamo conto che solo in alcuni casi assai rari gli artisti procedono illuminatamente, non dico nello scegliersi le guide per un'attività, ma nell'identificare certi fatti del passato, che all'occhio dei non artisti prendono un rilievo tutto storico e secondario; e dai quali sarà invece loro studio difendersi solo per quel tanto da cui la loro intelligenza sa di non poter prescindere, come da sostanze vitali sicuramente identificate. Al contrario sempre un artista seguirà e si formerà sui suoi immediati precedenti; e la questione su questo punto rimane sempre poco decifrabile, per quel tanto che di un complesso di elementi vivi, anche visti solo da un lato, una volta ch'essi siano scelti con varia identità e fatti giuocare gli uni con gli altri, nasce un nuovo individuo, e soltanto il mistero di tale novità grava d'allora in poi su quanti ne avvertono l'esistenza. Vediamo una natura morta del 1919 (fig. 1) : tarderemmo noi a scoprirvi un preciso contatto con quanto il primo Novecento è venuto elaborando sulle orme del Maestro d'Aix? E in più aggiungerei la semplicità e la ricchezza d'allusioni d'un vecchio toscano, se queste virtù, ormai compiuto il loro ciclo nella terra d'origine, non si fossero da gran tempo sparse un po' da per tutto nel mondo. Meraviglierà la vitalità di quest'opera, perchè di Rosai, diversamente da altri, non ci si è mai curati di trovare l'origine in zone spirituali anteriori a quella della sua stretta personalità. Le caratteristiche di un'opera come questa ce le spieghiamo bastevolmente ritrovandole intatte nel paese *Il Giramontino*, che appartiene alla produzione dell'anno seguente, del '20 (fig. 3); con la prova di una tenuta perfetta, e di una personalità ormai decisa. Già nel paese la scabrosità e dolcezza commiste del colore e del chiaroscuro incontrano le motivazioni imprevedute di oggetti il cui senso specifico offre nuovo e ricco alimento di vita; ad un grado così intenso quei muri trasudano il verde che nessuna figura vi si può immaginare anche fuggevolmente accostata; ma, come l'aria così oppressa da elementi inanimati esercita un'attenzione smisurata dei sensi, la via vivamente s'incurva, e dai muri le aperture, quanto mai contratte, richiamano, con logorìo anche maggiore, verso il pun-

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

to in cui dallo spasimo di restare tutta in ascolto la vita riceve un determinatissimo impulso.

La figura umana cade in Rosai come la misura estrema di questo esistere scoperto e affascinato dei sensi; come materia tremendamente avvizzita e consunta dall'uso; da riassumere quindi in pochi tratti; e più spesso di un viso egli non sa ricordare che una smorfia imprecisa; senza pensare se sia vista ironicamente, una fisionomia da Rosai ci sembra più spesso colta come un grido incomposto: quello sfuggito all'estremo del dolore in cui languiva e taceva. A chi gli rimprovera la « deformazione » di un viso, Rosai può rispondere: Il tempo lo ha ridotto così. E abbiamo l'impressione che a quest'implicita dimostrazione sia arrivato prima il giudizio dell'uomo che non l'occhio del poeta. In realtà quelle semplificazioni sono frutto non d'una deduzione ma d'una scoperta. Vediamo l'*Autoritratto* (fig. 2), dove nulla l'interessa più che dissimulare il suo viso, che dare una maschera, una bella maschera di sè: tra il labbro rialzato e la narice giace tutta la sua mancanza di preoccupazione, il suo giusto contegno; nei riflessi lucidi intorno alle palpebre e negli occhi appena velati è un po' della sua gioia. Il vizio, sfuggito a questa idea, avanzata con un certo pudore, si rifugia altre volte nelle determinazioni delle grandi figure, nelle quali spesso si è documentata un'insana voglia di chiudere tutto quel che non s'era ancora liberato pel desiderio.

* * *

Rosai non può dunque fare altro che offuscare le trame su cui si deve poi esercitare con impeto il tesoro delle sue vive interpretazioni; e se nei suoi disegni abbiamo visto qualche volta le nude cristallizzazioni sulle quali con l'elaborazione dell'opera tutto sarebbe venuto a complicarsi, molto più spesso già in essi è colta una fase inoltrata di questo procedere (fig. 8). Considerando come veri disegni i primi, diremo che Rosai ha *pochi disegni*: e sono le matrici dalle quali trae variazioni lunghissime; ma le opere ultimate spargono tutta un'altra luce sul suo lavoro. Alla scelta iniziale segue un ripetersi variamente graduato di aggiunte, che hanno l'aria di pentimenti e di continue ritorsioni. Dove Rosai è stato più deciso – in certi quadri del '20 e del '21 in cui dipinse senza rimorso – vediamo un impasto che dei vari colori trova la fusione massima, impura e lucente. Seguì come un ristagno; il senso che i valori di un grumo acceso di tinte equivalgono quelli di una mezza tinta appannata. Ecco la *Piazza del Carmine* (fig. 4) in cui la certezza che una tale delicata maniera è possibile trova l'esatto compenso nelle semiluci, nella musica degli oggetti. Tutti ricordino quell'angolo della Piazza, comparso già in qualche malaugurato scorcio del tardo Ottocento macchiaiolo; e vedano in che modo il nostro artista ha restituito leggerezza ai volumi, atmosfera alle luci, e ha diffuso e penetrato i diversi elementi in un solo nitido sguardo. È grazia che questi momenti siano restati rarissimi, e che al loro apparire immediato non destassero troppo scalpore. Presto le voglie dell'artista sarebbero cresciute d'intensità, e le prove continue che venivano a convalidare il suo sentimento, quella virtù che gli occhi rimanevano ancora stupiti di possedere, si sarebbero accalcate, portandolo all'idea definita di sè, non conta se ancora più collocata nell'intelletto o nel senso.

Di fronte agli ultimi saggi, come il paesaggio riprodotto alla fig. 7, noi non sappiamo rimpiangere la precisione di quegli inizî. Infatti, rispetto a una più scoperta cantabilità, e a decisioni più sommarie, vediamo qui l'artista maggiormente in preda a quell'atonia che egli sa facilmente solle-

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

Ottone Rosai. – Ritratto di Eugenio Montale (1940).

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

vare in preghiera, e la sua tecnica registrare sensazioni anche più lievi.

L'albero luminoso a destra, l'angolo aperto dal muro sul cupo fondale: ecco qualcosa che il Rosai aggraziatissimo di prima non avrebbe ottenuto; così attento era agli echi, a ogni minima avvertenza acustica e luminosa. Qui molti suoni e barbagli si sono consunti, ma in compenso certi miti si identificano nettamente con le loro parole, e il crepuscolo ha i suoi cipressi, il monte le sue case e i suoi alberi, e il cuore la memoria e il rimpianto solenne dei paesi nei quali s'è riconosciuto per sempre. Occorrerebbe parlare di Rosai di seguito a una storia del manierismo per rendere convinta un'epoca amalgamata e confusa come la nostra dei casi di arte simile al suo; e arrivare a questa dimostrazione per assurdo della sua verità, anche per disilludere fino a un'idea più rassegnata e più alta dei valori essenziali quelli che di casi simili partecipano col maggiore interesse. Che molti abbiano trovato risposte a particolari domande nell'arte di Rosai, questo ancora non importa; che genere di risposte, noi chiediamo: delle meno vicine, e più identificabili con le verità che tutti hanno perdute: il paesaggio, l'assolutezza dei visi e delle attitudini, un trattenersi più o meno calmo e consapevole nell'imminenza dei sentimenti. Un'inclinazione naturale che può anche soggiacere a quest'assenza perpetua di un appagamento palese, e cedere frattanto a un'immagine contraffatta di sè, ma non può mai smentirsi all'origine della direzione che ha preso.

* * *

Lo stimolo a seguire questa direzione è nel nostro artista implacabile. E basterebbe avvertire questo per ritenere vana l'accusa di un eccesso dai limiti del colore, di cui è spesso fatto segno. Rosai non aggiunge niente ai colori, ma è nel variarli, sempre vivacemente e spesso quasi fino all'angoscia, che essi cedono nella loro consistenza, determinando quegli ingorghi, dei quali egli non si compiace che raramente. Non trasgressioni, ma estreme divagazioni, dunque. Altri sono, ben li conosciamo, gli ostacoli dei quali ama nutrirsi la sua tecnica. Ma nel colore egli non può che cedere e variare, e il suo sarà sempre un ritrarsi in cospetto delle evidenze. Infatti più veramente *tinte* sono le sue cose più deboli, non le migliori, dove l'equilibrio prima che in ogni altro elemento si avverte appunto nel rapporto delle varie tonalità. Se c'è una qualità fantastica pienamente corrispondente al nostro bisogno in Rosai è appunto quella che egli manifesta nei colori, dei quali nessun freno sentimentale mi sembra valga a tacitare l'esistenza. Egli libera in essi tutto quello che toglie dal resto, per una decisione costantemente rinnovata sulla coscienza.

C'è dunque un lato per cui Rosai si congiunge con l'idea più vera dell'artista *italiano*; che serba fede come può al suo bisogno di manifestare i segreti della natura in un ordine, oltre che con un'evidenza poetica; in questo, più o meno lontano dalla tradizione. E si può vederne il controllo sicuro nel carattere antisperimentale della sua concezione, nel ridursi continuo ad una *medietas* per coglierne le conseguenze più forti. Rosai ha peccato se mai quando ha trasceso questa gradazione minima degli aspetti, che, una volta mediati, non possono più fare aprire completamente i suoi occhi, e nell'esasperarne talvolta la sostanza. Ho parlato dei minimi frammenti nei quali egli divide e quasi enumera l'attenzione: da quei frammenti, ripeto, non si possono creare mondi a parte. Essi devono essere accordati e ricostituire, il più nettamente possibile, una nuova *medietas*. Cessa il concetto dell'opera che segna una data

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

di proposito, che resterebbe un fatto non inserito nel segreto divenire, assente dalla vita intera dell'individuo. E più spesso chi si occupò di Rosai, pure avendo avvertito questo fatto della complessità organica e quindi anche sensuosa della sua arte, non seppe poi resistere alla tentazione di leggervi i significati particolari, quelli nei quali è troppo facile ingannarsi, e che, tenendo fede a un proprio interesse, è quasi necessario fraintendere.

Ma l'invenzione, in Rosai, resta un fatto assolutamente non imprevedibile, e congegnato, sia pure con estrema volontà lirica, nei confini umani di una « persona ». Può servire un paragone letterario con i Madrigali del Vecchio Strozzi; uno dei maggiori esempi che incontro di un'arte che dei frammenti di un mondo spiritualmente già collocato trae, con senso di controllo veramente moderno, l'impercettibile e esatta consistenza delle variazioni a cui giornalmente s'abbandona. E naturalmente si escluda rispetto a quel nome ogni accostamento che riguardi l'arte più da vicino; se non sia per dire di quella certa deliberata credenza in un clima, in un mondo già vivo nella memoria altrui, che nello Strozzi spesso indurisce il segno nobilissimo, e raffredda l'eleganza, dove egli non chiama aria nuova e fragranza sulle reliquie, sui frammenti che andava rilegando.

ALESSANDRO PARRONCHI.