



HORTI HESPERIDUM

Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica

www.horti-hesperidum.com

L'IDEA DEL PERFETTO PITTORE

PER SERVIRE DI REGOLA NEL GIUDICIO CHE SI DEVE FORMARE INTORNO
ALLE OPERE DE' PITTORI.

ACCRESCIUTO DELLA MANIERA DI DIPINGERE SOPRA LA PORCELLANA,
SMALTO, VETRO, METALLI E PIETRE, EC.

In Venezia 1772

presso Francesco Locatelli a San Bartolommeo. Con licenza de superiori e
privilegio.

[p. 3]

Ingegno

La prima cosa che si deve supporre in un Pittore si è l'ingegno ed è questa una dote che non si può mica acquistare né collo studio né colla fatica. Convien poi che l'ingegno sia grande, affinché corrisponda alla estensione di un'Arte, la quale racchiude tante cognizioni e richiede assai tempo ed applicazione per acquistarle.

La perfetta natura

Supposto, adunque, che il Pittore abbia sortito dalla nascita un felice ingegno, egli deve riguardare la Natura visibile come l'oggetto di lui proprio e deve averne un'idea, non solamente in quel modo ch'essa apparir suole fortuitamente ne' soggetti particolari, ma come ha da essere in se stessa secondo la di lei perfezio[p. 4]ne e come sarebbe in effetto, se non venisse alterata dagli accidenti.

L'antico

Essendo però difficilissimo il rinvenire questo perfetto stato della natura, bisogna che il pittore si prevalga della ricerca che gli antichi ne fecero con grande accuratezza e maestria e di cui ci lasciarono esemplari eccellenti nelle opere di scultura che, malgrado il furore de' barbari, si sono conservate e giunsero infino a noi. Bisogna, dico io, che abbia una sufficiente cognizione dell'antico e che se ne serva per fare un'ottima scelta del naturale, mentre l'antico venne sempre riguardato dai valentuomini d'ogni secolo, come la norma più certa della bellezza.

Il gran gusto

Non si contenti egli di essere soltanto esatto e regolare, ma sparga inoltre un gran gusto in tutto ciò che farà e cerchi principalmente di evitare quanto può parer basso ed insipido.

Questo gran gusto nell'opera del pittore è l'uso che si fa degli effetti della natura con ottima scelta, grandi, straordinari e verisimili: *Grandi*, perché le cose tanto meno riescono sensibili quanto più sono piccole o divise.

Straordinari, perché quello che è ordinario non fa effetto e non trae l'attenzione; *Verisimili*, perché le cose grandi e straordinarie deono sembrar possibili e non chimeriche.

[p. 5]

Definizione della pittura

Abbia poi una giusta idea della sua professione, la quale vien definita un'arte che per mezzo del disegno e del colore imita sopra una superficie piana gli obbiettivi visibili d'ogni sorte. Deonsi in questa definizione comprender tre cose: il disegno, il colorito e la composizione e sebbene quest'ultima parte non vi paia molto chiaramente espressa, pure può essa ravvisarsi in quelle ultime parole, *oggetti visibili*, che abbracciano la materia de' soggetti, che il pittore si propone di rappresentare. Però il pittore ha da conoscere e da metter in pratica le dette tre parti nella maggior perfezione che egli potrà, le quali parti verremo ora sponendo con quelle altre che da esse dipendono.

La composizione

La composizione comprende due cose: l'invenzione e la disposizione. Coll'invenzione deve il pittore ritrovare ed introdurre nel suo soggetto gli oggetti più adattati ad esprimerlo ed ornarlo e colla disposizione deve situargli in quella guisa, che può essere la migliore per trarne un grand'effetto e per contentare gli occhi, facendo vedere le parti più belle, avvertendo che vi sia un buon contrapposto e che il tutto venga diversificato e legato di gruppi.

Il disegno

Disegni il pittore correttamente, di buon [p. 6] gusto e con varietà di stile, ora eroico ed ora campestre, secondo il carattere delle figure che s'introducono, mentre l'eleganza de' contorni che a cagion d'esempio conviene alle divinità, non conviene punto al comune degli uomini. Gli eroi ed i soldati, i robusti ed i deboli, i vecchi e i giovani deono aver ciascuno le diverse lor forme; oltredichè la

natura, che sempre diversa si osserva in tutte le sue produzioni, esige dal pittore una conveniente varietà. Ma questi ritenga sempre nella memoria che di tutte le maniere di disegnare quella sola è la buona, che è mescolata del bello naturale e dell'antico.

Le attitudini

Naturali sieno le attitudini, espressive, variate nelle loro azioni e contrastate ne' loro membri: sieno esse semplici o nobili, animate o moderate, secondo il soggetto del quadro e la discrezione del pittore.

Le espressioni

Sieno adattate al soggetto le espressioni: nobili, elevate e sublimi sieno quelle delle figure principali e si osservi il giusto mezzo tra il caricato e l'insipido.

Le estremità

Con maggior precisione ed esattezza del rimanente si lavorino le estremità, cioè il capo, i piedi e le mani e concorrano insieme a rendere più espressiva l'azione delle figure.

[p. 7]

Le panneggiature

Si gettino bene le panneggiature, grandi ne sieno le pieghe; in piccol numero, per quanto si può, e ben contrastate: leggeri sieno o pesanti i panni, giusta la qualità e la convenienza delle figure; ricamati talvolta e di diversa specie e talvolta semplici, secondo la convenienza de' soggetti che più o meno esigono di splendore per l'ornamento del quadro e per la economia del tutto.

Gli animali

Soprattutto si caratterizzino con tocco spiritoso e speciale gli animali.

Il paesaggio

Il Paesaggio non sia da troppi oggetti interrotto, pochi sieno essi, ma sceltissimi. E s'egli avviene che vi si contenga una quantità grande d'oggetti, bisogna che questi sieno ingegnosamente aggruppati di lumi e di ombre, che bene unito e sgombro ne sia il sito, che gli alberi ne sieno differenti di forma, di colore e di tocco, quanto esigono la prudenza e la varietà della natura e che questo tocco medesimo sia sempre leggerissimo. Ricco poi sia tutto ciò che è in sull'innanzi, o per gli oggetti o almeno per quella maggior esattezza di lavoro che le cose fa parer vere e palpabili. Sia leggero il cielo né vi sia oggetto sopra la terra che gli contenda l'aereo suo carattere, a riserva delle acque tranquille e de' corpi lisci che sono suscettibili di tutti i co[p. 8]lori che loro sono opposti, sì celesti come terrestri. Le nuvole sieno d'ottima scelta, ben toccate e ben situate.

La prospettiva

Regolare sia la prospettiva e non già d'una semplice pratica poco esatta.

Il colorito

Nel colorito, il quale abbraccia due cose, il colore locale e il chiaroscuro, procuri il pittore d'istruirsi bene sì dell'uno che dell'altro. Questo è ciò che lo distingue dagli artigiani, i quali hanno seco lui di comune le misure e le proporzioni e che lo rende in oltre il più verace ed il più perfetto imitatore della natura.

Il colore locale

Il color locale non è altro che quel colore il quale è naturale a ciascun oggetto, in qualunque luogo egli si ritrovi, che lo distingue dagli altri e che ne indica perfettamente il carattere.

Il chiaroscuro

Ed il chiaroscuro è l'arte di distribuire vantaggiosamente i lumi e le ombre, tanto sugli oggetti particolari quanto sulla massa del quadro: sugli oggetti particolari, per dar loro il rilievo e la rotondità conveniente e sulla massa del quadro per farvi vedere gli oggetti con piacere, porgendo alla vista occasione di [p. 9] riposarsi di spazio in ispazio con una ingegnosa distribuzione di lumi e di ombre sensibili,

che vicendevolmente col loro contrasto soccorrono, cosicché i gran lumi servono di riposo per le grandi ombre, come queste servono di riposo per quelli. Ma quantunque il chiaroscuro comprenda, come si è detto, la scienza di ben situare tutti i lumi e tutte le ombre, pure più particolarmente s'intende delle grandi ombre e de' gran lumi. In quest'ultimo senso la loro distribuzione può farsi in quattro maniere: 1. Colle ombre naturali de' corpi. 2. Coi gruppi, cioè disponendo in guisa gli oggetti, che i lumi si ritrovino legati insieme e le ombre parimente insieme, come si può osservare in un grappolo d'uva, i di cui granelli dalla parte del lume fanno una massa d'ombra e che il tutto non venga a formare se non un solo gruppo e quasi un oggetto solo, in guisa però che in tale artificio non appaia affettazione veruna, ma che gli oggetti si ritrovino situati così naturalmente e come a caso. 3. Cogli accidenti di un lume fupposto. 4. Colla natura ed il corpo de' colori che il pittore può dare agli oggetti senz'alterarne il carattere. Questa parte della pittura è il miglior mezzo di cui possa valersi un pittore per dare della forza a' sui quadri e per rendere tanto in generale, quanto in particolare, sensibili i suoi oggetti.

Non trovo che l'artificio del chiaroscuro fosse noto alla scuola romana innanzi a Polidoro da Caravaggio¹ che lo rinvenne e se ne fece un principio; e mi reca stupore il vedere che i pittori che lo seguirono, non si [p. 10] sieno accorti che il grand'effetto delle sue opere proviene dai riposi da esso osservati di spazio in ispazio, avendo egli aggruppati i suoi lumi da una parte e le sue ombre dall'altra; il che non si fa, se non per la intelligenza del chiaroscuro. Mi reca, dissi, stupore che sia loro sfuggita, senz'avvedersene, una parte tanto necessaria. Ciò non pertanto sono fra quelle dei pittori romani alcune opere nelle quali si vede del chiaroscuro, ma questo hassi da riguardare come un momento fortunato dell'ingegno o come un effetto anzi del caso, che di un bene stabilito principio.

Andrea Boscoli², pittor fiorentino, ebbe del chiaroscuro un non piccolo sentore, come dalle di lui opere si osserva; ma il ristabilimento di questo principio hassi a riconoscere da Giorgione³ e Tiziano⁴, suo competitore, essendosene puro avveduto, se ne prevalse in tutto quello che fece dipoi.

Nella Fiandra, Ottone Venio⁵ ne gettò stabili fondamenti e gli comunicò al suo allievo Rubens. Questi gli rese più sensibili e ne fece talmente conoscere i vantaggi e la necessità, che i migliori pittori fiamminghi, che il seguirono, si resero per questa parte commendabili; perciocché senza di essa non si

¹ Nacque nel 1495, morì nel 1543.

² Fiorì nel 1522, morì vecchio.

³ Nacque nel 1478. M. nel 1511.

⁴ Nacque nel 1477. M. nel 1576.

⁵ Egli fiorì a i tempi di Rubens.

stimerebbe gran fatto il sommo studio con cui presero ad imitare tanto fedelmente gli oggetti particolari della natura.

L'accordo de' colori

Nella distribuzione de' colori, tale accordo si [p. 11] ritrovi che produca per gli occhi quell'effetto medesimo che la Musica produce per gli orecchi.

Unità di oggetto

Che se trovansi in un quadro parecchi gruppi di chiaroscuro, uno vi sia fra questi che riesca più sensibile e domini sopra tutti gli altri, talché vi sia l'unità dell'oggetto come l'unità del soggetto nella composizione.

Il pennello

Ardito e leggero sia il pennello, se è possibile; ma o rassembri esso unito come quello del Correggio o ineguale e scabro come quello del Rembrante, sempre però dev'essere dolce.

Le licenze

E finalmente se il pittore si trova costretto a valersi di qualche licenza, avverta egli che questa ha da essere impercettibile, giudiziosa, vantaggiosa ed appoggiata a qualche autorità. Le tre prime delle qualità suddette riguardano l'arte del pittore e l'ultima riguarda la storia.

La grazia

Un pittore, il quale possenga l'arte sua con tutte quelle doti che abbiamo fin qui accennate, può veramente accertarsi di essere valente e di fare infallibilmente delle belle cose; ma non saranno però perfetti i suoi quadri [p. 12] se la bellezza che vi si trova non verrà accompagnata dalla leggiadria o dalla *Grazia* che vogliam dire. Deve questa servire di condimento a tutte le anzidette parti, deve seguitare l'ingegno, essendo quello che lo sostiene e lo perfeziona; ma non può né acquistarsi a fondo né dimostrarsi. La natura sola può darla al pittore e questi non sa neppure se essa sia in lui, né in qual grado la possenga né come la comunichi a' suoi parti: sorprende essa lo spettatore che ne risente gli effetti



senza penetrarne la vera cagione; ma questa *Grazia* però non tocca il di lui cuore se non secondo la disposizione che v'incontra. Si potrebbe diffinire ciò che piace e che guadagna il cuore senza passare per lo spirito.

La *Grazia* e la bellezza sono due cose diverse. La bellezza non piace, se non per via delle regole e la *Grazia* piace senza di queste. Ciò ch'è bello, non è sempre grazioso e ciò ch'è grazioso non sempre è bello; ma la *Grazia* unita alla bellezza è il colmo della perfezione.

Si è distesa questa idea del perfetto pittore con quella maggior brevità che si è potuto, per non tediarlo coloro che non hanno alcun dubbio intorno alle cose ch'essa contiene. Per coloro, poi, che ne bramano delle pruove, si è procurato di contentargli nelle seguenti osservazioni nelle quali si gli uni come gli altri troveranno che si sono trattate parecchie materie, le quali si sono presentate naturalmente e non riusciranno loro forse disagiati.

OSSERVAZIONI

Tendenti a dilucidare la precedente idea

CAPITOLO I

Dell'ingegno

[p. 13]

Per quanto si affaticano gli uomini per superare gli ostacoli che impediscono loro il giungere alla perfezione, se non hanno essi portato dalla nascita un talento affatto particolare per quelle arti che abbracciano, saranno sempre nell'incertezza di poter conseguire quel fine che si propongono. Possono bensì l'arte e l'esempio degli altri additar loro la via che debbono tenere, ma non basta però che i mezzi, che loro somministrano, sieno sicuri; conviene, inoltre, che facili sieno e dilettevoli.

Ora questa facilità non si incontra se non se in coloro che prima d'istruirsi nelle regole e di vedere le altrui produzioni, hanno la propria inclinazione consultata e disaminato attentamente se venivano tratti da un lume superiore a quella professione che volevano seguitare. Imperocchè questo lume dello spirito, il quale altro non è che l'ingegno o come altri dicono *Genio*, additandoci sempre la strada più breve e la più facile, ci rende infallibilmente felici nei mezzi e nel fine.

È dunque l'ingegno un lume dello spirito, il quale per mezzi facili conduce al fine che uno si propone. Egli è un dono che la natura fa agli uomini nel momento stesso del lor nascimento e quantunque non lo dia essa per lo più se non per una cosa in particolare, è però talvolta assai liberale per renderlo generale in un sol uomo. Di tal fatta se ne sono veduti parecchi, e chi è felice a segno di possedere questa pienezza d'influenze fa con facilità quanto egli vuole e basta che si applichi per riuscire in tutto. Egli è verissimo che l'ingegno particolare non estende così ampiamente il poter suo sopra tutte le sorti di cognizione, ma però egli penetra d'ordinario più addentro in quella a cui è adattato.

È dunque necessario un ingegno, ma un ingegno esercitato dalle regole, dalle riflessioni, dall'assiduità del lavoro. Conviene avere veduto molto, molto letto e molto studiato per dirigere questo ingegno e per renderlo atto a produrre cose degne della posterità.

Siccome però il pittore non può né vedere né studiare tutte le cose che potrebbero desiderarsi per la perfezione dell'arte sua, gioverà molto ch'egli si serva senza verun scrupolo degli studi già fatti da altri.

CAPITOLO II

Che si deve far uso degli altrui studi senza scrupolo

È cosa impossibile il rappresentare come si deve quegli oggetti, non solo che mai non si videro, ma che altresì mai non si disegnarono. Se un pittore non ha mai veduti lions, egli non saprà mai dipignere un liono; e se ne ha veduti, egli non può rappresentare questo animale se non imperfettamente, ove [p. 15] non l'abbia disegnato o dipinto dal naturale e non prenda a copiarlo da un quadro di un altro. Ciò stante, non si deve biasimar un pittore, il quale non avendo mai veduto né studiato l'oggetto che gli accade rappresentare, si vale degli studi d'un altro, anziché fare a capriccio qualche cosa di falso: egli è necessario assolutamente ch'egli abbia i suoi studi o nella sua memoria o nel suo gabinetto: i suoi, dico io, o quelli degli altri.

Dopo che il pittore si è riempita la mente colla veduta delle cose belle, egli vi aggiunge o vi toglie secondo il gusto suo e secondo la portata del proprio giudizio; e questo cangiamento si fa paragonando le idee di ciò che si è veduto e scegliendo ciò che vi si truova di buono. Raffaello⁶, per esempio, il quale nella sua gioventù in casa del Perugino⁷, suo maestro, non avea se non le idee somministrategli dalle opere di questo pittore, quando le paragonò poscia con quelle di Michelagnolo e coll'antico, trascelse tutto ciò che gli parve migliore e formossi un gusto raffinatissimo, quale osserviamo ne' suoi partí.

L'ingegno, adunque, si serve della memoria come di un vaso, in cui mette in serbo le idee che gli si offrono; se sceglie coll'aiuto del giudizio e ne fa un magazzino, onde all'occorrenza si vale, ne ricava ciò che vi ha messo e non può trarne altra cosa. In tal guisa Raffaello trasse dal suo magazzino (per servirmi di questo termine) le altre idee che [p. 16] prese dall'antico; come Alberto⁸ e Luca⁹ trassero dal loro magazzino le idee gotiche che la pratica del loro tempo e la natura del loro paese avevano ad essi somministrate. Chiunque ha ingegno può inventare un soggetto in generale, ma se non ha fatto lo studio degli oggetti particolari, si troverà imbarazzato nella esecuzione della sua opera, semprechè non abbia ricorso agli studi che ne fecero gli altri.

⁶ Nato nel 1483. M. 1520.

⁷ N. nel 1446. M. nel 1524.

⁸ Alberto Duro N. l'anno 1471. M. nel 1528.

⁹ Luca Giordano N. nel 1632. M. nel 1705. [Ma di certo l'autore si riferiva a Luca di Leida (n. d. r.)]

Anzi è molto verisimile che se manca ad un pittore il tempo ed il comodo di vedere la natura, quando però ha egli un bell'ingegno, potrà studiare sui quadri, sui disegni e sulle stampe de' valenti maestri, i quali seppero fare scelta del migliore e valersene con intendimento. Così chiunque vorrà, per esempio, fare un paesaggio e non avrà mai veduti o non avrà sufficientemente osservati i paesi propri ad esser dipinti per la loro bizzaria o pella loro amenità, farà prudentissimamente se si approfitterà delle opere di coloro che hanno que' certi paesi studiati o che hanno rappresentati ne' loro paesaggi effetti straordinari della natura. Egli potrà riguardare le produzioni di que' valenti pittori come riguarderebbe la natura medesima e farle servire in appresso ed inventare qualche cosa da per se solo.

Due vantaggi, in oltre, ritroverà chiunque formerà da principio i suoi studi sulle opere de' valenti maestri: perciocché primieramente vi vedrà la natura purgata da molte cose che si deono rigettare nel copiarla ed in secondo [p. 17] luogo imparerà così a fare una buona scelta della natura, a prenderne soltanto il bello ed a rimediarne i difetti. Così un ingegno ben regolato e sostenuto dalla teoria, serve a mettere utilmente in opera non solamente i suoi propri studi, ma quegli eziandio degli altri.

Lionardo da Vinci¹⁰ scrisse già che le macchie, le quali si trovano sopra un antico muro, formando delle idee confuse di vari obbietti, possono destar l'ingegno ed aiutarlo a produrre. Credettero alcuni che questa proposizione facesse del torto allo ingegno, senza però allegarne plausibili ragioni. Egli è però certo che sopra un tal muro o sopra tale altra cosa macchiata, non solamente si ha luogo concepire delle idee in generale, ma ciascuno ne concepisce delle diverse, secondo la diversità degli ingegni e che ciò che vi si vede solo confusamente, si sviluppa e si forma nello spirito, secondo il gusto di colui in particolare che la riguarda. Di maniera che questi vede una composizione bella e ricca e gli oggetti conformi al suo gusto, perché fertile è il suo ingegno e buono il suo gusto e quegli, per l'opposto, altro non vi scorge che povertà e cose di gusto pessimo, perché è dotato d'ingegno freddo e di cattivo gusto.

Ma qualunque sia il carattere degli spiriti, ciascuno può ritrovare in quell'oggetto di che accendere la propria fantasia e produrre qualche cosa che gli appartenga. Riscaldandosi così a poco a poco la fantasia, diverrà capace colla veduta di alcune figure di concepirne un gran numero e di arricchire la scena del [p. 18] suo soggetto con alcuni oggetti indecisi che vi daranno luogo. Anzi potrà facilmente avvenire che si partoriranno con tal mezzo delle idee straordinarie, le quali non si sarebbero mai in altra maniera presentate all'immaginazione.

¹⁰ Nacque circa il 1443. M. verso il 1515. Di 75 anni.

Però, il detto di Lionardo da Vinci non fa alcun torto all'ingegno, anzi all'incontro può servire a chi ne ha molto del pari ed a chi n'è sfornito. Solamente soggiungerei a quanto egli scrive che quanto è più fertile lo ingegno tanto maggior numero di cose si scuopre in quella spezie di macchie o di linee confuse.

CAPITOLO III

Delle azioni della natura e delle azioni provenienti dall'abitudine e dalla educazione

La natura viene alterata non solamente dagli accidenti che s'incontrano nelle attuali di lei produzioni, ma dalla abitudini ancora che contraggono le cose prodotte. Si possono impertanto considerare le azioni della natura in due maniere: o quando opera essa per se medesima e spontaneamente, o quando opera per abitudine ad altrui piacimento.

Le azioni puramente della natura sono quelle che farebbero gli uomini se dalla loro infanzia fossero lasciati operare a seconda della loro inclinazione; e le azioni di abitudine e di educazione sono quelle che gli uomini fanno in virtù delle istruzioni e degli esempi che ricevertero. Queste sono tante e sì diverse, quante sono le varie nazioni e si trovano talmente frammischiate alle azioni puramente [p. 19] naturali che malagevolissimamente, a parer mio, se ne può conoscere la differenza. Questo nondimeno è ciò che i pittori deono procurar di fare, dovendo eglino spesse volte trattare certi soggetti ne' quali hanno da seguitare la pura natura o in tutto o in parte. Sarà dunque bene che non ignorino le azioni diverse, onde la natura fu abbigliata dalle nazioni principali; ma nascendo la loro differenza da qualche affettazione, che è un velo, con cui si maschera la verità, deve il pittore impiegare il principale suo studio in isviluppare ed in conoscere in che consista il vero, il bello ed il semplice di questa natura medesima, la quale trae tutte le sue bellezze e le sue grazie dalla propria purezza e semplicità.

È chiaro che gli antichi scultori hanno ricercata questa semplicità naturale e che Rafaello tolse dalle loro opere in un col buon gusto quella che sparse nelle sue figure. Ma sebbene la natura sia la sorgente della bellezza, l'arte, però, secondo il volgar detto, la supera; molti autori ne hanno parlato in questi termini e tale problema merita di essere risoluto.

CAPITOLO IV

Come dir si possa che l'arte sia superiore alla natura

Può la natura considerarsi in due modi: o negli oggetti particolari o negli oggetti in generale ed in se stessa. La natura è d'ordinario difettosa negli oggetti particolari, nella formazione de' quali viene, come abbiám detto, alterata da alcuni accidenti contro la [p. 20] sua intenzione che è sempre di fare una cosa perfetta. Ma se si considera in se stessa, nella sua intenzione e nella generalità delle sue produzioni, noi la ritroveremo perfetta.

Da questa generalità gli antichi scultori hanno tratta la perfezione delle opere loro e da essa pure trasse Policleto le belle proporzioni di quella statua che fece per la posterità e che venne chiamata la regola. Lo stesso è de' pittori. Gli effetti vantaggiosi della natura gl'invogliarono d'imitargli ed un'esperienza fortunata ridusse a poco a poco questi effetti medesimi in precetti. Non, adunque, sopra un soggetto solo, ma sopra molti si sono stabilite le regole dell'arte.

Se si paragona l'arte del pittore che fu formata sopra la natura in generale, con una produzione particolare di essa natura, potrà con ragione dirsi che l'arte sia superiore alla natura: ma quanto si paragonerà con la natura in se stessa, che è il suo modello, una tale proposizione si ritroverà falsa.

In fatti, se ben riguardiamo, per quanto abbiano finora i pittori procurato d'imitare questa maestra delle arti, vedremo che molto più riman loro a far di strada prima che possano giungere infino ad essa e che essa contiene una miniera inesausta di bellezze. E perciò si suol dire che nelle arti s'impara ancora ogni giorno, mentre la esperienza e le riflessioni scuoprono di continuo qualche cosa di nuovo negli effetti della natura che sono innumerabili e sempre diversi gli uni dagli altri.

CAPITOLO V

[p. 21]

Dell'antico

Comprendonsi sotto questo nome tutte le opere di pittura, di scultura e d'architettura state fatte sì in Egitto, che in Grecia ed in Italia dal tempo di Alessandro Magno fino alla invasione de' Goti che col loro furore e colla loro ignoranza, fecero perire tutte le belle arti. Pure si suol rifare più particolarmente questo vocabolo per significare le sculture di que' tempi, tanto statue e bassirilievi, quanto medaglie e cammei. Tutte queste opere non sono certo

egualmente buone, ma hanno anche le mediocri un certo carattere di bellezza, per cui i conoscitori le distinguono dalle opere moderne.

Di queste moderne sculture non intendiamo qui di parlare, ma delle sculture antiche più perfette e che non si riguardano se non con ammirazione. Gli antichi autori le hanno poste al di sopra della natura e non lodavano la bellezza degli uomini, se non quanto era essa conforme alle belle statue.

*Usque ab unguulo ad capillum summum est festivissima.
Estne? Considera: vide signum, pictum pulchre videris.*¹¹

Potrei allegare infiniti passi di autori antichi in prova di quanto dico, ma per maggiore brevità lascerò che il curioso lettore [p. 22] vegga quanto scrissi intorno all'antico nel mio Commento sopra l'arte della pittura di Carlo Alfonso Du-Fresnoy e riferirò solo ciò che diceva un moderno pittore, cioè il famoso Possine¹² che molto addentro avea penetrato nella cognizione dell'antico. Raffaello, diceva egli, è un angelo se si paragona cogli autori delle antiche: espressione tuttavia un po' troppo arrischiata; perciocché mi sarei contentato di dire che Raffaello altrettanto è inferiore agli antichi, quanto sono ad esso inferiori i moderni.

Egli è certo che pochi sono capaci di scoprire tutta la finezza che è nelle antiche sculture, mentre converrebbe avere perciò un ingegno proporzionato a quello degli scultori che le fecero e questi uomini avevano un gusto sublime, concepivano con acutezza e vivacità grande e con somma esattezza e con brio sollevano eseguire. Diedero essi alle loro figure proporzioni conformi al loro carattere e disegnarono le divinità con contorni assai più sciolti, più eleganti ed di maggior gusto, che non quelli degli uomini ordinari. Fecero essi un'ottima scelta della bella natura e rimediarono eccellentemente alla impotenza di tutto imitare a cui trovavansi condannati dalla materia che maneggiavano. Il meglio, adunque, che possa fare il pittore è il procurare di penetrare l'eccellenza delle dette opere, per meglio conoscere la purità della natura e disegnare più dottamente. Essendo non pertanto nella scultura più cose, le quali non convengono alla pittura, ed avendo nel tempo stesso il pittore altri mezzi [p. 23] di imitare più perfettamente la natura, fa di mestieri ch'egli riguardi l'antico come un libro che si traduce in altra lingua, nella quale basta trasportar bene il sentimento e lo spirito dell'autore senza rendersi troppo schiavo delle parole.

¹¹ Plauto, Epid. Atto 5.

¹² Nicola Possine N. nel 1594. M. nel 1665.

CAPITOLO VI

Del gran gusto

Si è potuto vedere dalla diffinizione che diedi del gran gusto riwuardo alle opere di pittura, ch'egli non si chiama punto soddisfatto delle cose ordinarie. Ora, il mediocre non è al più al più tollerabile che nelle arti necessarie all'uso ordinario, ma non mai in quelle che inventate furono solo per ornamento del mondo e per dilettere. Ci vuol dunque nella pittura qualche cosa di grande, di vivo e di straordinario, capace di sorprendere, di piacere e d'istruire e questo è ciò che si chiama *gran gusto*. Per esso le cose comuni diventano belle e le belle sublimi e meravigliose; imperocchè nella pittura il gran gusto, il sublime, il meraviglioso sono una sola e medesima cosa e se muto n'è il linguaggio, tutto però vi parla.

CAPITOLO VII

Della essenza della pittura

Abbiam detto essere la pittura un'arte che per mezzo del disegno e del colore imita sopra una piana superficie tutti gli oggetti visibili.

Così presso a poco la definiscono tut[p. 24]ti coloro che ne parlarono e niuno ancora ha biasimata questa diffinizione. Contiene essa tre parti: la composizione, il disegno e il colorito che formano l'essenza della pittura, come il corpo, l'anima e la ragione formano l'essenza dell'uomo. E in quella stessa guisa che l'uomo, con queste tre ultime parti, fa comparire varie proprietà e varie convenienze che non sono della di lui essenza, ma che le servono di ornamento come a cagion d'esempio le scienze e le virtù; così per via solo delle parti essenziali dell'arte sua fa il pittore conoscere infinite cose, le quali accrescono pregio a' suoi quadri, comechè non sieno esse della essenza della pittura. Tali sono le proprietà d'istruire e di dilettere, su di che si può muovere la seguente quistione, degna per verità di essere attentamente disaminata.

CAPITOLO VIII

Se la fedeltà della storia sia dell'essenza della pittura

Sembra che la composizione, la quale è una parte essenziale della pittura, comprenda gli oggetti ch'entrano nella storia e che ne fanno la fedeltà, che per conseguenza questa fedeltà debba essere essenziale alla pittura e che il pittore sia strettamente tenuto ad uniformarvisi.

Al che si risponde, che se la fedeltà della storia fosse essenziale alla pittura, non vi sarebbe quadro in cui essa non dovesse ravvisarsi. Ora, vi è un numero infinito di bei quadri, i quali non rappresentano alcuna storia, come sono i quadri allegorici, i paesaggi, gli [p. 25] animali, le marine, i frutti, i fiori e parecchi altri, che non sono altro che un puro effetto della immaginazione del pittore.

Pure egli è verissimo, che il pittore è tenuto ad esser fedele nella storia che rappresenta e che, con indagare curiosamente le circostanze che l'accompagnano, e bellezza aggiunge e pregio al suo quadro; ma quest'obbligo non è dell'essenza della pittura, ma è soltanto una indispensabile convenienza, come la virtù e la scienza sono nell'uomo. E come l'uomo, comechè ignorante e vizioso sia, non lascia però di esser uomo, così il pittore non lascia di esser pittore quantunque non sappia la storia. Che se è vero essere le virtù e le scienze gli ornamenti degli uomini, è anche certissimo doversi tanto più apprezzare le opere de' pittori quanto farà maggiore la loro fedeltà in rappresentare i soggetti della storia, sopposto sempre, però, che nulla vi manchi della imitazione della natura, che è la loro essenza.

Può impertanto un pittore essere molto valente nell'arte sua e molto ignorante nella storia. Tanti son quasi gli esempi che ne abbiamo, quanti sono i quadri di Tiziano, di Paolo Veronese¹³, del Tintoretto¹⁴, dei Bassani¹⁵ e di vari altri veneziani, i quali posero ogni loro studio principale nella essenza dell'arte loro, cioè nella imitazione della natura e si sono meno applicati alle cose accessorie, ch'esser possono o non essere, senza che ne rimanga alterata l'essenza. E in [p. 26] questo senso pare che i curiosi riguardino i quadri dei suddetti pittori, poiché a peso d'oro gli comprano e gli collocano fra quelli che tengono il primo ordine ne' loro gabinetti.

Non v'ha dubbio che se questa essenza ne' quadri de' pittori veneziani fosse stata accompagnata dagli ornamenti, che ne accrescono il pregio, vale a dire

¹³ N. nel 1532. M. nel 1588.

¹⁴ N. nel 1522. M. nel 1594.

¹⁵ Tre furono i Bassani Francesco Padre e Jacopo e Leandro Figli.

dalla fedeltà della storia e della cronologia, sarebbero essi più stimabili; ma è altresì certo, che con questa sola essenza devono i suddetti pittori istruirci e che noi dobbiamo rintracciare ne' loro quadri la imitazione della natura innanzi ad ogni altra cosa. S'eglino c'istruiscono, bene, se nol fanno, avremo sempre il piacere di vedervi una spezie di creazione che ci alletta e mette in moto le nostre passioni.

Che se io voglio imparare la storia, io non consulterò mica un pittore, il quale per accidente soltanto è storico, ma leggerò i libri che ne trattano *ex professo* e che sono essenzialmente tenuti non solamente a narrare i fatti, ma a narrargli fedelmente.

Contuttociò non pretendo io di scusare un pittore nell'essere cattivo storico: conciossiacchè è sempre degno di biasimo chi fa male ciò che si accinge a fare. Se un pittore, il quale debba trattare un soggetto storico, ignora gli oggetti che hanno ad entrare nella sua composizione per renderla fedele, egli deve diligentemente informarsene o per mezzo de' libri o per mezzo degli eruditi e bisogna confessare che indegna affatto di scusa è la negligenza ch'egli averà in questo. Si eccettuino, tuttavia, coloro che trattarono soggetti di divozione, introducendovi santi di tempi e di [p. 27] paesi diversi, non già per capriccio loro, ma costretti a così compiacere chi gli faceva lavorare e ad aderire alla troppo grande semplicità di coloro che non potevano riflettere alle cose accessorie, che contribuir possono all'ornamento della pittura.

L'invenzione, che è una parte essenziale di quest'arte, consiste meramente nel rinvenire gli oggetti quali deono entrar in un quadro, secondochè il pittore se lo immagina, falsi o veri, favolosi o storici. E se un pittore, immaginandosi che Alessandro fosse vestito all'uso nostro, rappresentasse quel conquistatore con un cappello ed una parrucca in capo, come fanno talvolta i commedianti, sarebbe senza dubbio una cosa ridicola e commetterebbe un errore assai goffo: ma peccherebbe in ciò nondimeno contro la storia e non contro la pittura, ogni qualvolta però le cose rappresentate fossero giusta tutte le regole di quest'arte.

Ma quantunque il pittore rappresenti la natura per essenza e la storia per accidente, egli non deve però badar meno a questo accidente che all'essenza, se pur vuole piacere a tutti e specialmente ai dotti ed a coloro, che esaminando un quadro più con lo spirito che cogli occhi, fanno principalmente consistere la perfezione del medesimo nella rappresentazione fedele della storia e nella espressione delle passioni.

CAPITOLO IX

Delle idee imperfette della pittura

Pochissimi sono coloro che abbiano una ben distinta idea della pittura e non eccettuo [p. 28] nemmeno i pittori medesimi, molti de' quali ripongono tutta l'essenza dell'arte loro nel disegno ed altri la fanno solo consistere nel colorito. La maggior parte di queglii che si piccano nel mondo di comparire scienziati, e i letterati specialmente, non concepiscono per lo più la pittura se non per via dell'invenzione e come un puro effetto della immaginazione del pittore. Sogliono essi esaminare questa invenzione e farne, dirò così, la notomia; e più o meno lodano il quadro, secondochè sembra essa loro più o meno ingegnosa senza considerarne lo effetto né a qual grado sia stata portata del pittore l'imitazione della natura. E in questo senso deve intendersi quel passo di Santo Agostino, in cui dice essere superflua la cognizione della pittura e della favola, comechè nello stesso luogo egli lodi le scienze profane.

Per costoro indarno si affaticarono tanto e Tiziano e Giorgione e Paolo Veronese; indarno hanno eglino portata tant'oltre l'imitazione della natura e indarno i valenti pittori studiano le loro opere e persuadono ad altri lo studiarle, come esemplari perfettissimi. È cosa inutile il far loro vedere de' quadri, posciachè potrebbero bastare le buone stampe per esercitare il loro giudizio e riempire l'estensione della loro cognizione.

Ritorno a Santo Agostino e dico che s'egli avesse avuto un'idea giusta della pittura, la quale non è altro se non l'imitazione del vero, e se avesse considerato che con questa imitazione si può in mille guise alzare all'amor di Dio il cuor de' fedeli, egli avrebbe di questa bell'arte fatto il panegirico con tanto maggior calore quanto più al vivo so[p. 29]leva egli stesso esser tocco da tutto ciò che può elevare a Dio.

Diversa e più giusta era l'idea che avea San Gregorio Nisseno della pittura; perciocché dopo aver fatta una descrizione del Sacrificio d'Abramo, soggiunge: *Io ho sovente gettati gli occhi sopra d'un quadro che rappresenta questo pietoso spettacolo e sempre mi sono sentito commovere le lagrime*: tanto la pittura seppe rappresentare la cosa, come se di fatti allora si passasse.

CAPITOLO X

Come gli avanzi della idea imperfetta della pittura si sieno conservati dopo il suo ristabilimento nello spirito di parecchi

Ho mostrato di sopra che l'essenza della pittura consisteva in una fedele imitazione, mediante la quale i pittori potrebbero istruire e dilettere a proporzione del loro ingegno. Parlai quindi delle idee false della pittura ed ora procurerò di far vedere in questo capitolo come queste medesime imperfette idee si sieno mantenute fino a' dì nostri.

La pittura, come le altre arti, non fu conosciuta se non pe'l progresso che fece nello spirito degli uomini. Coloro che principiarono a rinnovarla in Italia e che non potevano per conseguenza averne, se non deboli principi, non lasciarono però di conciliarsi l'ammirazione colla novità delle loro opere; ed a misura che si accrebbe il numero de' pittori e che l'emulazione diede loro dei lumi, i quadri pure vennero crescendo di prezzo e di bellezza; si formarono degli amatori e dei cono[p. 30]scitori e giunte poi le cose ad un certo segno, si principiò a credere quasi impossibile che si potesse col pennello far nulla di più perfetto di quanto in quel tempo si ammirava.

I signori grandi visitavano i pittori, i poeti celebravano le loro lodi e fin dall'anno 1300 troviamo che Carlo I Re di Napoli si recò, passando per Firenze, a veder Cimabue¹⁶ ch'era allora in gran fama e Cosimo de' Medici stimava talmente le opere di Filippo Lippi¹⁷, che non lasciò mezzo intentato per vincere la bizzarria e la pigrizia di questo pittore, al fine di averne dei quadri.

Si può nondimeno giudicar facilmente dagli avanzi di quelle prime opere che la pittura di quel secolo era assai poca cosa, se con quella la confrontiamo che vediamo addì nostri uscita di mano ai buoni maestri. Imperciocchè, non solamente le parti dipendenti dalla composizione e dal disegno non erano ancora condite con quel buon gusto che poi s'introdusse, ma ignoravasi assolutamente quella del colorito e nel colore degli oggetti in particolare, che chiamasi colore locale, e nell'intelligenza del chiaroscuro e nell'armonia del tutto. Adoperavansi, egli è vero, i colori, ma la strada in ciò tenuta dai pittori serviva piuttosto a destare la rimembranza degli oggetti che a rappresentarne la verità.

In questa ignoranza del colorito, in cui erano stati allevati i pittori, essi non comprendevano la possanza di questa parte incantatrice, né quanto potesse la medesima aggiungere di pregio alle loro opere. Non giuravano anco[p. 31]ra, se

¹⁶ N.....M. nel 1300 di 60 anni.

¹⁷ N. nel 1428. M. nel 1473.

non nelle parole de' loro maestri, ed intenti unicamente a spianarsi la strada loro indicata, mettevano ogni loro studio nell'invenzione e nel disegno.

Finalmente dopo molti anni il genio propizio della pittura suscitò dei grand'uomini nella Toscana e nel Ducato d'Urbino, i quali colla sodezza del loro spirito, colla eccellenza del loro ingegno e coll'assiduità de' loro studi, elevarono le idee delle cognizioni avute da' loro maestri e le portarono a quel grado di perfezione che farà sempre l'ammirazione de' posteri.

Coloro a' quali siamo tenuti principalmente di questa perfezione, sono Lionardo da Vinci, Michelagnolo¹⁸ e Raffaello; ma quest'ultimo, che s'innalzò sopra tutti gli altri, tante parti acquistò nell'arte sua e a tant'alto grado le condusse, che le lodi grandissime a lui perciò date hanno fatto credere che non si potesse in lui desiderar cos'alcuna e si fissarono nella di lui persona tutta la perfezione della pittura.

Siccome nella professione di quest'arte è necessario il principiare dal disegno e si sa che la sorgente del buon gusto e della correzione si ritrova nelle antiche sculture e nelle opere di Raffaello¹⁹, che ne trassero il loro maggior merito; così i giovani pittori vanno per la maggior parte a Roma per istudiarvi e ne riportano almeno la stima generale delle opere che vi si ammirano, trasmettendola quindi a quanti gli ascoltano. In questa maniera moltissimi curiosi ed amatori della pittura hanno sopra l'altrui fede e sopra l'autorità degli autori, conservata questa prima [p. 32] idea che ricevertero, cioè, che nelle opere di Raffaello si contenesse tutta quanta la perfezione della pittura.

I pittori romani adottarono pure quasi tutti quest'opinione e la insinuarono negli stranieri o per l'affetto che portavano alla loro patria o per la negligenza usata nel colorito che non conobbero mai bene e per la preferenza che diedero alle altre parti della pittura, le quali essendo moltissime gli tengono pe'l rimanente della loro vita occupati.

Ad altro, adunque, non si era infin allora rivolta l'applicazione che a ciò che dipende dalla invenzione e dal disegno; e benché Raffaello abbia inventato ingegnosissimamente, disegnato con ogni possibile correzione ed eleganza, espresse con forza e grazia infinita le passioni, trattati i suoi soggetti con ogni convenienza e con nobiltà inesplicabile e niun pittore gli abbia mai contrastato il vantaggio del primato nel gran numero delle parti che possedette; pure gli è certo, ch'egli non penetrò nel colorito quanto era necessario per rendere gli oggetti veri e affatto sensibili né per dare l'idea d'una perfetta imitazione.

¹⁸ N. nel 1474. M. nel 1564.

¹⁹ N. nel 1483. M. nel 1520.

Questa imitazione, però, e questa sensazione perfetta formano tutto l'essenziale della pittura, come ho dimostrato. Viene essa dal disegno e dal colorito e se Raffaello e i valentuomini del suo tempo non possedettero, se non imperfettamente, quest'ultima parte, devesi chiamar imperfetta l'idea dell'essenza della pittura che viene dall'effetto dello loro opere e quella pure che, successivamente, s'introdusse nello spirito di alcune persone, per altro assai illuminate.

[p. 33]Le opere di Tiziano e degli altri pittori, che posero alla luce i loro pensieri col favore d'una fedele imitazione, dovrebbero certamente aver distrutti i cattivi avanzi de' quali parliamo e ristabilite le idee secondochè esigono da una mente aggiustata la natura e la ragione. Ma perché i giovani, come abbiám detto, passano da Roma a Venezia collo spirito troppo preoccupato dalle ricevute impressioni e troppo poco d'ordinario si fermano in quest'ultima città, eglino vi veggono solo alla sfuggita quelle belle opere che potrebbero dar loro un'idea giusta, in vece di contraervi un'abitudine di buon colorito, che porrebbe il colmo agli studi già fatti in Roma e gli renderebbe irreprensibili in tutte le parti della loro professione.

Quello però che reca stupore, si è il vedere certi curiosi, i quali hanno gli avanzi di questa falsa idea e sono pertanto incantati dalla bellezza de' quadri veneziani, pagargli, come è giusto, a carissimo prezzo, quantunque tutto il merito di questi quadri medesimi appoggiato sia all'idea che ho di sopra stabilita dell'essenza della pittura.

CAPITOLO XI

La composizione

PRIMA PARTE DELLA PITTURA

Finora ci siamo serviti della sola parola *invenzione* per significare la prima parte della pittura, anzi parecchi la confusero coll'ingegno, alcuni colla fertilità de' pensieri ed altri colla disposizione degli oggetti: ma tutte queste cose sono diverse fra loro. Ho creduto, per dare un'idea chiara della prima parte della pit[p. 34]tura, convenisse chiamarla composizione e dividerla in invenzione e disposizione. L'invenzione ritrova solamente gli oggetti del quadro e la disposizione gli colloca nel loro sito. Queste due parti sono bensì diverse, ma

sono così strettamente legate fra loro che possono comprendersi sotto uno stesso nome.

Formasi l'invenzione colla lettura ne' soggetti cavati dalla storia o dalla favola: ne' soggetti metaforici, è un mero effetto dell'immaginazione, contribuisce alla fedeltà della storia ed alla chiarezza delle allegorie ed in qualunque maniera uno se ne vaglia, non deve mai per veruna oscurità tener sospeso lo spirito dello spettatore. Ma per quanto fedelmente o ingegnosamente si scelgano gli oggetti ch'entrano nel quadro, non produrranno essi mai un buon effetto se non vengono disposti maestrevolmente, secondochè richiedano l'economia e le regole dell'arte ed è appunto la giusta unione di queste due parti quella ch'io chiamo composizione.

CAPITOLO XII

Il disegno

SECONDA PARTE DELLA PITTURA

Tanto nella pittura son necessari il buon gusto e la correzione del disegno, che un pittore, il quale ne sia sprovveduto, non può conciliarsi qualche stima se pure non sia giunto in altra parte ad eccellenza tale che tenga quasi del prodigio. E siccome il disegno è la base ed il fondamento di tutte le altre parti e termina i colori e distingue gli og[p. 35]getti, così non si rendono meno necessarie nella pittura la di lui eleganza e correzione, di quel che sia nell'eloquenza la purità della lingua.

Que' pittori che riducono per abitudine tutte le loro figure sotto una medesima sembianza ed una medesima proporzione, non hanno mai (possiam dirlo) fatto riflessione che la natura non è meno ammirabile nella varietà che nella bellezza delle sue produzioni e ch'essi giungerebbero col discreto mescolamento dell'una e dell'altra ad una perfetta imitazione.

CAPITOLO XIII

Delle attitudini

Nelle attitudini, la ponderazione ed il contrasto hanno il lor fondamento nella natura. Questa non fa azione alcuna senza far vedere le dette due parti e se vi mancasse, sarebbe o priva di movimento o forzata ed impedita nell'azion sua.

CAPITOLO XIV

Delle espressioni

Le espressioni sono come la pietra di paragone del talento del pittore. Egli mostra colla giustezza con cui le distribuisce, la propria penetrazione ed il proprio discernimento; ma per ben distinguerle ci vuole nello spettatore quel talento medesimo che ci vuol nel pittore per ben ritrarle.

Si deve considerare un quadro come una [p. 36] scena su di cui ciascuna figura deve rappresentare la sua parte. Le figure ben disegnate e ben colorite sono mirabili per verità, ma la maggior parte degli uomini di talento, che non hanno ancora un'idea affatto giusta della pittura, non si rende sensibile a queste parti se non in quanto vengon esse accompagnate dal brio, dalla giustezza e dalla delicatezza delle espressioni. Sono queste uno de' più rari talenti della pittura e chi è assai felice per ben maneggiarle, v'interessa non solamente le parti del voto, ma tutte quelle del corpo altresì e fa concorrere alla espressione generale del soggetto gli oggetti perfino più inanimati colla maniera con cui gli espone.

CAPITOLO XV

Delle estremità

Essendo le estremità, cioè il capo, i piedi e le mani più cognite e più osservate ed essendo esse quelle che ne' quadri a noi parlano, devono per conseguenza essere lavorate con maggior perfezione che le altre cose, supposto però, che l'azione in cui saranno le disponga e le collochi in guisa da essere ben vedute.

CAPITOLO XVI

Delle panneggiature

Dicesi in frase pittoresca gettar una panneggiatura per vestire una figura e darle una panneggiatura. E questo vocabolo di *gettare* pare a me ancora più espressivo, mentre [p. 37] le panneggiature non hanno da essere disposte come gli abiti de' quali ci serviamo, ma secondo il carattere della pura natura, la quale abborre ogni affettazione, deono intorno ai membri formarsi come a caso le pieghe, fargli comparir quali sono e con industrioso artificio contrastargli segnandogli ed accarezzargli, direi quasi, colle tenere loro sinuosità e con la lor morbidezza.

Gli antichi scultori, che non potean valersi de' vari colori, perché formavano tutto il loro lavoro sopra una materia medesima, hanno sfuggita l'ampiezza delle pieghe, temendo che ritrovandosi queste intorno ai membri, fermassero lo sguardo ed impedissero il veder quietamente il nudo delle loro figure. Si valsero bene spesso di panni lini bagnati per panneggiare, ovvero moltiplicarono le stesse pieghe affinché questa ripetizione formasse una spezie di tritume che rendesse coll'oscurità sua più sensibili i membri ch'esse circondano. Questo metodo più frequentemente ancora osservarono ne' bassirilievi. Ma e nell'uno e nell'altro modo con cui disposero eglino le loro panneggiature, osservarono sempre un ordine maraviglioso di collocare le pieghe.

Il pittore, che colla diversità de' suoi colori e de' suoi lumi deve togliere ogni equivoco tra i membri e le panneggiature, può prender norma dal buon ordine delle pieghe dell'antico, senza imitarne il numero e può variare i suoi panni secondo il carattere delle sue figure. Que' pittori che non conobbero in ciò la libertà che avevano, si resero nel seguitare le antiche sculture tanto biasimevoli quanto lo sono gli scultori nel voler seguitare i pittori.

[p. 38]La ragione per cui le pieghe devono marcare il nudo, è questa: che la pittura è una superficie piana cui bisogna annichilare ingannando gli occhi e nulla lasciandovi di equivoco. È dunque tenuto il pittore a conservare quest'ordine di tutte le sue panneggiature, di qualsivoglia natura sieno esse o leggeri o pesanti o ricamate o semplici; ma soprattutto antiponga la maestà delle pieghe alla ricchezza dei panni, la quale non deve aver luogo se non in quelle storie, nelle quali fu, o potrebbe essere, verisimilmente impiegata secondo i tempi e le costumanze.

Siccome il pittore deve procurare di non comparir duro ed aspro nelle pieghe e di renderle affatto naturali, così pur anche deve servirsi con prudenza delle

panneggiate volanti. Imperocchè non possono queste essere agitate se non dal vento, in un luogo in cui si possa ragionevolmente supporre che spiri o dalla compressione dell'aria, quando si suppone la figura in movimento. Queste sorti di panneggiate sono vantaggiose perché contribuiscono ad animar le figure col contrasto; ma dessi avvertir bene che naturale e verisimile ne sia la cagione e non fare in uno stesso quadro dai panni svolazzanti da varie bande, quando non possono essere agitati se non dal vento e quando la figura sta ferma: difetto in cui inciamparono senz'accorgersene parecchi valenti pittori.

CAPITOLO XVII

[p. 39]

Del paesaggio

Se la pittura è una spezie di creazione, più sensibili sono i contrassegni ch'essa ne dà ne' quadri di paesaggi che negli altri. In essi più generalmente si vede la natura uscita dal suo caos e si scorgono più distinti gli elementi: la terra vi compare abbigliata delle varie sue produzioni e il cielo delle sue meteore. E siccome questo genere di pittura contiene in iscorcio tutti gli altri, così il pittore che lo esercita deve avere una cognizione universale di tutte le parti dell'arte sua, se non così per minuto, come coloro che ritraggono ordinariamente la storia, almeno speculativamente in generale. E se non termina perfettamente tutti gli oggetti in particolare che compongono il suo quadro o accompagnano il suo paesaggio, è per loro meno tenuto a specificarne vivamente il gusto ed il carattere e a dare tanto più di anima al quadro quanto meno farà questo finito.

Io non pretendo però escludere da questo talento l'esattezza del lavoro: anzi, dico, che tanto più sarà prezioso quanto più studiato. Ma per quanto sia finito un paesaggio, se la comparazione degli oggetti non gli fa valere e non conserva il loro carattere, se le situazioni non vi sono scelte con maestria o non vi sono supplite con un chiaroscuro ben intenso, se il quadro non è toccato spiritosamente, se i luoghi non sono animati da figure, da animali o da altri oggetti, che sono per lo più in movimento, e se non si accoppia al [p. 40] buon gusto del colore ed alle sensazioni straordinarie la verità e la semplicità della natura, il quadro non potrà mai entrare nella stima, non che nel gabinetto dei veri conoscitori.

CAPITOLO XVIII

Della prospettiva

È stato detto da un autore, essere la prospettiva e la pittura una stessa cosa, perché non vi è pittura senza prospettiva. Benché questa proposizione sia falsa, assolutamente parlando, mentre anche il corpo che non può stare senz'ombra, non è però la stessa cosa che l'ombra; pure può esser vera in questo senso, che il pittore non può far nulla in tutte le sue operazioni senza prospettiva e non si tira una linea né si dà una pennellata, senza ch'essa vi abbia parte, almeno abitualmente. Essa è che regola la misura delle forme e la degradazione de' colori, in qualunque luogo s'incontrino del quadro. Il pittore è astretto a riconoscerne la necessità e quantunque ne abbia, come deve, un pratica consumata, si esporrà nondimeno molto spesso a cadere in errori gravissimi contro detta scienza se trascurerà di consultarla di bel nuovo, almeno ne' luoghi più visibili e di dar di mano alla regola ed al compasso, per nulla arrischiare inconsideratamente ed esporsi all'altrui censura.

Fu biasimato Michelagnolo per aver trascurata la prospettiva e i migliori pittori dell'Italia erano talmente persuasi che senza di essa non si potesse rendere una composizione regolare, che vollero saperla affondo. E si ve[p. 41]de anzi in alcuni disegni di Raffaello una scala di degradazione, tanto era egli scrupoloso su questo punto.

CAPITOLO XIX

Il colorito

TERZA PARTE DELLA PITTURA

Dall'accordo de' colori

Havvi nella spezie de' colori un'armonia ed una dissonanza, come ne' tuoni della musica; e siccome in una composizione musicale non basta che le note sieno giuste, ma conviene altresì che nell'esecuzione gli strumenti si trovino d'accordo e questi strumenti medesimi non si affanno poi sempre gli uni agli altri, come per esempio il liuto all'oboe o il cembalo alla piva, così pure vi sono de' colori i quali non possono star insieme senza offender la vista, come sarebbe il minio col

verde, il celeste col giallo. Ma siccome ancora gli strumenti acuti riescono tollerabili in mezzo a molti altri e fanno talvolta un buonissimo effetto, così da' colori contrariissimi, quando a proposito e giudiziosamente si collochino fra molti altri che si trovano uniti, rendono più sensibili certe parti che deono dominare sulle altre e fermar l'occhio.

Tiziano, come altrove osservai, in tal guisa si regolò nella tavola che fece del Trionfo di Bacco, in cui avendo collocata Arianna in uno de' lati del quadro e non potendo per questa ragione farla osservare colla chiarezza [p. 42] del lume, che volle conservare nel mezzo, le diede una fascia vermiglia sopra una panneggiatura di color celeste, tanto per distaccarla dal suo fondo, che è un mare ceruleo, quanto perché è una delle principali figure del soggetto, sopra la quale volea che si fermasse lo sguardo. Paolo Veronese nelle Nozze di Cana, perché Cristo, che è la figura principale del soggetto, è alquanto indietro nel quadro e non poté farlo brillare per via del chiaroscuro, lo vestì di color celeste e di rosso, affinché traesse a se l'occhio de' riguardanti.

CAPITOLO XX

Del pennello

Il termine di pennello si piglia talvolta per la sorgente di tutte le parti della pittura, come quando si dice che il quadro della Trasfigurazione di Raffaello è la miglior opera che sia uscita dal suo pennello: e talvolta s'intende dell'opera stessa e si dice per esempio che di tutti i pittori antichi, il più dotto pennello fu quel di Apelle²⁰ Qui però la voce *pennello* significa semplicemente l'esteriore maniera con cui venne maneggiato per adoperare i colori: e quando questi colori medesimi non sono stati troppo agitati, e come si suol dire, troppo tormentati dal moto d'una mano pesante, anzi all'opposto il moto ne sembra libero, pronto e leggero, si dice che l'opera è d'un buon pennello. Ma questo pennello libero non è gran cosa se non è guidato dal capo e se non serve a far conoscere [p. 43] che il pittore intende a fondo l'arte sua. In una parola un bel pennello è per la pittura come una bella voce è per la musica: l'uno e l'altra si apprezzano a proporzione dell'effetto che producono e dell'armonia che gli accompagna.

²⁰ Fiori nel tempo d'Alessandro M.

CAPITOLO XXI

Delle licenze

Sono talmente necessarie le licenze, che ven'ha in tutte le arti. Sono esse a dir vero contro le regole: ma pure, se rifletteremo meglio, vedremo che si convertono in regole ogni qual volta si prendono a proposito. Ora, chiunque ha senno le troverà a proposito quando l'opera, in cui si adoperano, fa maggior effetto e per loro mezzo il pittore ottiene più efficacemente il suo intento che è d'ingannar l'occhio. Ma non è cosa da tutti il servirsene utilmente e i grandi ingegni sono que' soli che possono dirsi superiori alle regole e che sanno valersi ingegnosamente delle licenze, o le adoperino eglino per l'essenza dell'arte loro o riguardino esse la storia. Quest'ultime meritano alquanto più di attenzione e ne parleremo nel seguente articolo.

CAPITOLO XXII

Con quale autorità i pittori abbiano rappresentate sotto umane figure le cose divine e quelle che sono spirituali, ovvero inanimate

Parla la Scrittura in vari luoghi di apparizioni di Dio agli uomini o realmente [p. 44] pel ministero degli angeli o in visione per via di sogni e di estasi. Leggesi una bella descrizione di Dio sotto la sembianza d'un vecchio in Daniello al cap. 7 vers. 9. La stessa Scrittura ci parla pure di varie apparizioni d'angeli sotto umane forme e perciò la chiesa nel Concilio Niceno non ebbe difficoltà di permettere a' pittori il rappresentare Dio Padre sotto la figura di un augusto vecchio e gli angeli sotto forme umane.

Pare altresì, che il pittore sia in diritto di dipignere come vive le cose anche inanimate, quando in ciò non fa altro che tener dietro all'idea che la Sacra Scrittura ce ne dà; e non dobbiamo facilmente scandalizzarci quando veggiamo in alcune tavole soggetti sacri frammischiati con alcune poetiche finzioni, quasichè le finzioni e la poesia fossero indispensabilmente qualche cosa di profano. Il libro di Giobbe, i Salmi di Davide e l'Apocalissi, sono tutti poetici e ripieni di espressioni figurate, per tacere tutte le parabole che s'incontrano tratto tratto nel rimanente della Scrittura. E però non fece cosa contraria al Sacro Testo Raffaello, quando nel passaggio del Giordano rappresentò sotto umana figura questo fiume che respigne verso la sorgente le sue acque. Imperocchè lo

fa egli coll' autorità della Sacra Scrittura, la quale per adattarsi all' umano intendimento suol esprimere le cose divine sotto la figura delle umane e si vale ad istruzione de' fedeli d' idee e di comparazioni palpabili e sensibili. Anzi, per ciò che concerne i fiumi, ne abbiamo un passo nel Salmo 97, dove si dice che *i fiumi batteranno delle mani e che i monti salteranno di allegrezza alla presenza del Signore*. Il pittore che si pre[p. 45]figge pur anche d'istruire, e' d'edificare, non può seguitare un miglior modello.

Il Possino, che nel suo quadro di Mosè ritrovato ha tenuta la medesima condotta per rappresentare il Nilo, venne biasimato da alcuni; ed ecco le ragioni che allegavano costoro.

Dicono essi che non bisogna mescolare le false divinità con le cose della nostra religione, che i fiumi sono false divinità adorate già dai pagani, le quali non devono essere introdotte nelle storie sacre ed oltre tutto questo, che basta al pittore il rappresentare un fiume semplicemente e non in figura.

Al che è facile il rispondere, che siccome la Sacra Scrittura introducendo fiumi sotto figure umane non ebbe intenzione di parlare di quelli, che i pagani adoravano, e potendo spiegarsi naturalmente e semplicemente, si valse nondimeno d'uno stile figurato senza temere di sedurre i fedeli; così ancora il cristiano pittore che deve imitar la Scrittura, tanto è lungi dal volere alterare la verità della storia, che anzi vuole, con uniformarsi al suo originale, darla ad intendere più vivamente e più elegantemente, non ad un infedele, ma ad un cristiano com'egli è, il quale trovandosi prevenuto contro le false divinità non deve cercare altro senso se non quello della Sacra Scrittura.

Quanto alle divinità pagane introdotte come tali e coi caratteri che ne fanno distinguere, s'incontra un po' più di difficoltà in ammetterle nelle composizioni. Fu questa materia, rispetto alla poesia, esaminata da uomini dottissimi, né però si è ancora pronunciata un' assoluta decisione. Ma il pittore che non ha per esprimersi altro linguaggio che quello di tali [p. 46] sorti di figure, verrà sempre dai buoni intenditori applaudito, quando le vedranno essi adoperate ingegnosamente e con prudenza.

Conciossiachè le false divinità possono essere considerate in due maniere, o come divinità o come figure simboliche. Come divinità, il pittore non deve rappresentarle se non ne' soggetti meramente profani, ne' quali si esigono come tali; e come figure simboliche può valersene con discretezza in tutte quelle occasioni nelle quali le giudicherà necessarie.

Rubens, che più ingegnosamente e più dottamente d'ogni altro pittore si è servito di questi simboli, come si può vedere dal libro dell' ingresso del Cardinal Infante nella città d'Anversa e da' quadri della Galleria del Palazzo di Lucimburgo, fu

censurato da taluni per avere introdotte nelle sue composizioni simili figure allegoriche e per avere mescolata la favola colla verità.

Al che si può rispondere che coll'uso da esso fattone Rubens non ha confusa la favola colla verità, ma piuttosto per esprimere questa stessa verità si è servito de' simboli della favola. In fatti nella pittura della nascita del re Luigi XIII egli rappresentò, in alto sopra certe nuvole alquanto discoste, Castore sul suo cavallo alato ed a fianco Apollo nel suo carro che sale pure all'insù, per indicare che il detto principe era nato il mattino e che il parto era stato felice.

Dal che si può inferire, che il pittore non ebbe già intenzione di rappresentare que' numi come numi, ma soltanto di dipignere Castore come una costellazione che rende prosperi gli eventi ed il carro del sole che ascende in alto per significare il mattino. E se il pitto[p. 47]re nella intenzione di esprimersi pensò di dover rappresentare le divinità favolose fra i soggetti storici, bisogna considerar questi simboli come invisibili e come ivi posti in quel solo senso, in cui si hanno a prendere per la loro significazione.

E in questo senso, appunto, il secondo Concilio di Nicea, appoggiato all'autorità della Scrittura, ha permesso di rappresentare agli occhi de' fedeli Dio Padre e gli angeli sotto figure umane.

Ma non essendo sempre a proposito tutto ciò che è permesso, deve il pittore valersi moderatamente di questa facoltà e badar bene che nell'approffittarsi de' vantaggi dell'arte propria non venga alterata poi la verità e la santità del soggetto che ha preso a trattare.

CAPITOLO XXIII

Delle figure nude e quando uno se ne possa servire

I pittori e gli scultori che fanno ottimamente disegnare, cercano d'ordinario le occasioni di rappresentare il nudo per distinguersi e farsi stimare; e sono in ciò degnissimi di lode, purché non escano dai limiti della storica verità, della verosimiglianza e della modestia. Sono poi de' soggetti, gli uni più favorevoli degli altri alla rappresentazione del nudo, ed uno può servirsene, a cagion d'esempio, nelle favole, nel supposto de' paesi caldi, dei quali non abbiamo relazione alcuna circa le mode e fra gli artisti degli antichi tempi. Catone il Censore, al riferir di Plutarco, lavorava [p. 48] tutto nudo fra i suoi operai, dopo ch'era ritornato dalla adunanze del senato; e San Pietro era nudo, quando gli apparve Cristo Risorto, il ritrovò che stava pescando con altri Apostoli.

Puossi ancora adoperare il nudo nella rappresentazione de' soggetti allegorici, in quella degl'iddii e degli eroi dell'antichità pagana e finalmente negli altri incontri, ne' quali si può sopporre la semplice natura e ne' quali non regna il freddo o la malignità, imperocchè gli abiti non furono inventati, se non per guarentire gli uomini dal freddo o dalla vergogna.

Sonovi anche in oggi molti popoli che camminano affatto nudi, perché vivono in paesi caldi, ne' quali l'uso comune toglie loro ogni indecenza e vergogna. Finalmente la regola generale che in questo si deve osservare consiste tutta, come abbiám detto, in non peccare né contro la modestia né contro il verisimile.

I pittori fanno il capo ed i piedi nudi alla maggior parte delle loro figure e così si deve praticar sempre, secondo le leggi della natura, la quale rispetto a le due dette parti facilmente si avvezza alla nudità. Noi ne veggiamo degli esempi, non solamente ne' paesi caldi, ma perfino in mezzo alla più fredde montagne dell'Alpi, dove i fanciulli stessi camminano scalzi, l'estate sulle selci e d'inverno sulle nevi e su ghiacci.

Ma se si considera la verità della storia, si troverà che il nudo è una licenza, di cui i pittori si sono messi in possesso e di cui si servono essi utilmente in vantaggio dell'arte loro, ma di cui abusano altresì [p. 49] molto spesso. Io non ne eccettuo né Raffaello né il Pussino. Egli dipinsero gli Apostoli co' piedi nudi contro ciò che formalmente si dice nel Vangelo, dove Cristo ordinando loro di non prendere una precauzione de' loro abiti, dice positivamente che si contentino delle scarpe che avevano ne' piedi, senza portarne altre. E negli Atti degli Apostoli, allorché l'Angelo liberò San Pietro, gli disse di mettersi la sua cintura e di allacciarsi le scarpe, dal che si deve argomentare che usavano per l'ordinario di portarle.

Lo stesso è di Mosè, che nella visione del Rofo ardente ebbe ordine di deporre le scarpe e che fu nondimeno rappresentato da Raffaello co' piè nudi in tutte le altre azioni della sua vita, quasiché non andasse calzato se non nel tempo in cui era guardiano delle pecore di suo suocero. Si potrebbero qui riferire molti altri esempi ne' quali Raffaello e parecchi altri pittori a lui posteriori fecero delle figure scalze, contro la storia ed il verisimile.

Osservasi che gli scultori greci più frequentemente che non i romani, rappresentarono figure nude, di che non so rinvenire altra ragione, che questa: cioè che i greci hanno scelti soggetti più acconci al desiderio che avevano di far ammirare la profondità del loro sapere nella costruzione e nella unione delle parti del corpo umano. Rappresentavano essi nelle loro statue degl'iddii piuttosto che degli uomini e ne' loro bassirilievi piuttosto de' baccanali e de' sacrifici, che cose storiche. I romani all'opposto, che volevano colle loro statue e co' loro

bassirilievi trasmettere alla posterità la memoria de' loro Imperadori, [p. 50] si sono trovati indispensabilmente astretti per non peccare contro la storia a vestire le loro figure secondo l'usanza de' tempi loro.

CAPITOLO XXIV

Della grazia

La necessità della grazia nella pittura, generalmente parlando, è una cosa la quale non ha bisogno di prove. S'incontra solamente su questo punto una difficoltà, cioè se questa grazia sia necessaria in ogni sorta di soggetti, sì nelle battaglie come nelle soste e sì ne' soldati come nelle donne.

Io per me son d'opinione che sì, e dico, che sebbene la grazia si manifesti specialmente sul volto, pure non è questa la sola parte in cui paia aver essa la sua sede. Essa principalmente consiste nel garbo che il pittore sa dare ai suoi oggetti, affinché piacciono anche quelli che sono inanimati; donde avviene, per conseguenza, che non solamente vi può essere della grazia nella fierezza di un soldato pel garbo che si sarà dato alla di lui aria ed alla di lui attitudine, ma ve ne può essere eziandio in una panneggiatura o in altra cosa pe'l modo con cui verrà disposta.

Dopo l'idea che mi sono fin qui ingegnato di dare del perfetto pittore e le pruove che ho recate di ciascuna delle sue parti, altro non riman più, se non il farne l'applicazione alle opere di pittura e porle, dirò così, sulla bilancia, non per riprovare affatto quelle che non avranno tutte le qualità di sopra stabilite, ma per estimarle a misura del loro peso.

[p. 51] Per altro potrà quest'idea medesima servire a giudicare dei disegni di diversi maestri, voglio dire del grado della loro bontà. Imperciocchè per conoscere l'originalità d'un disegno e il nome del pittore, che n'è lo autore, e quasi impossibile il dar delle regole e difficile il parlarne adeguatamente. Ardirò nondimeno di esporre quanto in tale materia mi è caduto in pensiero, colla speranza che questa mia temerità ecciterà col tempo qualche persona di me più illuminata a ridurre in miglior forma ed accrescerne quel poco che ne averò detto.

CAPITOLO XXV

De' disegni

I disegni, ne' quali intendo qui di parlare, sono que' pensieri che i pittori esprimono per lo più sopra qualche carte per l'esecuzione di un'opera da essi meditata. Deonsi pure annoverar fra i disegni gli studi degli eccellenti maestri, cioè le parti ch'eglino disegnarono sulla natura stessa, come sono teste, mani, piedi e figure intere, panneggiature, animali, alberi, piante, fiori e finalmente tutto ciò che può aver luogo nella composizione d'un quadro. Imperciocchè, o si consideri un buon disegno in riguardo al quadro, di cui è l'idea, o in riguardo a qualche parte, di cui è lo studio, egli merita sempre l'attenzione de' curiosi.

Benché la cognizione de' disegni non sia tanto pregevole né tanto estesa quanto quella de' quadri, pure non lascia di essere delicata e di allettare, perché il grande lor numero [p. 52] porge, a coloro che ne sono amanti, maggior occasione di esercitare la loro critica e il lavoro che vi s'incontra, è tutto spirito. I disegni danno meglio a divedere il carattere del maestro e mostrano se il di lui ingegno è pieno di brio o pesante, se elevati o comuni sono i suoi pensieri e finalmente se ha una abitudine ed un buon gusto di tutte le parti, che possono esprimersi sulla carta. Il pittore, che vuol finire un quadro procura, per dir così, di uscir fuori di se medesimo, per meritarsi le lodi che si danno a quelle parti, delle quali sa benissimo di essere sprovveduto; ma quando fa un disegno, si abbandona al proprio ingegno e tale si mostra qual egli è. E questa si è la ragione per cui ne' gabinetti de' grandi non solo si veggono de' quadri, ma si conservano altresì i disegni dei buoni maestri.

Pochi non pertanto sono i curiosi dei disegni e fra questi ancora, se alcuni si trovano, i quali conoscono le maniere, pochissimi però conoscono il fine. I semi-conoscitori non sono punto appassionati per questa curiosità, perché non penetrando ancor abbastanza nello spirito dei disegni, non possono gustarne tutto il piacere e sono più attratti da quello che danno le stampe diligentemente ricavate da ottimi quadri. Questo può anche provenire dal timore di essere ingannati e di prendere, come avvien non di rado, delle copie per gli originali per difetto di speranza.

Generalmente si deono ne' disegni osservare tre cose, la scienza, lo spirito e la libertà. Per iscienza intendo una buona composizione, un disegno corretto e di buon gusto, con una lodevole intelligenza del chiaroscuro. [p. 53] Sotto il termine di spirito comprendo l'espression viva e naturale del soggetto in generale e degli obbietti in particolare. La libertà poi non è altro che una abitudine

contratta dalla mano per esprimere prontamente ed arditamente l'idea che il pittore ha nella mente; e più o meno si deve apprezzare un disegno, secondo il più o il meno che vi si contiene di dette tre cose.

Benché i disegni liberi portino seco loro d'ordinario molto spirito, pure non tutti i disegni liberamente fatti sono per questo spiritosamente toccati; e se i disegni scientifici non hanno sempre della libertà, s'incontra però in essi per lo più dello spirito.

Potrei qui nominare buon numero di pittori, i disegni de' quali hanno molta libertà senz'alcuno spirito o che coll'ardita lor mano non produssero se non vaghe espressioni. Potrei pure nominarne alcuni molto eccellenti, i disegni de' quali paiono stampati, benché dotti e spiritosi, perché la loro mano veniva ritenuta dal loro giudizio e si applicarono specialmente, e sopra ogn'altra cosa, alla giustezza del loro contorni ed all'espressione del loro soggetto. Ma credo esser meglio il non nominare alcuno ed il lasciare che altri ne giudichi.

Si può dire a gloria della libertà, ch'essa piace a segno di coprir sovente e di rendere scusabili molti difetti che si attribuiscono anzi ad impetuosità di lena che ad insufficienza. Ma conviene altresì dire che la libertà di mano non sembra quasi più libertà quando è rinchiusa fra i limiti di una regolarità grande, comecchè vi si trovi effettivamente. Così nei migliori disegni di Raffaello si ritrova una [p. 54] libertà delicata, che non si rende sensibile se non agli occhi scientifici.

Sonovi finalmente de' disegni i quali, quantunque sieno poco corretti, non lasciano però di avere il loro merito, perché hanno molto spirito e molto carattere. Si possono sotto questa spezie collocare i disegni di Guglielmo Baur²¹, quelli di Rembrante²², del Benedetto²³ e di alcuni altri.

I disegni toccati e poco finiti hanno più spirito e piacciono assai più che se fossero terminati, pur che abbiano un buon carattere e mettano l'idea dello spettatore in sulla buona strada: la ragione di ciò è che l'immaginazione vi supplisce a tutte le parti che vi mancano o che non vi sono finite e che ciascuno le vede secondo il gusto suo. I disegni di que' maestri che hanno più ingegno che scienza, danno spesso occasione di far esperienza di questa verità. Ma i disegni degli eccellenti maestri, che accoppiano la solidità ad un bell'ingegno, non perdono nulla quantunque sieno finiti: e però si devono apprezzare i disegni a misura che saranno finiti, supposto sempre che vi si trovino egualmente le altre cose.

²¹ N. nel 1610 M. nel 1670.

²² N. nel 1606 M. 1674.

²³ Benedetto Castiglione N. nel 1616 M. nel 1670.

Quantunque si debbano preferire i disegni ne' quali si trova un maggior numero di parti, non però si hanno a rigettar quelli ne' quali se ne incontra una sola, purché questa vi stia in un modo che mostri qualche principio o che porti seco una singolarità spiritosa, la quale piaccia o istruisca.

Né quelli altresì si rigetteranno che sono [p. 55] soltanto abbozzati e ne' quali non si vede che un'idea leggerissima e un saggio, direi quasi, dell'immaginazione; imperciocchè dobbiamo essere curiosi di vedere in qual modo i valenti pittori concepirono da principio i loro pensieri prima di digerirgli, e gli schizzi fanno ancora conoscere di qual tocco si valessero i grandi maestri per caratterizzare con pochi tratti le cose. E però per soddisfare pienamente la curiosità sarebbe bene di avere di uno stesso maestro disegni di tutte le spezie, cioè non solamente della prima, seconda e terza di lui maniera, ma schizzi ancora leggerissimi e disegni finitissimi. Confesso nondimeno che i curiosi puramente speculativi non vi troveranno così bene il lor conto, come quelli che avendo altresì della pratica manuale sono più capaci di guatare questa curiosità.

Evvi una cosa che è il sale dei disegni e senza di cui poco o nulla gli stimerei né posso esprimerla meglio che col nome di carattere. Questo carattere adunque consiste nella maniera con cui il pittore pensa le cose: e questo è il sigillo che lo distingue dagli altri, ch'egli appone alle opere sue, come la viva immagine del suo spirito. Con questo carattere si mette in movimento la nostra immaginazione e da esso pure i valenti pittori, dopo avere studiato sotto la disciplina de' loro maestri o sulle opere degli altri, si sentono come forzati da una dolce violenza a sciogliere al loro ingegno la briglia e ad ergersi in alto colle proprie loro ali.

Adunque da numero de' buoni disegni quelli che sono insipidi e ne truovo di tre sorti. Primieramente i disegni di que' pittori i quali, sebbene producano composizioni grandi e sieno esatti e corretti, pure spargono nelle lor opere una certa freddezza che fa intirizzare coloro che le guardano. In secondo luogo i disegni di que' pittori che dotati più di memoria che d'ingegno non lavorano se non in grazia della reminiscenza di quanto videro o che poco industriosamente e troppo servilmente si servono delle opere che hanno sotto gli occhi. Ed in terzo luogo i disegni de' pittori che si appigliano alla maniera de' loro maestri, senza punto scostarsene né arricchirla.

La cognizione de' disegni, come quella ancora de' quadri, consiste in due cose: nello scoprire il nome del maestro e la bontà del disegno.

Per conoscere se un disegno è di mano di un tal maestro conviene averne veduti molti altri della stessa mano con attenzione ed aver in mente una giusta idea del carattere del di lui ingegno e del carattere della di lui pratica. La cognizione del carattere dell'ingegno richiede una grande estensione ed una chiarezza grande di

mente per ritenere le idee senza confonderle; e la cognizione della pratica dipende più dalla grande abitudine che dalla capacità, onde avviene che i più valenti pittori non sono sempre i migliori giudici in questa materia. Ma per conoscere se un disegno sia bello e se sia originale o copia, ci vuole oltre un grand'uso molta delicatezza e penetrazione; e credo, anzi, che non si possa fare senza aver inoltre qualche pratica manuale del disegno, comechè facile poi anche sia il prendere abbaglio.

Da quanto dicemmo fin qui parmi che facilmente si possa inferire che il paragone delle pitture con l'idea da noi stabilita del perfetto [p. 57] pittore, sia l'unico mezzo di ben conoscere quel grado di stima che loro si deve: ma perché non tutti hanno fralle mani un numero bastante di buoni quadri né di disegni bastevolmente finiti per esercitare la loro critica e per acquistarsi in poco tempo l'abitudine di ben giudicare, le buone stampe potranno tener luogo di quadri; imperciocchè a riserva del color locale, sono esse suscettibili di tutte le parti della pittura ed oltre all'abbreviare il tempo, sono molto acconcie a riempire lo spirito di una infinità di cognizioni. Penso che non dispiacerà al curioso leggitore il ritrovar qui ciò che in questa materia ho trovato di più sicuro.

CAPITOLO XXVI

Delle utilità delle stampe e dell'uso loro

Nasce l'uomo con un desiderio di sapere e nulla tanto lo ritrae dall'istruirsi quanto la difficoltà che s'incontra nello imparare e la facilità di dimenticarsi ciò che ha imparato; due cose, delle quali con ragione si lagna il più degli uomini, mentre dacché si medita sopra le scienze e le arti e per penetrarle si sono pubblicati volumi infiniti, ci è stato nel tempo spesso posto davanti agli occhi un oggetto terribile e capace di spaventare il nostro spirito e di opprimere la nostra memoria. Pure noi abbisogniamo più che mai e dell'uno e dell'altra o per lo meno di rinvenire i mezzi di aiutargli entrambi nelle loro funzioni. Ed eccone uno efficacissimo e che è una delle più fortunate produzioni di questi ultimi secoli. Parlo della invenzione delle stampe.

[p. 58] Sono queste a' giorni nostri pervenute a così alto grado di perfezione e così grande è il numero, che sopra ogni sorta di materia ce ne diedero i buoni incisori che si può dire con verità, esser elleno divenute depositarie di tutto ciò che v'ha di più bello e di più curioso nel mondo.

L'origine loro è del 1460 e la dobbiamo ad un certo Maso Finiguerra, orefice di Firenze, che intagliava i suoi lavori e che, formandogli con zolfo liquefatto, si avvide ciò che usciva dalla forma, riteneva l'impronto di quelle stesse cose, ch'erano intagliate mediante il nero, che il zolfo avea tratto dagli intagli. Tentò di fare lo stesso sopra alcune lastre d'argento con carta umida, passandovi sopra un cilindro di legno ben liscio e la cosa gli riuscì felicemente. Questa novità invogliò un altro orefice della città, detto Baccio Baldini, d'imitarlo; ed allettato dal buon esito di questa cosa incise egli parecchie stampe inventate, disegnate da Sandro Botticello; e su queste prime prove Andrea Mantegna²⁴, che era in Roma, si pose pure ad intagliare varie delle opere sue proprie.

Passata in Fiandra la notizia di quest'invenzione, Martin d'Anversa²⁵, pittor famoso a que' tempi, incise molte cose da sé inventate e ne mandò in Italia parecchie stampe, le quali erano così segnate: M. C. Il Vasari nella vita di Marc'Antonio ne riferisce la maggior parte dei soggetti, uno de' quali (ed è la Visione d'Sant'Antonio) fu ritrovato da Michelagnolo ancor giovane d'invenzione così straordinario che volle colorirlo. Dopo Martin d'[p. 59]Anversa principiò a comparire Alberto Duro, il quale ci diede una infinità di belle stampe sì in legno che in rame, le quali mandò poscia a vendere in Venezia. Marc'Antonio, che quivi allora si trovava, ammirò tanto la loro bellezza che ne copiò trentasei, rappresentanti la Passione di Cristo e queste copie furono accolte in Roma con ammirazione anche maggiore, perché più belle dei medesimi originali. In quello stesso tempo Ugo da Carpi²⁶, pittore italiano di mediocre capacità ma buon inventore, trovò col mezzo di varie tavole di legno il modo di far delle stampe che somigliassero ai disegni fatti a chiaroscuro. Ed alcuni anni dopo si scoprì l'invenzione delle stampe all'acquaforte che il Parmigianino²⁷ pose tosto in uso.

Queste prime stampe si trassero dietro, colla loro novità, la meraviglia di chiunque le vide, e i valenti pittori, che faticavano per la gloria, vollero servirsene per comunicare al mondo i loro parti. Raffaello fra gli altri si valse del bulino del famoso Marc'Antonio per incidere vari de' suoi quadri e de' suoi disegni e queste mirabili stampe furono altrettante trombe, che risuonar fecero il nome di Raffaello da l'un polo all'altro. Dopo Marc'Antonio moltissimi sono gli intagliatori che si resero commendabili in Allemagna, in Italia, in Francia e ne' Paesi Bassi e che incisero tanto col bulino quanto coll'acquaforte una infinità di

²⁴ N. nel 1471 M. nel 1517.

²⁵ Fiorì verso il 1658.

²⁶ Fiorì verso il 1500.

²⁷ N. nel 1504 M. nel 1540.

soggetti d'ogni genere, storie, favole, emblemi, imprese, medaglie, animali, paesaggi, frutti, fiori e generalmente tutte le produzioni visibili dell'arte e della natura.

[p. 60] Non vi è persona, qualunque sia il suo stato o la sua professione, che non possa ritrarne un grand'utile; i teologi, i monaci, coloro che son dati alla divozione, i filosofi, i guerrieri, i viaggiatori, i geografi, i pittori, gli scultori, gli architetti, gli amatori delle belle arti, i curiosi della storia e dell'antichità e coloro finalmente che non altro professando, se non d'essere uomini onorati, vogliono adornare il loro spirito di quelle cognizioni che render gli posson più degni di estimazione.

Né già si pretende che ognuno sia tenuto a vedere tutto ciò che si ha in materia di stampe per trarne vantaggio; anzi, all'incontro io dico che il numero loro quasi infinito, e che desterebbe tutto ad un tratto tante idee differenti, sarebbe capace piuttosto di dissipare lo spirito che d'illuminarlo. Coloro soltanto che sortirono fin dalla nascita una mente vasta e chiarissima o che per qualche tempo la tennero esercitata nell'esame di tante cose diverse, potranno profittarne e vederle tutte senza confusione.

Ma può ciascuno bensì far iscielta di que' soggetti soli che gli saranno propri e che potranno o ridestargli la memoria o fortificare le sue cognizioni e seguire in ciò l'inclinazione che ha per le cose del suo gusto e della sua professione.

A' teologi, per esempio, nulla più si conviene delle stampe che la religione riguardano ed i misteri; e gioveranno loro le storie sacre e tutto ciò che discuopre i primieri esercizi de' cristiani e le loro persecuzioni; i bassirilievi antichi da' quali ricavar si possono utili istruzioni intorno alle cerimonie della pa[p. 61]gana religione; e finalmente tutto ciò che ha qualche correlazione colla nostra, sia sacro o sia profano.

Chi è dato alla divozione troverà un gran pascolo ne' soggetti che innalzano la mente a Dio e che possono nel di Lui amore trattener lo spirito.

Utili saranno a' religiosi le storie sacre in generale di Vostermans²⁸, di Ponzio²⁹, di Bascheerts³⁰, di Vischer³¹ e di molti altri finalmente ch'io non nomino e ch'ebbero un carattere particolare e per diverse strade cercarono tutti d'imitare o la natura, quando lavorarono di propria invenzione, o i quadri di differenti maniere quando si prefissero la fedeltà della loro imitazione. Comparando in tal guisa le opere di tutti questi maestri, possono eglino giudicare quali di loro

²⁸ Fiori a' tempi di Rubens e fu Bravo intagliatore.

²⁹ Fiori nel tempo stesso.

³⁰ N. nel 1613 M.

³¹ Non si sa il suo tempo.

abbiano intesa meglio la condotta degl'intagli, come si sieno regolati rispetto ai lumi ed al valore de' tuoni in riguardo del chiaroscuro, quali abbiano saputo accordar meglio nel loro bulino la delicatezza colla forza e lo spirito di ciascuna cosa coll'estrema esattezza, affinché profittando di tali cognizioni abbiano la lodevole ambizione di agguagliare o di superare que' valenti maestri.

Gioverà agli amatori della storia e dell'antichità tutto ciò che si ha d'intagliato della Storia Sacra e profana e della favola; come pure gli gioveranno i bassirilievi antichi, le colonne Traiana ed Antonina, i libri di medaglie e di cammei ed altre stampe che han[p. 62]no correlazione colle cognizioni che vogliono acquistarsi o conservarsi.

A coloro, finalmente, che per essere più fortunati e più onorati vogliono formarsi un buon gusto ed avere una competente tintura delle belle arti, nulla è tanto necessario quanto le ottime stampe. La loro vista accompagnata da un po' di riflessione, gl'istruirà prontamente e con diletto di quanto può esercitare la ragione ed avvalorare il giudizio. Esse riempiranno la loro memoria delle cose curiose d'ogni tempo e d'ogni paese ed insegnando loro le diverse storie, insegneranno pur anche le varie maniere che sono nella pittura. Eglino prontamente ne giudicheranno per la facilità che si ha di rivolgere alcune carte e di paragonar così le produzioni d'un maestro con quelle di un altro; e in cotal guisa guadagnando tempo risparmiaranno pure una grande spesa, essendo impossibile quasi il raccogliere in uno stesso luogo tanti quadri de' migliori pittori che bastino per formarsi una compiuta idea sulle opere di ciascun maestro; e quando bene con molta spesa si fosse riempito uno spazioso gabinetto di quadri di varie maniere, non però se ne potrebbe avere più di due o tre per ciascuna, il che non basta per dare un retto giudizio del carattere del pittore e della estensione della di lui capacità. All'incontro col mezzo delle stampe voi potete sopra una tavola veder senza difficoltà le opere dei diversi maestri, formarvene un'idea, giudicarne per via di comparazione ed acquistare con questa pratica un'abitudine del buon gusto e delle buone maniere, massime se ciò fate coll'assistenza di persona dotata di un fino discernimento in tali cose e che sappia distinguere il buono dal mediocre.

[p. 63] Riguardo però ai conoscitori ed agli amatori delle belle arti nulla si può loro prescrivere: ogni cosa è sottomessa, per così dire, all'imperio della loro cognizione ed essi la vanno pascolando colla vista o d'una cosa ed ora di un'altra, per l'utilità che ne traggono e pel diletto che vi trovano. Hanno eglino fra le molte soddisfazioni che vi trovano, quella di vedere nelle stampe copiate dai quadri de' pittori famosi, l'origine, il progresso e la perfezione dell'arte e

vedono tutte queste cose gradatamente da Giotto³² e da Andrea Mantegna³³ fino a Raffaello, a Tiziano ed ai Carracci³⁴. Esaminano le diverse scuole di que' tempi e vedono in quanti rami si sono queste divise per la molteplicità de' discepoli e in quante maniere lo spirito umano è capace di concepire una sola e medesima cosa che è l'imitazione e che di qui son venute tante diverse maniere, che i paesi, i tempi, gl'ingegni e la natura colla loro diversità ci hanno prodotte.

Tra tutti i buoni effetti che possono dall'uso delle stampe provenire, mi contenterò di annoverarne sei che faranno giudicar facilmente degli altri.

Il primo si è il dilettere colla imitazione e con rappresentarci per via della pittura loro le cose visibili.

Il secondo si è d'istruirci in migliore maniera e più speditamente che non colla parola. *Le cose*, dice Orazio, *ch'entrano per gli orecchi, pigliano una strada assai più lunga e ci toccano molto meno di quelle ch'entrano per gli oc[p. 64]chi, i quali sono testimoni più sicuri e più fedeli.*

Il terzo si è di abbreviare il tempo che si spenderebbe in rileggere le cose che ci sono sfuggite dalla memoria e di rinfrescarla in un batter d'occhio.

Il quarto, di rappresentarci le cose lontane e che non si potrebbero da noi vedere senza viaggi faticosissimi o spese enormi, come se fossero presenti agli occhi nostri.

Il quinto, di porgerci i mezzi di paragonar facilmente insieme più cose, mediante il poco luogo che occupano le stampe col loro gran numero e colla loro diversità. E il sesto, di formare il gusto per le buone cose e di dare almeno una tintura delle belle arti, l'ignorar le quali è cosa vergognosa alle oneste persone.

Questi sono effetti generali: ma può ciascuno sentirne dei particolari secondo i suoi lumi e l'inclinazion sua; e questi effetti particolari sono poi quelli che possono servir di regola a ciascuno nella raccolta di stampe che deve fare; imperciocchè è chiaro che nella diversità delle condizioni, onde abbiamo parlato, la curiosità delle stampe e l'ordine e la scelta che vi si dee osservare, dipendono dal gusto e dalle mire di ciascuno.

Chi si applica alla storia, per esempio, non ricerca se non que' soggetti ch'essa comprende e perché nulla sfugga alla propria curiosità, tiene quest'ordine che non si può mai bastevolmente lodare. Seguita egli l'ordine de' paesi e tempi e tutto ciò che riguarda ciascuno stato in particolare, vien contenuto in una o in più categorie nelle quali si trovano.

³² Fiori circa il 1329 e M. nel 1336.

³³ N. nel 1451 M. nel 1517.

³⁴ Annibale Caracci N. nel 1560 M. nel 1609.

[p. 65] Primieramente i ritratti de' sovrani che governarono un paese, i principi e le principesse che ne discesero, coloro che sostennero dignità cospicue nello stato, nella chiesa e nella toga: quelli che si resero celebri nelle varie professioni e le persone che ebbero qualche parte negli storici avvenimenti. Si accompagnano, poi, questi ritratti con qualche scritto, in cui si notano in poche parole il carattere del personaggio, la di lui nascita, le azioni di lui principali e il tempo in cui morì. Secondo. La carta generale e le particolari di quello stato, i piani e le elevazioni delle città, ciò ch'esse contengono di più riguardevole, le fortezze, i palagi de' sovrani e tutti que' luoghi particolari che maritarono di essere dati al pubblico. Terzo. Tutto ciò che ha correlazione colla storia, come sono gl'ingressi nelle città, i caroselli, le pompe funebri, i catafalchi, ciò che riguarda le cerimonie, le mode e i costumi e finalmente tutte quelle stampe particolari che sono storiche. Questa ricerca, che è fatta per uno Stato, si continua per tutti gli altri coll'ordine e colla economia medesima. E quest'ordine è stato ingegnosamente inventato dal signor di Gatières³⁵, gentiluomo assai noto pei rari suoi meriti e pel numero de' suoi amici.

Coloro che sono appassionati per le belle arti si regolano in altra maniera e nel formare le loro collezioni pigliano di mira i pittori e i loro allievi. Così, per esempio, mettono nella Scuola Romana Raffaello, Michelagnolo e i loro discepoli e i loro coetanei: [p. 66] in quella di Venezia Giorgione, Tiziano, i Bassani, Paolo Veronese, Tintoretto e gli altri veneti; in quella di Parma il Coreggio, il Parmigiano e coloro che seguirono il loro gusto; nella bolognese i Carracci, il Guido³⁶, il Domenichino³⁷, l'Albani³⁸, il Lanfranco³⁹ ed il Guercino⁴⁰; nella tedesca Alberto Duro, Holbens⁴¹, i piccoli maestri, Guglielmo Baure ed altri; nella fiamminga Ottone Venio, Rubens⁴², Vandick⁴³ e quelli che praticarono le loro massime e così fanno della scuola francese e di quelle degli altri paesi.

Alcuni dispongono le loro stampe riguardo agl'incisori senza badare a' pittori, altri riguardo ai soggetti che rappresentano, altri in altre maniere ed è giusto che ognuno resti in libertà di regolarsi come gli sembra utile e più dilettevole.

Benché in ogni tempo ed in ogni età si possa ricavare un gran vantaggio dalle stampe, utilissime non di meno riescono esse pei giovani specialmente:

³⁵ N. nel 1621 M. nel 1700.

³⁶ N. nel 1575 M. nel 1642.

³⁷ N. nel 1581 M. nel 1641.

³⁸ N. nel 1578 M. nel 1660.

³⁹ N. nel 1581 M. nel 1647.

⁴⁰ N. nel 1590 M. nel 1666.

⁴¹ N. nel 1498 M. nel 1554.

⁴² N. 1577 M. nel 1640.

⁴³ N. 1599 M. nel 1641.

imperciocchè tenacissima è la memoria de' fanciulli e finché si può bisogna servirsi di questa parte dell'anima per formarne a guisa di un magazzino ed istruirgli di quelle cose, che debbono contribuire a formare il loro giudizio.

Ma se utile alla gioventù è l'uso delle stampe, di sommo piacere esso è pure per la vecchiaia a cui servirà di un dilettevole passa[p. 67]tempo. È questa un'età propriissima alla quiete ed alle riflessioni ed in cui, non essendo noi più dissipati dai divertimenti de' primi anni, possiamo con più comodo gustare i vantaggi che ci procurano le stampe o ne insegnino esse cose nuove o ci risvegliano le idee di quelle che già sapevamo; o sia che avendo già acquistato il buon gusto nelle belle arti noi giudichiamo delle varie produzioni lasciateci da' buoni pittori ed incisori che, non avendolo ancora, ci lusinghiamo colla speranza di acquistarlo; o sia finalmente che noi non ricerchiamo in questo altro piacere che quello di pascolare dilettevolmente la nostra memoria colla bellezza e singolarità degli oggetti che le stampe ci offrono. Imperciocchè noi vi ritroviamo i paesi, le città e i luoghi riguardevoli, de' quali abbiam letta la descrizione nelle storie o che vedemmo co' propri occhi ne' nostri viaggi; di maniera che la varietà grande e il gran numero delle cose rare che vi s'incontrano, possono tener luogo di viaggio, ma viaggio comodo e curioso a coloro che mai non ne intrapresero o che non sono in grado d'intraprenderne.

È dunque fuor d'ogni dubbio, per quanto abbiam detto finora, che la vista delle belle stampe, la quale istruisce la gioventù, risveglia e rassoda le cognizioni dei più provetti e condisce dolcemente l'ozio della vecchiaia, deve essere utilissima per tutti.

Non ho stimato di dovere riandar per minuto tutto ciò che può rendere commendabile l'uso delle stampe, supponendo che quel poco, ch'io ne dissi, fosse più che sufficiente per indurre il leggitore a dedurne delle conseguenze conformi alle sue mire ed a' suoi bisogni.

[p. 68] Se gli antichi avessero avuto in questo lo stesso vantaggio che abbiamo noi ora ed avessero per via delle stampe trasmesso alla posterità quanto avevano essi di bello e di curioso, noi conosceremmo in oggi distintamente un numero infinito di cose belle, delle quali ci lasciarono gli storici delle idee molto confuse. Noi vedremmo que' superbi monumenti di Memfi e di Babilonia e quel tempio che con tanta magnificenza edificò Salomone. Potremmo giudicare degli edifici di Atene, di Corinto e dell'antica Roma con più fondamento e certezza, che non facciamo sui frammenti soli che ne sono rimasti. Pausania, che tanto esattamente ci descrive la Grecia e che per mano, dirò così, ci conduce d'un luogo in un altro, avrebbe aggiunte a' suoi discorsi figure dimostrative, le quali sarebbero pervenute infino a noi e noi vedremmo ora non solamente i templi ed i

palazzi, quali erano nel tempo della loro perfezione, ma avremmo eziandio ereditata dagli antichi operai l'arte di ben fabbricargli. Vitruvio, di cui si sono perdute le dimostrazioni, non ci avrebbe lasciato ignorare tutti gli strumenti e le macchine tutte che descrive e non si troverebbero ne' di lui libri tanti luoghi oscuri, se le stampe ci avessero conservate le figure ch'egli avea fatte e delle quali ci parla: imperocché in materia d'arti sono esse i lumi del discorso e i veri mezzi co' quali gli autori comunicano i loro pensieri. Per difetto di questi mezzi ancora si sono perdute le macchine di Archimede e di Erone l'antico e la notizia di molte piante di Dioscoride, di molti animali e di produzioni curiose della natura, che le fatiche e le meditazioni degli antichi ci ave[p. 69]vano scoperte. Ma senza fermarci a compiangere la perdita di quelle cose che più non abbiamo, approfittiamci di quelle che le stampe ci hanno conservate e che ci sono presenti.

CAPITOLO XXVII

Delle cognizioni de' quadri

L'idea fin qui esposta del perfetto pittore può, a mio parere, riuscire di un gran soccorso a' curiosi nel giudicare della pittura; ancora qualche cosa di più, per essere affatto compiuta, stimo perciò di dover dire quanto a me pare in tale materia. Per conto dunque di quadri tre sorti vi sono di cognizioni. La prima consiste in scoprire ciò che è buono e cattivo in un quadro medesimo. La seconda riguarda il nome dell'autore. La terza il sapere se sia originale o copia.

I

Ciò che vi ha di buono e di cattivo in un quadro

La prima di queste cognizioni, che è senza dubbio la più difficile ad acquistarsi, suppone una perspicacia e delicatezza grandissima con una non mediocre intelligenza de' principi della pittura; e dalla misura di queste cose dipende quella della cognizione di quest'arte. La perspicacia e la delicatezza dello spirito servono a giudicare dell'invenzione, della espressione generale del soggetto, delle passioni dell'anima in particolare, delle alle[p. 70]gorie e di ciò che dipende dal costume (termine adottato dall'arte per significare le mode, i tempi ed i luoghi) e dalla poetica. E l'intelligenza de' principi fa ritrovare la cagione degli effetti che

si ammirano o vengano essi dal buon gusto o dalla correzione o dall'eleganza del disegno; o sia che gli oggetti vi compaiano disposti vantaggiosamente o che i colori, i lumi e le ombre vi sieno ben intese. Chi non ha lo spirito coltivato colle cognizioni de' principi, almeno speculativamente, potrà bensì risentire l'effetto di un bel quadro, ma non potrà mai dar ragione del giudizio che ne avrà formato.

Coll'idea da me data del perfetto pittore, ho procurato di somministrare un aiuto ai lumi naturali de' quali sono già dotati gli amatori della pittura. Non pretendo però di fargli penetrare in tutte le minuzie riguardanti le parti di essa pittura, mentre queste appartengono piuttosto all'obbligo del pittore che a quello del curioso, ma vorrei solamente mettere il loro spirito in istrade tali che potessero condurgli ad una cognizione, la quale scoprisse, almeno in generale, ciò che vi ha di buono e di cattivo in un quadro.

Né già io nego che gli amator di questa bell'arte, che dotati sono di sufficiente talento ed inclinazione, possano entrare, per così dire, nel santuario ed acquistare la cognizione di tutte le minuzie sopradette per mezzo di que' lumi che riflessioni serie somministrerebbero loro insensibilmente.

A' tempi di Alessandro talmente era alla moda il gusto delle arti, che per conoscerlo alquanto affondo si voleva che tutti i gentiluomini imparassero a disegnare; cosicché chiun[p. 71]que avea talento, coll'esercizio il coltivava, se ne prevaleva poi all'occorrenza e si distingueva colla superiorità della propria cognizione. Io rimetto dunque coloro almeno che non hanno acquistata questa pratica manuale, all'idea che ho data della perfezione.

II

Di qual autore sia un quadro

Il conoscere chi sia l'autore d'un quadro dipende da una pratica grande e dall'aver veduto con applicazione molti e molti quadri di tutte le scuole e di mano de' principali maestri che le compongono. Di dette scuole se ne possono annoverar sei: la romana, la veneziana, la lombarda, la tedesca, la fiamminga e la francese. E dopo avere con un grande esercizio acquistata un'idea distinta di ciascuna d'esse scuole, se si tratta di giudicare di chi sia un quadro, bisogna riferirlo a quella scuola di cui uno crederà che più si accosti e trovata poi questa, bisognerà attribuire il quadro a quello dei pittori che la compongono, la di cui maniera ha più di conformità coll'opera stessa. Ma la difficoltà maggiore, per mio avviso, sta appunto nel conoscer bene questa maniera particolare del pittore.

Veggonsi de' curiosi i quali su tre o quattro quadri, che ne avranno veduti, si formano tosto l'idea del maestro e credonsi con questo autorizzati sufficientemente a decidere sopra la di lui maniera, senza riflettere alla maggiore o minore accuratezza con cui gli ha fatti il pittore né all'età in cui gli ha prodotti.

[p. 72] Convien giudicare del merito del pittore non già su qualche suo quadro particolare, ma bensì sul generale delle sue produzioni: conciosiachè non v'è autore, il quale non abbia fatti alcuni quadri buoni ed alcuni cattivi, secondochè più o meno si è applicato e più o meno era secondato dal proprio genio. Niuno pure ve n'ha che non abbia avuto il suo principio, il suo progresso e il suo fine, cioè tre maniere: la prima, che partecipa di quella del suo maestro; la seconda, che è quella ch'egli si venne formando secondo il suo gusto ed in cui risiede la misura de' suoi talenti e del suo ingegno; e la terza, che degenera d'ordinario in quello che si chiama maniera, perché un pittore dopo avere lungo tempo studiato sulla natura, vuol godere, senza consultarla di più, dell'abitudine che se ne ha fatta.

Quando un curioso avrà dunque considerati bene i diversi quadri di un maestro e se ne sarà formata un'idea compiuta nel modo che ho accennato, allora gli sarà lecito giudicare dell'autore di un quadro senza incorrer la taccia di temerario. Pure, sebbene un buon conoscitore, ammaestrato dai propri talenti, dalle sue riflessioni e da una lunga esperienza, possa talvolta ingannarsi intorno al nome dell'autore (e chi può vantarsi di non ingannarsi mai?), sarà almeno sempre vero ch'egli non può ingannarsi sulla giustezza e sulla solidità de' suoi giudizi.

In fatti vi sono de' quadri fatti da scolari, i quali si sono accostati moltissimo ai loro maestri e nel sapere e nella maniera. Si sono veduti parecchi pittori che hanno seguito il gusto d'un altro paese anziché quello della patria, come ve ne ha di quelli che nella [p. 73] stessa patria passarono d'una maniera in un'altra e che, in questo passaggio, fecero vari quadri molto equivochi per ciò che riguarda il nome dell'autore.

A questo inconveniente non manca però il suo rimedio per coloro che, non contenti di rintracciare il carattere della mano del maestro, hanno tanta perspicacia da distinguere anche quello del di lui spirito. Un valentuomo può facilmente comunicare la maniera colla quale eseguisce i suoi disegni, ma non la finezza de' suoi pensieri. Non basta, dunque, per iscoprire l'autor d'un quadro il conoscere il movimento del pennello, se non si penetra in quello dello spirito; e sebben sia già molto l'averne un'idea giusta del gusto che ha il pittore nel suo disegno, pure conviene entrar inoltre nel carattere del di lui genio, in quella cert'aria ch'egli è capace di dare a quello che concepisce.

Io non pretendo nondimeno impor silenzio in questa materia ad un amator di pittura, il quale non avrà né veduto né esaminato questo gran numero di quadri, giovando anzi il parlare per acquistarne ed accrescerne la cognizione. Vorrei solamente che si misurasse ciascuno con la propria esperienza. Quella modestia che tanto conviene a principianti, non si disdice nemmeno a più esperti, massime nelle cose difficili.

III

Se un quadro sia originale o copia

Non intendo qui ragionare di quelle copie mediocri che vengono tosto ricono[p. 74]sciute da tutti i curiosi né delle cattive che par tali da tutto il mondo son tenute. Suppongo una copia fatta da un buon pittore, la quale meriti una seria riflessione e tenga, almeno per qualche tempo, sospesa la decisione de' più valenti conoscitori. E di tali copie io ne ritrovo di tre sorti: la prima è la copia fatta fedelmente, ma servilmente; la seconda, la copia che è leggera, facile e non fedele; la terza quella che è fedele e facile.

Nella prima, che è fedele e servile, si ritrovano bensì il disegno, il colore ed i tocchi dell'originale; ma il timore di oltrepassar i limiti della precisione e di mancare di fedeltà rendono pesante la mano del copista e, per poco che si esami, la fa conoscere per quello che è.

La seconda sarebbe più capace di ingannare per la leggerezza del pennello, se però l'infedeltà de' contorni non rendesse avveduto e cauto chi la esamina.

La terza, che è fedele e facile, è che fu fatta da una mano sapiente e leggera e massime nel tempo dell'originale, imbarazza non poco i più abili conoscitori e gli mette spesso nel rischio di sentenziare contro la verità, comeché secondo il verisimile.

Se vi sono delle cose, le quali paiono favorire l'originalità d'un quadro, altre ve ne sono che paiono distruggerla; come a cagion d'esempio, la ripetizione d'uno stesso quadro, la noncuranza in cui è stato per lungo tempo e il poco prezzo che ha costato. Ma queste considerazioni ancorachè essere possano di qualche peso, sono non dimeno assai sovente frivollissime per non essere state ben ponderate. La noncuranza che si è avuta di un qua[p. 75]dro viene spesso o dalle mani nelle quali cade o dal luogo in cui è, o dagli occhi che lo vedono, o dal poco genio che ha per la pittura chi lo possiede. La viltà del prezzo procede ordinariamente dalla necessità o dall'ignoranza del venditore. E la ripetizione di un quadro, che è una cagione più speziosa, non è sempre una ragion molto soda. Non v'è quasi pittore, il quale non abbia ripetuta qualche sua opera o perché più delle altre gli

piacque o perché gli sarà stata domandata da più d'uno. Ho veduto due Madonne di Raffaello che, poste per curiosità l'una presso dell'altra, vennero entrambe dai conoscitori giudicate originali. Tiziano ha ripetuti fino a sei o sette volte i quadri medesimi, come più volte si replica un dramma che è stato gradito. E noi veggiamo vari quadri ripetuti di vari maestri d'Italia contendersi ancora il vanto dell'antiorità e della bontà. Ma quanti pur ne veggiamo che ingannano tuttora i più periti pittori? Vagliami per tutti gli esempi che potrei allegarne, il seguente di Giulio Romano che ho tratto dal Vasari.

Federigo II Duca di Mantova, passando per Firenze, nell'andare a Roma per salutare Papa Clemente VII, vide nel Palazzo de' Medici sopra una porta il ritratto di Leon X tra il Cardinale Giulio de' Medici e il Cardinal de' Rossi. Erano le teste di Raffaello e gli abiti di Giulio Romano e mirabile era ogni cosa. Di fatti il Duca di Mantova, dopo averlo ben considerato, se ne invogliò per modo che giunto a Roma non poté ritenersi di domandarlo al Papa, il quale cortesemente gliel'accordò: Sua Santità fece tosto ordinare ad Ottaviano de' Medici di far incassare il quadro ed inviarlo a [p. 76] Mantova. Ottaviano, che era grande amator di pittura e che non volea privar Firenze di una così bella cosa, trovò maniera di differir l'affare col pretesto di far fare al quadro una cornice più ricca. Questa dilazione diede ad Ottaviano il tempo di far copiare il quadro da Andrea del Sarto, il quale ne imitò perfino le piccole macchie che vi eran sopra. In fatti la copia era talmente conforme all'originale, che Ottaviano medesimo stentava molto distinguergli e per non ingannarsi pose dietro la copia un segno ed indi ad alcuni giorni la spedì a Mantova. Con somma soddisfazione sua la ricevette il Duca, tenendo per certo di avere presso di se l'originale di Raffaello; così credea pure Giulio Romano ch'era alla corte di Federigo, se non che venne disingannato dal Vasari che avea veduto fare la copia. Imperciocchè, giunto questi a Mantova, fu benissimo accolto da Giulio Romano, il quale dopo avergli fatte vedere tutte le cose rare di quel Duca, disse che rimaneva ancora la più bella che fosse nel Palazzo, cioè il ritratto di Leon X di mano di Raffaello ed avendoglielo mostrato, il Vasari gli disse: *che veramente era bellissimo, ma che non era però di Raffaello*. Giulio Romano, consideratolo allora attentamente: *come, replicò, non è di Raffaello? Non riconosco forse io un'opera, in cui ebbi parte e non vi veggo forse le pennellate medesime, ch'io vi diedi? Badate bene, ritornò a dire il Vasari⁴⁴, imperciocchè io vi giuro ch l'ho veduto fare da Andrea del Sarto, in prova di quanto vi dico osservate dietro la tela che vi ritroverete un segno postovi [p. 77] espressamente, affinché la copia non si confondesse coll'originale.*

⁴⁴ N.....M. nel 1578 d'anni 64.

Se Giulio Romano⁴⁵, uomo di quella capacità che ognuno sa, dopo essere stato avvisato ed aver esaminato il quadro, persisteva tuttavia in dare un falso giudizio di un'opera sua medesima, perché si troverà strano che pittori di lui men capaci si lascino ingannare in giudicare degli altrui parti? In questa guisa può talvolta nascondersi la verità alle ricerche di una profondissima scienza, ma il prendere abbaglio in cosa di fatto non è sempre un mancare alla giustizia de' propri giudici.

Sia però quanto esser si voglia difficile e dubbioso il decidere della originalità di un quadro, questo porta seco mai sempre tanti esterni segni che bastano per dar luogo ad un perito di dirne onoratamente quanto ne pensa, senza incorrer la taccia di temerario, non già come una decisione inappellabile, ma come un'opinione fondata sopra una soda intelligenza.

Mi rimane ancora da dire qualche cosa intorno a que' quadri che non sono né originali né copie e che furono volgarmente appellati *Pasticci*, perché come ad un gusto solo si riducono tutte le diverse cose che entrano in un pasticcio, così tutte le falsità che compongono un tal quadro non tendono che a fare una verità.

Quel pittore che vuole in cotal modo ingannare, deve saper bene la maniera e i principi di quel maestro di cui vuol dare l'idea, a fine di ridurvi l'opera sua o sia che vi introduca qualche pezzo di un quadro già fatto [p. 78] dal detto maestro o sia che lavorando di propria invenzione imiti con leggerezza, non solamente i tocchi, ma il gusto ancora del disegno e quello del colorito. Accade molto spesso che un pittore, il quale si propone di contraffare la maniera di un altro, prefiggendosi sempre d'imitar coloro che sono migliori di lui, produce in cotal guisa quadri assai più belli che non farebbe quando non seguitasse altro che la propria capacità.

Fra coloro che si dilettarono di contraffare così la maniera degli altri pittori, io nominerò qui solamente Davide Teniers⁴⁶, il quale ha ingannato ed inganna tutt'ora i curiosi che non sanno con quanta maestria egli soleva trasformarsi ora in Bassano ed ora in Paolo Veronese. Fra questi pasticci ve ne sono di quelli lavorati con arte così fina, che anche i più oculati ne rimangono a prima vista ingannati. Ma se alquanto più s'internano nell'esame della cosa, distingueranno essi tosto il colorito dal colorito e il pennello dal pennello.

Davide Teniers, per esempio, avea un talento particolare per contraffare i Bassani, ma la leggerezza e fluidità stessa del suo pennello, onde si valse in questo artificio, serve a mostrare evidentemente l'inganno; perciocché il suo

⁴⁵ N. nel 1492 M. nel 1546.

⁴⁶ N. nel 1610 M. nel 1694.

pennello, che è fluido e facile, non è poi né tanto spiritoso né tanto proprio a caratterizzare gli oggetti quanto quello de' Bassani, massime negli animali.

Egli è vero che il Teniers ha molta unione ne' suoi colori, ma vi regnava un certo grigio a cui era avvezzo ed il suo colorito [p. 79] non ha né il vigore né la soavità di quello di Giacomo Bassano. Lo stesso è di tutti i pasticci e per non restarne ingannati dobbiamo esaminare, confrontandogli col loro modello, il gusto del disegno, quello del colorito ed il carattere del pennello.

CAPITOLO XXVIII

Del gusto e della sua diversità rispetto alle diverse Nazioni

Dopo aver parlato de' pittori delle varie parti di Europa, non sarà fuor di proposito il suggerire qualche cosa circa il gusto diverso delle Nazioni. Del gran gusto si è ragionato a suo luogo e si è dimostrato che doveva trovarsi in un'opera compiuta come nel suo fine e in un perfetto pittore come nella sua sorgente. Ma evvi negli uomini un gusto generale, il quale è suscettibile di purità e di corruttela e che diventa particolare per l'uso che fa delle cose particolari. Io procurerò qui di spiegare il modo con cui si determina e con cui si forma.

Mi pare che si possa ragionare sopra il gusto dello spirito, in quella guisa che si ragiona sopra quello del corpo. Nel gusto del corpo sono quattro cose da considerarsi: l'organo, le cose che si mangiano o che si assaporano, la sensazione ch'esse producono e l'abitudine che questa medesima sensazione reiterata produce nell'organo. Così quattro cose son pure da considerarsi nel gusto dello spirito e sono lo spirito che gusta, le cose che sono gustate, l'applicazione di queste cose allo spirito o il giudizio che lo spirito ne forma; [p. 80] l'abitudine che si fa di molti giudici reiterati, della quale si forma una idea che si concentra nel nostro spirito.

Da queste quattro cose si può inferire, primo: che lo spirito può chiamarsi gusto se si considera come l'organo. Secondo: che le cose possono dirsi di buono o di cattivo gusto a misura ch'esse contengono o si scostano dalle bellezze che l'arte, il retto modo di pensare e l'approvazione di più secoli hanno stabilite. Terzo: che il giudizio che lo spirito incontente forma del suo obbietto è un primo gusto naturale che può in appresso perfezionarsi o corrompersi, secondo la tempra dello spirito e la qualità degli oggetti che si presentano. Quarto, e finalmente, che questo giudizio reiterato produce un'abitudine e quest'abitudine

una idea fissa e determinata, che ci dà una propensione continua per quelle cose che hanno ricevuta la nostra approvazione e che dipendono dalla nostra elezione. In questa guisa si viene a poco a poco formando nello spirito di ciascuno quello che chiamiamo ordinariamente gusto nella pittura. Per altro, sebbene non sieno tutti buoni i gusti, ognuno è persuaso che il suo sia il migliore. E però si può definire il gusto: *l'idea abituale di una cosa, concepita come la migliore nel suo genere.*

Nella pittura tre sono le spezie di gusto: il naturale, l'artificiale e quello di Nazione.

Il gusto naturale è l'idea che nella immaginazione nostra si forma all'aspetto della semplice natura. Sembra che i Tedeschi ed i Fiamminghi si sieno assai di rado scostati da questa idea ed è opinion comune che altra non ne abbia avuta mai il Correggio. Tutto il di[p. 81]vario che è tra questo pittore e quelli, proviene dall'essere le idee a guisa di liquori che pigliano la forma de' vasi ne' quali sono messi; talché il gusto naturale può esser basso o elevato, secondo i talenti di ciascuno e secondo la scelta che ciascuno è capace di fare degli oggetti della natura.

Il gusto artificiale è l'idea che si forma col vedere le opere degli altri e colla fiducia che abbiamo ne' consigli de' nostri maestri, in una parola coll'educazione.

E il gusto di Nazione è l'idea che le opere, le quali si fanno o si vedono in un paese, formano nello spirito di coloro che abitano nel medesimo. I diversi gusti di Nazione si possono ridurre a sei, che sono il gusto romano, il gusto veneziano, il gusto lombardo, il gusto tedesco, il gusto fiammingo e il gusto francese.

Il gusto romano è un'idea delle opere che si trovano in Roma. Ora egli è certo che le opere più accreditate che sieno in Roma, son quelle che chiamiamo antiche e le opere moderne che le imitarono, tanto in iscultura quanto in pittura. Tutte queste cose consistono principalmente in una maniera inesausta delle bellezze del disegno, in una bella scelta di attitudini, nella finezza delle espressioni, in un bell'ordine di pieghe ed in uno stile elevato, a cui innalzarono la natura gli antichi e dopo questi i moderni da quasi due secoli in qua. Però non dobbiamo stupirci se trovandosi il gusto romano intento estremamente a tutte le dette parti, non vi trova più luogo il colorito che è l'ultima di tutte. Lo spirito umano è limitato e troppo è breve la vita per internarsi in tutte le [p. 82] parti della pittura e tutte insieme possederle perfettamente. Né si può dire che i romani dispreszino il colorito, mentre non possono dispreszare una cosa di cui non ebbero mai un'idea ben giusta; ma solamente che prevenuti per altre parti, nelle

quali studiano di perfezionarsi e non avendo tempo di applicarsi a conoscer il colorito, non ne fanno tutto quel conto che dovrebbero.

Il gusto veneziano trovasi opposto al gusto romano nell'esser questo troppo trascurato riguardo al colorito e quello troppo trascurato riguardo al disegno. Pochissime essendo in Venezia le antiche e pochissime le opere di gusto romano, i veneziani si sono applicati ad esprimere il bello naturale del loro paese e caratterizzarono gli oggetti per comparazione, non solamente facendo valere il vero color d'una cosa pel vero color d'un'altra, ma scegliendo in questa opposizione un armonioso vigor di colori e tutto ciò che può rendere le loro opere più palpabili, più accostanti alla verità e più sorprendenti.

Il gusto lombardo consiste in un disegno facile, grandioso, pastoso e mescolato di un poco di antico e di un naturale di ottima scelta, con colori sfumati accostantisi forte al naturale e posti in uso con un pennello leggero. Il Correggio⁴⁷ è l'esempio migliore di questo gusto e i Carracci, che cercarono d'imitarlo, sono di lui più correnti nel disegno, ma gli cedono nel gusto di questo medesimo disegno, nella grazia, nella delicatezza e nell'impasto de' colori. Annibale nella dimora che fece in Roma, talmente prese il gusto [p. 83] romano, che io non tengo per lombarde se non quelle opere di lui che precedettero la Galleria Farnese.

Né annovero io fra i pittori lombardi quelli che nati essendo in Lombardia, seguirono o la scuola romana o la scuola veneziana, conciossiaché io considero in ciò assai più la maniera da essi praticata, che il luogo della loro nascita. I pittori e i curiosi che posero, a cagion d'esempio, nella scuola lombarda Palma⁴⁸ il vecchio, il Moretto⁴⁹, Lorenzo Lotto⁵⁰, i Moroni⁵¹ e vari altri buoni pittori lombardi o bresciani o bergamaschi, ci hanno insensibilmente gettati nella confusione e furono cagione che molti credettero che la scuola veneziana e la lombarda fossero una stessa cosa, perché i lombardi suddetti seguirono interamente la maniera di Giorgione e di Tiziano. Io medesimo ho parlato altre volte secondo quest'idea confusa, perché la maggior parte de' pittori francesi così ne parlavano; ma la ragione e gli autori italiani che scrissero su queste materie, mi hanno rimesso nella buona strada.

Il gusto tedesco è quello che gotico volgarmente si appella. È un'idea della natura, quale d'ordinario si vede co' suoi difetti e non come potrebbe essere

⁴⁷ N. nel 1494 M. 1534.

⁴⁸ N. nel 1548 M. 1588.

⁴⁹ Iessandro Bonvicino detto il Moretto N. nel 1514 . Cristofolo su fratello fiori nel fine del 1500.

⁵⁰ Fiori nel 1529.

⁵¹ Domenico Moroni N. 1430 M. vecchio. Francesco N. nel 1474 M. nel 1529. Gio. Battista M. nel 1578. Pietro M. nel 1625.

nella sua purità. I tedeschi la imitarono ciecamente e vestirono soltanto le loro figure di lunghe panneggiature, [p. 84] le pieghe delle quali sono secche e peste. Si applicarono essi più a finire i loro oggetti che a ben disporli. Insipide sono d'ordinario le espressioni delle loro figure, secco il loro disegno, mediocre i loro colore e il loro lavoro assai faticato. Furono però tra i tedeschi alcuni pittori che meritano di essere distinti e che possono in certe parti contendere di eccellenza coi migliori italiani. Il gusto fiammingo non è per altro diverso dal tedesco, se non per una maggior unione di colori bene scelti, per un chiaroscuro eccellente e per un pennello più dolce. Deonsi però eccettuare dai fiamminghi ordinari tre o quattro fiamminghi, discepoli di Raffaello, che recarono d'Italia la maniera del loro maestro nel disegno e nel colorito. Sono pure da eccettuarsi Rubens e Vandick, i quali riguardarono la natura con occhi penetrantissimi e portarono i di lei effetti ad una elevatezza poco comune, commecchè abbiano qualche cosa ritenuto del naturale del loro paese nel gusto del disegno.

Il gusto francese fu sempre così vario, che è difficile il darne una giusta idea, mentre pare che i pittori di questa Nazione sieno stati nelle loro opere diversi molto gli uni dagli altri. Nella dimora che fecero in Italia, contentaronsi alcuni di studiare in Roma e ne presero il gusto. Altri più lungamente si trattennero in Venezia e ritornarono quindi nella patria con una particolare inclinazione per le opere di quel paese; e molti finalmente posero ogn'industria nell'imitar la natura, quale appunto credevano di vederla. Tra i più valenti pittori francesi vi sono di quelli che seguirono il gusto dell'antico, altri quello di Annibale Caracci pe'l disegno e gli uni e gli altri ebbero un colorito assai triviale: ma eglino però hanno tante belle parti e trattarono con tanta nobiltà i loro soggetti, che le loro produzioni faranno sempre d'un grande ornamento alla Francia e verranno ammirate da' posteri.

LA BILANCIA PITTORICA

Da tutte le sue osservazioni si verrà il giovane formando il giusto concetto che aver si vuole di coloro che occuparono i primi seggi nell'arte sua. Il celebre de Piles⁵², che tanto illustrò co' suoi scritti la pittura, per ridurre tal concetto a maggior precisione, si avvisò di formare una pittorica bilancia con cui pesare fino a uno scrupolo il merito di ciascun pittore. La partì in composizione, disegno, colorito ed espressione e in ciascuna di queste parti assegnò ad ognuno quel grado che più credette se gli convenisse, secondo che più o meno andò vicino alla perfezione ultima, al grado più alto dell'ottimo. Di modo che, dalla somma dei numeri che esprimono in ciascuna parte il valor di quegli o di questi, si venisse a raccogliere il valor suo totale nell'arte e quindi veder si potesse in qual proporzione di eccellenza si stia l'uno pittore in verso dell'altro. Parecchie difficoltà intorno al modo di calcolare tenuto dal de Piles, furono mosse da un celebre matematico de' nostri giorni il quale vuole, tra le altre cose, che il prodotto dei sopradetti nu[p. 86]meri, non la somma, sia la espressione vera del valor dell'artefice⁵³. Non è questo il luogo di entrare in simili materie né di gran profitto sarebbe all'arte il minutamente considerarle. Quello che a noi veramente importa, è che in qualunque modo si proceda nel calcolo, i gradi che a ciascun pittore si assegnano nelle differenti parti della bilancia, tali sieno veramente quali a lui si competono né più né meno, che per niuno si parzialleggi, come a favore del caposcuola de' fiamminghi ha fatto il de Piles: onde quello ne risulta che a tutti dovrà parere assai strano e ciò è che nella sua bilancia Raffaello e Rubens riescono di un peso perfettamente eguale.

Raffaello per consentimento oramai universale ha aggiunto quel segno, cui pare non sia lecito all'uomo di oltrepassare. La pittura risorta in qualche modo tra noi, mercé la diligenza di Cimabue, verso il declinare del secolo decimo terzo, ricevè di non piccioli aumenti dall'ingegno di Giotto, di Masaccio⁵⁴ e d'altri: tantoché in meno di dugento anni arrivò a fare di se più bella mostra nelle opere del Ghirlandai⁵⁵, di Gian Bellino⁵⁶, del Mantegna, di Pietro Perugino⁵⁷, di Lionardo da Vinci il più fondato di tutti, uomo di gran dottrina e che il primo seppe dar rilievo ai dipinti. Ma con tutto che in varie parti d'Italia avessero questi differenti

⁵² N. nel 1635 M. nel 1709.

⁵³ Vedi *Remarques sur la Balance des Peintres* de Mr. de Piles telle qu' en la trouve a la fin de son cours de peintures par Mr. De Mairan.

⁵⁴ N. nel 1417 M. nel 1443. [Mosaccio nel testo (n.d.r.)].

⁵⁵ Fiori nel 1560.

⁵⁶ Nat...M. 1512.

⁵⁷ N. nel 1446 M. nel 1524.

maestri portato innanzi l'arte, seguivano però tutti a un dipresso [p. 87] la stessa maniera e si risentivano di chi e chi meno, di quel fare duro e secco che in tempi ancor gotici ricevè la pittura dalle mani del suo restaurator Cimabue. Quando dalla scuola del Perugino uscì Raffaello e con lo studio ch'ei pose nelle opere dei Greci, senza mai perder d'occhio la natura, venne a dar perfezione all'arte e quasi l'intero suo compimento. Ha costui, se non in tutto, in parte grandissima almeno ottenuto i fini che nelle sue imitazioni ha da proporsi il pittore, ingannar l'occhio, appagar l'intelletto e muovere il cuore. E tali sono le sue fatture, che avviene assai volte a chi le contempla di non lodar né meno l'arte e quasi scordarsela, intento tutto e rapito all'azione medesima, a cui crede veramente di assistere. Bene a lui si compete il titolo di divino per quel suo fior di espressione, per l'aggiustatezza e nobiltà delle sue composizioni, per la castità del disegno e per la eleganza delle forme unita a una certa naturale ingenuità e sopra tutto per una certa sua indicibile grazia, più bella ancora della bellezza stessa con cui ha saputo condire ogni cosa. Carlo Maratti nella sua stampa detta la Scuola, ha posto in alto di essa le tre Grazie con sotto un verso, che dice: *senza di noi ogni fatica è vana*; in effetto senza di esse scuro è, per così dire, il lume della pittura, insipida ogni attitudine, goffa ogni movenza; esse danno quel non so che alle cose, quell'attrattiva che è così sicura di vincer sempre, come di non esser mai ben diffinita. In alto le ha poste il Maratti e discendenti di cielo, a mostrare che del cielo sono esse veramente un dono. Fortunato, a cui sorrisero in nascendo, di cui non isdegnano i sa[p. 88]crifizi ed i voti! E fu pur bene avvertito che la grazia, quella gemma che di tanto impreziosisce le cose, può bene dalla diligenza e dallo studio esser ripulita, ma con tutto l'oro della diligenza e dello studio non si potrà comperare giammai.

Benché Raffaello potesse vantarsi come l'antico Apelle, a cui simile in tante altre parti, che nella grazia non fu chi lo eguagliasse; vi ebbe nondimeno per rivali il Parmigianino⁵⁸ e il Correggio. Ma l'uno è uscito il più delle volte de' termini della giusta simmetria e l'altro manca della ultima castigatezza nel disegno: e furono soliti amendue cadere nell'affettazione, se non che al Correggio si può quasi perdonare ogni cosa per la grandiosità della maniera, per quell'anima che ha saputo infondere alle figure, per quella inimitabile facilità e morbidezza di pennello, onde le sue opere paiono condotte in un giorno e vedute in uno specchio. Del che basta a far fede l'Ancona di S. Girolamo e della Maddalena ginocchioni dinanzi a Gesù Bambino, che è in Parma; forse il più bel dipinto che uscisse mai di mano di uomo.

⁵⁸ N. nel 1504 M. nel 1540.

Dallo stile del Correggio traluce alcun raggio nelle opere del Barroccio⁵⁹, benché egli facesse suoi studi in Roma. Non tirava segno senza vederlo dal naturale, per non perder le masse accomodava in sul modello le pieghe con grandissime piazze, ebbe un pennello de' più dolci e una grande armonia nel colorire; così però che da lui furono alquanto alterate le tinte naturali con cinabri ed azzurri e col troppo sfumarle insieme fece, talvol[p. 89]ta, perder corpo alle cose. Nel disegno, la diligenza superò il valore di assai e piuttosto che la eleganza de' Greci e del suo compatrioto Raffaello, cercò nelle arie delle teste la grazia lombarda.

Lontano da ogni graziosità fu Michelagnolo, disegnatore dottissimo, profondo, pieno di severità, atteggiator fiero e apertore nella pittura della via più terribile.

Alla maniera di costui, piuttosto che alla elegante naturalezza di Raffaello suo maestro, parve accostarsi Giulio Romano, spirito animoso e pieno di eruditi e peregrini concetti.

E la maniera istessamente di Michelagnolo dandosi a seguire i Tedeschi, traboccarono in quegli strani atteggiamenti e in quelle caricate forme che nelle opere si veggono di quei loro capisquadra lo Sprangher⁶⁰ ed il Golzio⁶¹.

Con maggior discrezione di giudizio, dietro alle orme di lui camminò la schiera de' fiorentini. Da cui però si scompagna Andrea del Sarto⁶² nelle forme un po' rozzo, ma osservatore del vero, facile nel panneggiare, soave nel dipinto e che fra' toscani avrebbe la palma, se tolta non glie l'avesse Don Bartolomeo⁶³, alla cui gloria basterebbe il San Marco del Palazzo Pitti, in cui niuna manca delle parti che costituiscono uno eccellente maestro.

Tiziano, a cui Giorgione aprì gli occhi nell'arte, è maestro universale. In ogni co[p. 90]sa che prese ad imitare, ha saputo imprimere la propria sua naturalezza; è pieno di succo veramente vitale: scorre il sangue nelle sue carnaggioni, spirano le sue immagini e se nel disegno fu superato da alcuni, benché nei corpi delle femmine soglia essere assai corretto e i suoi puttini sieno stati per le forme studiati dai più gran maestri, nella scienza del colorire, come nel fare i ritratti e il paese, non fu da niuno uguagliato giammai. Grandissimi furono gli studi che ei fece sopra il vero, ch'ei non perdettesse mai di vista, grandissime le considerazioni per giugnere a convertire in sostanza, dirò così, di carne i colori della tavolozza; ma la maggior fatica ch'e' durava era quella di coprire, come diceva egli medesimo e di nascondere essa fatica, onde le opere sue paressero nate, non fatte. Eguale alla virtù ebbe la fortuna. E fu da Carlo V sommamente onorato,

⁵⁹N. nel 1528 M. nel 1612.

⁶⁰N. nel 1546 M. in vecchiaia.

⁶¹N. nel 1558 M. 1617

⁶²N. nel 1488 M. nel 1530

⁶³Fiori nel 1462.

come da Giulio II e, massime da Leon X, lo era stato pochi anni innanzi il gran Raffaello.

In quel medesimo tempo si distinse Jacopo Bassano per la forza del tingere. Pochissimi seppero, al pari di lui, fare quella giusta dispensazione di lumi dall'una all'altra cosa e quelle felici contrapposizioni, per cui gli oggetti dipinti vengono veramente a rilucere. Egli si poté dar vanto di avere ingannato un Annibale Caracci, come già Parrasio⁶⁴ ingannò Zeusi⁶⁵ ed ebbe la gloria che non da altri che da lui, volle Paolo Veronese che apprendesse Carletto⁶⁶, suo figliuolo, i principi del colorire.

[p. 91] Paolo Veronese fu creatore di una nuova maniera, scorretto nel disegno, trasandatissimo nel costume, fu nelle sue bizzarrie nobilissimo e ricchissimo nelle invenzioni. Pare che chiunque vede i magnifici suoi quadri, ci volesse esser dentro e ben di lui si può dire che piacciono fino ai difetti. Ebbe in ogni tempo ammiratori grandissimi, ma di niuno di questi sarebbesi egli maggiormente compiaciuto che di un Guido Reni.

A niuno de' veneziani è inferiore il Tintoretto in quelle opere che non ha tirato via di pratica, ma nelle quali ha voluto eseguir quello che sapeva. Ciò ha mostrato nel Martirio, singolarmente, che è nella Scuola di S. Marco, dove è disegno, colorito, composizione, effetti di lume, mossa, espressione, al sommo grado recato ogni cosa. Appena uscì quel quadro nel pubblico, che levò tutti in ammirazione. Lo stesso Aretino così grande amico di Tiziano, che presa ombra del Tintoretto lo avea discacciato dalla Scuola, non poté contenersi dal metterlo in cielo. Scrive egli al Tintoretto avere quella pittura forzato gli applausi di qualunque persona si fosse, non essere naso, per infreddato che sia, cioè non senta in qualche parte il fumo dell'incenso. Lo spettacolo, aggiugne, pare piuttosto vero che finto e beato il nome vostro, se riduceste la prestezza del fatto in la pazienza del fare.

Dopo questi sovrani maestri, che non altro ebbero per guida che la natura o ciò che in essa fu imitato di più perfetto, le greche statue venero in quegli altri artefici che non tanto si fecero discepoli della natura, quanto di questi stessi maestri che poco tempo innanzi ristorato aveano l'arte della pittura e ri[p. 92]messa nell'antico suo onore. Tali furono i Caracci i quali cercarono di riunire nella loro maniera i pregi delle più celebri Scuole d'Italia e fondarne una nuova, che alla romana non la cedesse per la eleganza delle forme, alla fiorentina per la profondità del disegno ne' per il colorito alla veneziana e alla lombarda. Sono

⁶⁴ Fiorì negli anni del mondo 378.

⁶⁵ Fiorì nel 356 del mondo.

⁶⁶ N. nel 1570 m. nel 1596.

queste Scuole a guisa, dirò così, dei metalli primitivi nella pittura e i Caracci, fondendogli insieme, composero il metallo corintio nobile bensì e vago a vedersi, ma che non ha né la forza né la duttilità né il peso de' suoi componenti. E la maggior lode che diasi alle opere dei Caracci, non è derivata da un certo carattere di originalità che presentino o da una perfetta imitazione della natura, ma dalla somiglianza che portano in fronte del fare di Tiziano, di Raffaello, del Parmigianino o del Correggio. Non mancarono del rimanente i Caracci di munire la loro Scuola de' presidi tutti della scienza, ben persuasi che l'arte non fa mai nulla di buono per benignità del caso o per impeto di fantasia, ma è un abito che opera secondo scienza e con vera ragione. Insegnavasi nella loro scuola prospettiva, notomia e tutto quello che condur poteva nella strada più sicura e più retta. E in ciò dee cercarsi principalmente la cagione, perché da niuna altra Scuola uscì una così numerosa schiera di valentuomini quanto da quella di Bologna.

Tra essi tengono il campo Domenichino e Guido profondissimo l'uno nell'arte e dotto osservator della natura, l'altro inventore di una vaga e nobile sua maniera che risplende singolarmente nell'affettuosa bellezza [p. 93] che seppe dare ai volti delle femmine. Questi ebbe il grido sopra gli stessi Carracci e a quello venne fatto di superarli.

Del latte di quella medesima Scuola fu nutrito da prima Francesco Barbieri detto il Guercino, ma si formò di poi una particolar sua maniera tutta fondata sul naturale e sul vero, senza elezione delle migliori forme e caricata di un chiaroscuro da dare alle cose il maggior rilievo e renderle palpabili. Di tal maniera che a questi ultimi tempi fu rimessa in luce dal Piazzetta e dal Crespi, fu veramente autore il Caravaggio, il Rembrante dell'Italia. Abusò costui del detto di quel greco quando domandatogli chi fosse il suo maestro, mostrò la moltitudine che passava per via; e tale fu lo incantesimo del suo chiaroscuro, che quantunque gli copiasse la natura in ciò ch'ella ha di triviale e difettoso, ebbe quasi forza di sedurre anche un Dominichino ed un Guido. Del Caravaggio seguirono lo stile due celebri spagnuoli, il Velasquez tra esso loro caposcuola, il Ribera⁶⁷ domiciliato tra noi, da cui appresero di poi i principi dell'arte il bizzarro Salvator Rosa⁶⁸ e quel fecondissimo spirito Proteo e fulmine nella pittura, Lucca Giordano.

Di mezzo tra i maestri della scuola bolognese e i primi delle altre scuole d'Italia è il Rubens, principe della fiamminga, uomo di spiriti molto elevati, il quale fu veduto pittore e ambasciatore in un paese che non molti anni di poi vide uno de'

⁶⁷ N. nel 1589 M. nel 1656.

⁶⁸ N. nel 1615 M. 1673.

maggiori suoi poeti Segretario di Stato. Sortì da natura uno ingegno sommamente vivace e una facilità di [p. 94] operare grandissima, a cui venne in aiuto la coltura della dottrina. Studiò anch'esso i nostri maestri Tiziano, Tintoretto, Caravaggio e Paolo e tenne di tutti un poco, così però che predomina la particolar sua maniera. Fu nelle movenze più moderato del Tintoretto, più dolce nel chiaroscuro del Caravaggio; non fu nelle composizioni così ricco né così leggiadro nel tocco come Paolo e nelle carnagioni fu sempre meno vero di Tiziano e meno delicato del suo proprio discepolo Vandike. Poté dare a' colori una lucidità grandissima e non minore armonia non ostante l'altezza del suo tingere ed ebbe una forza e una grandiosità di stile, che è sua propria. Più alto assai sarebbe salito, se la natura gli avesse presentato in Fiandra oggetti più belli o se dietro agli esemplari dei Greci avesse saputo raffazzonarli e correggerli.

Delle opere di questi fu sovra ogni altro studioso il Possino, il primo tra i francesi e sugli antichi marmi andò a cercar l'arte del disegno, dove per dar legge ai moderni, dice un savio, ella siede reina. Niuna avvertenza, niuna considerazione, niuno studio fu da lui lasciato indietro nello scegliere, nel comporre i suoi soggetti, nel dar loro erudizione, anima e nobiltà. Avrebbe eguagliato Raffaello, di cui seguiva le vie, se con lo studio altri conseguir potesse naturalezza, grazia, disinvoltura e vivacità. Ma, in effetto, non giunse che a fatica ed istento ad operare quanto operava Raffaello con facilità grandissima e le figure dell'uno sembrano contraffare quelle che fanno le figure dell'altro.

Aggiunta

[p. 95]

Della maniera di dipingere sopra la porcellana, smalto, vetro, metalli e pietre, ec.

Pittura della porcellana

Il lavoro della pittura viene distribuito fra un gran numero di operai nel medesimo laboratorio: a uno appartiene formare il circolo colorato intorno agli orli della porcellana, un altro disegna i fiori, i quali un altro dipinge: questi non fa che le acque e le montagne, quegli gli uccelli ed altri animali ed un terzo fa le figure umane.

Vi son delle porcellane fatte di tutti i colori, sì per rispetto ai fondi come alle rappresentazioni su quelli. Quanto al colore de' paesaggi, ec., alcuni sono semplici; tali sono i cilestri o turchini, che son quelli che più comunemente veggiamo in Europa, altri sono mischiati di diverse tinte ed altri rilevati ed abbelliti con oro.

Il ceruleo, o turchino, è fatto di *lapis lazuli*, preparato con abbruciarlo per lo spazio di 24 ore in una fornace. Dove si seppellisce nella rena, fin all'altezza di mezzo piede; quand'è abbruciato, lo riducono in una polvere impalpabile in mortai di porcellana, non verniciata e con pestelli dell'istessa materia.

[p. 96] Quanto al *rosso*, si servono della spezie di vitriuolo che trovasi nelle minere del rame e ch'essi chiamano *tfaufan*; se ne mette una libra in un crogiuolo coperto, nel di lui coperchio v'è una piccola apertura, per la quale nel bisogno si può vedere la materia. Il crogiuolo si scalda con un fuoco di riverbero, finché il nero fumo cessa di ascendere ed un fino rosso gli succede. Una libra di questo vitriuolo da quattr'oncie di liquor rosso, che trovasi nel fondo del crogiuolo, abbenché la più fina sia quella che si attacca ordinariamente al coperchio ed ai lati del crogiuolo.

La polvere di selce o di pietra focaia è altresì un ingrediente nella maggior parte degli altri colori, *e.gr.* per il verde, in tre oncie di *tongvhappi* o di scoria di rame battuto, usano di mettere una mezz'oncia di polvere di selce ed un oncia di cerusa. Il color violaceo si fa con aggiungere una dose di bianco al verde già preparato, quanto più di verde vi si aggiunge tanto più carico è il violaceo. Quanto al giallo adoprano sette drame di bianco e tre del rosso di vitriuolo.

I più di questi colori si mischiano o stemperano con acqua di gomma, per applicargli un poco di salnitro, qualche volta un poco di cerusa o di vitriuolo, ma più d'ordinario il vitriuolo solo, essendo prima disciolto nell'acqua. Per le porcellane che han da essere affatto rosse, il colore si suole applicare coll'olio, cioè coll'olio comune della porcellana o con un altro fatto delle selci bianche.

Vi è pure un altro rosso, chiamato rosso soffiato, perché in realtà s'applica soffiandolo con un tubo, uno de' cui orifici è coperto di una finissima tocca o velo di seta. Il fondo di [p. 97] questo tubo leggermente si applica al colore, di cui la tocca s'imbratta quando, soffiando contro la porcellana, ella ne diventa tutta spruzzata di piccoli punti. Questa porcellana è rarissima e di gran prezzo.

La porcellana nera, ch'eglino chiamano *umian*, ha parimenti la sua bellezza: questo colore ha una tinta piombina, come i nostri specchi ustori di metallo, e suole darglisi risalto coll'oro. Egli è fatto di tre oncie di *lapis lazuli*, con sette dell'olio comune di pietra, abbenché questa proporzione sia variata, secondo che si vuole più o meno carico il colore. Il nero non si dà alla porcellana sin ch'ella non è secca, né il lavoro si mette al fuoco sin che non è asciutto il colore.

L'oro non s'applica se non dopo la cottura e si ricuoce in un forno fatto a tal uopo. Per applicar l'oro, lo rompono e disciolgono nell'acqua al fondo di una porcellana, finché una sottil nuvola dorata viene su la superficie; si adopera con

acqua di gomma, e per dargli corpo aggiungono tre parti di cerusa in trenta d'oro.

Vi è parimenti una spezie di porcellana marmorata che non si fa coll'applicarvi l'onda marmorina col pennello ma, in vece dell'olio da verniciarla, servonsi di quello di selci bianche che riga e tagli l'opera con mille curiosi tratti, a modo di lavoro mosaico. Il colore che quest'olio dà è un bianco, alquanto cinericcio. Questa porcellana è chiamata *tfviki*.

Vi sono diverse altre spezie di porcellana, ma tali che son piuttosto per la curiosità e mostra che per l'uso: le più vaghe sono le porcellane magiche, i cui colori solamente ap[p. 98]paiono quando si riempiono di qualche liquore. Queste si fan doppie: il di fuori è bianco e tutto disegnato e spiccato a compartimenti, il di dentro è una coppa solida di porcellana colorata, abbenchè la coppa o tazza sia alle volte di vetro, il che fa miglior effetto che la porcellana. Il secreto di queste porcellane *kiatfim* è quasi perduto; nulladimeno il P. d'Entrecolles ce n'ha somministrato il seguente dettaglio.

La porcellana che si ha a dipinger così, debba essere assai sottile e i colori che nelle altre porcellane si applicano sul di fuori, qui sono applicati sul di dentro. Quando il colore è asciutto, mettono sopra d'esso un leggero strato di una colla fatta di terra di porcellana, per lo qual mezzo il colore si chiude tra due lamine terricce. Quando la colla è secca, gittan dell'olio dentro la porcellana e quando ne ha abbastanza, la rimettono nella forma ed alla ruota per renderla quanto più si può sottile e trasparente. Quand'è asciutta si cuoce nell'ordinaria fornace. I colori quivi adoptrati sono sempre i più fini e le figure dipintevi sono pesci, come le più accomodate al liquore che v'è messo dentro e nel quale pare che nuotino.

Le diverse spezie di porcellana sopra mentovate, dipinte che sono affatto e, quando tutti i colori son secchi, s'hanno a pulire o lisciare, affine di prepararle a ricever l'olio o la vernice, il che si fa con un pennello di finissime piume bagnato con acqua e passato leggermente sopra i lavori, per levarne via le più piccole ineguaglianze.

L'oliare o verniciare è l'ultima preparazione della porcellana, innanzi che sia portata al [p. 99] forno: quest'olio si applica più o meno denso e più o meno volte si ripete, secondo la qualità dell'opera. Alle sottili e fine porcellane, se ne danno due sottilissimi strati, alle altre uno, ma questo equivale agli altri due. Una grand'arte si adopera nell'applicar la vernice, sì per farlo con eguaglianza, come per non darla in troppo grande quantità. Gli strati nell'interno de' vasi dannosi per aspersione, cioè gittandovi quanto di vernice è necessario: quelli nel di fuori, per immersione e con tuffare i pezzi in un vaso d'olio.

Deesi osservare che il piede non è ancor formato, ma continua ad essere in una mera massa, sin che l'opera ha ricevuta la vernice: ei si finisce sulla ruota e quando è incavato un piccolo cerchio, vi si dipinge ed alle volte una lettera cinese. Asciugata questa pittura si dà la vernice al piede, ec., l'opera intera finalmente portasi al forno per cuocerla.

Pittura, o dipingere a olio

L'arte di dipingere a olio fu ignota agli antichi e fu un pittore fiammingo, Giovanni Van-Eych o di Bruges, che primo la scoperse e la mise in pratica nell'principio del XIV secolo; sin a lui, tutti i pittori lavoravano a fresco o con colori a acqua.

Questa fu un'invenzione di sommo vantaggio per l'arte, poiché col suo mezzo i colori d'una pittura si conservano molto più allungo e meglio e ricevono un lustro e una dolcezza a cui gli antichi non poteano arrivare, di qualunque vernice che si servissero, per coprire le loro opere.

Tutto il secreto solamente consiste nel macinare i colori con olio di noce o con olio di semi di lino, ma si dee confessare che la maniera di operare o impastare è molto differente da quella a fresco o con acqua, a cagione che l'olio non si secca così presto, il che dà al pittore l'opportunità di toccare e ritoccare tutte le parti delle sue figure, tante volte quante gli piace: cosa impraticabile nell'altre specie di pittura.

Le figure parimenti sono qui capaci di più forza e arditezza, conciosiaché il nero diventa più nero quand'è macinato con l'olio che quando con l'acqua; oltre di che tutti i colori, meschiandosi meglio assieme, fanno il colorito più dolce, più dilicato e grato all'occhio e danno un'unione ed una tenerezza a tutta l'opera, innimitabile in qualunque dell'altre maniere.

La pittura a olio si fa su i muri, sul legno, sul canavaccio, sulle pietre e su tutte le sorte di metalli.

Per dipinger sopra un muro

Quando egli è ben asciutto, gli si dan due o tre lavagioni con olio bollente, sin a tanto che il getto o la calcina resti ben unta e non imbeva più. Sopra vi si applicano de' siccativi, cioè gesso a creta bianca, ocre rossa od altre crete incorporate in grado un po' grossetto o duro. Quando è ben secco questo primo

strato, vi si disegna o abbozza il soggetto ed alla fine si dipinge tutto, meschiando un poco dopo di vernice coi colori, per risparmiar il vernicamento dappoi.

Altri, per fortificare meglio il muro contro l'umidità, lo coprono con un getto di calci[p. 101]na, di polvere di marmo o con un cemento fatto di tegole sbattute in polvere e incorporato con olio di lino ed alla fine preparano una composizione di pece greca, di mastice e di vernice spessa, bolliti insieme, cui applicano calda sopra la prima mano o intonacatura; quand'è secca, vi stendono sopra i colori siccome si è detto.

Altri, infine, fanno la loro intonacatura con calcina, cemento di tegole ed arena e quando è asciutta ve n'applicano un'altra di pura calcina, di cemento e di schiuma di ferro, che bene sbattuti e incorporati con bianchi d'uovo ed olio di lino, fann'un intonico eccellente. Quando è secco, vi si applicano i colori.

Per dipingere sul legno

Sogliono dare al fondo uno strato o suolo di bianco temperato con colla o applicare l'olio sopramentovato; il resto si fa come nella pittura su i muri.

Per dipingere sulla tela e sul canavaccio

Distendesi il canavaccio sopra un telaio, gli si dà una mano di colla; quand'è asciutta, vi passan sopra con una pietra pomice affine di eguagliare e lisciare lo strato e levarne i nocchi. Col mezzo della colla le piccole fila ed i peli si uniscono o stringono bene alla tela ed i piccoli buchi si otturano, così che non vi può passar colore.

Quando la tela è asciutta, vi stendono dell'ocra che è una terra naturale ed ha corpo, alle volte meschiando con essa un poco di cerusa per farla seccare più presto. Quand'è sec[p. 102]ca vi si passa sopra colla pomice per lisciarla.

Dopo ciò, qualche volta, vi si aggiugne un secondo strato composto di cerusa e di un poco di nero di carbone, per rendere il fondo di un color cinereo, osservando in ciascuna maniera di porvi più poco colore che sia possibile, affinché la tela non si rompa ed i colori, quando vi si saranno sopra dipinti e distesi, si conservino meglio.

In alcune pitture di Tiziano e di Paolo Veronese troviamo che eglino facean il loro fondo con acqua e vi dipingean sopra a olio; il che molto contribuiva alla

vivacità e freschezza delle opere, imperocché il fondo d'acqua, imbevendo l'olio de' colori, li lascia più belli, l'olio stesso levandogli molto della loro vivacità.

Si dee perciò adoprare più poco olio che si può, se si vuole che i colori si mantengano freschi; per tal cagione alcuni li meschiano con olio di aspido, che svapora immediate e che pur serve a renderli maneggevoli al pennello.

Per dipingere sopra le pietre ed i metalli

Non è necessario applicare colla, come sulla tela; basta aggiungervi un leggero strato di colori, avanti che abbozziate il vostro disegno e né pur ciò si fa sulle pietre, quando desiderasi che il fondo appaia come su certi marmi di colori straordinari.

Tutti i colori adoprati a fresco sono buoni a olio, eccetto il bianco di calcina e di polvere di marmo.

Quelli che principalmente s'adoprono sono la cerusa, il giallo, l'orpimento, il piombo nero, il cinabro o vermiglione, la laca, le ceneri turchine e verdi, l'indaco, il negrofu[p. 103]mo, l'avorio bruciato ed il verderame, verde porro, ec.

Quanto agli olii, i migliori sono quelli di noci, di semi di lino, di aspido, di trementina. Gli olii disseccativi o che si seccano, sono un olio di noce bollito con litargirio e sandaraca, altri con spirito di vino, mastice e gommalacca.

Per avere una vernice che si asciughi presto si mischia dello spirito di vino con trementina.

Miniatura

La miniatura si distingue dall'altre spezie di pittura nella piccolezza e delicatezza delle sue figure, nella debolezza de' loro colori e nel leggier colorito e perché ricerca d'essere osservata e guardata assai da vicino.

Que' colori che hanno il men di corpo, sono i migliori ed i più comodi per dipingere in miniature, come il carminio, l'oltrammarino, le lacche fine ed il verde fatto de' sughi di diverse erbe e fiori.

Il dipingere in miniatura è tedioso e sottile anzi che no, poiché si eseguisce totalmente con la punta del pennello.

Vi sono alcuni pittori che non adoprono mai alcun colore bianco nella miniatura, ma fanno che il fondo della pergamena serva per rilevar le loro figure; nel qual caso, i lumi appaiono vivi a proporzione della profondità o della forza de' colori

delle figure. Altri innanzi che si pongano al lavoro, danno alla pergamena una lieve lavagione con piombo bianco, ben preparato e purificato.

Quando i colori sono messi schiacciati o di piatto, senza punzecchiature, ancorché le figure [p. 104] sien piccole ed il fondo, o pergamena o carta, allora non chiamasi miniatura ma *acquerello*.

I colori per la miniatura si possono meschiare e preparare con acqua di gomma arabica o gomma d'adraganti.

Dipingere sul vetro

La primitiva maniera di pingere sul vetro era semplicissima e per conseguenza assai facile; consisteva nella mera disposizione ed ordine di pezzi di vetro di differenti colori, in qualche sorta di simmetria e costituiva una specie di ciò che lavoro *mosaico* s'appella.

Quando si venne poscia a tentare disegni più regolari ed anche a rappresentare figure rilevate con tutte le loro ombre, tutta la destrezza di que' pittori non giugnea che a delineare i contorni delle figure in nero con colori d'acqua e a panneggiare nello stesso modo, sopra vetri del colore di quell'oggetto che volean dipingere. Per le carnagioni, sceglievano un vetro d'un rosso lucente, sopra il quale disegnavano i principali lineamenti del viso, ec., col nero.

Alla fine, venendo il gusto di questa sorta di pittura notabilmente migliorato e trovandosi atta quest'arte all'ornamento di chiese, basiliche ec., si trovò il modo d'incorporare i colori col vetro stesso esponendolo ad un convenevole grado di fuoco, dopo che i colori v'erano stati messi sopra.

I colori che si adoperano a dipingere sul vetro sono assai diversi da quelli che servono a pingere a olio od acqua. Il *nero* si fa di due terzi di scaglie di ferro, ben battute e meschiate con un altro terzo di minute selci o di piccoli paternostri di vetro. Il *bianco* si fa con [p. 105] rena o picciole selci bianche calcinate, pestate in un mortaio e poscia macinate in sul marmo, con una quarta parte di salnitro che vi si aggiugne, tornandosi a calcinare e polverizzare la mistura, alla quale, quando stanno per farne uso, aggiungono un poco di gesso o stucco di Parigi ben macinato, ec. Pel *giallo* adoperano argento in foglia macinato e rimescolato in un crogiuolo con zolfo e salnitro; poscia ben battuto e macinato sopra una pietra di porfido ed alla fine rimacinato di bel nuovo con nove volte tant'ocria rossa. Il *rosso* si fa di litargirio d'argento e scaglie di ferro, gomma arabica, ferretto, paternostri di vetro ed ematite, presso a poco in eguali quantitati. Quest'è uno de' colori i più difficili e solo colla sperienza se ne può

imparare la preparazione. Il *verde* si fa di *as ustum* un'oncia, altrettanto di piombo nero e quattr'oncie di rena bianca, incorporati col fuoco. Dopo la calcinazione, vi aggiungono una quarta parte di salnitro; dopo una seconda calcinazione, aggiungono una sesta parte di più; dopo di che fanno una terza cozione prima di adoperarlo. L'*azzurro*, il *porporino* e il *violetto* si preparano come il verde, solo che lasciano fuori l'*as ustum* ed in luogo di questo adoperano zolfo per l'*azzurro*, *perigueux* per lo porporino ed ambe queste droghe per lo violetto; le carnagioni si fanno di ferretto e minuzie di selci. E finalmente i colori pe' capelli, tronchi d'alberi, ec., si fanno di ferretto, selci minute, ec.

Comechè si debba confessare che tutt'i Pittori in vetro non se ne servono, essendovi pochi artisti di cotale specie che non abbiano inventato i loro propri colori particolari, de' [p. 106] quali essi sanno de' gran segreti. Ma certo si è che i sopraccennati bastano per le migliori pitture d'ogni sorta, purché una persona abbia l'arte di maneggiarli.

Nelle finestre di diverse antiche chiese, ec., troviamo i più belli e più vivi colori che immaginarsi possa o, e tali, che di gran lunga eccedono tutti quelli che sono in uso fra noi; non già che siasi perduto il segreto di fare quegli stessi colori, ma perché i moderni non vogliono farne la spesa né darsi tutta la cura necessaria, non essendo al presente questa sorta di pittura tanto stimata quanto per l'addietro.

Quei bei lavori, che si facevano nelle fabbriche de' vetri, erano di due specie: in alcuni il colore si diffondea per tutto il corpo del vetro, in altri, che erano i più ordinari, il colore v'era sol da una banda, appena penetrando nella sostanza più d'un terzo di linea, sebbene più o meno giusto, la natura del colore, essendosi sempre trovato che il giallo più di tutti vi penetrava.

Questi fecondi lavori, benché non così forti e così belli come i primi, erano di maggior vantaggio agli operai, perché sullo stesso vetro, sebbene di già colorato, e' gli poteano far vedere altra specie di colori, quando occorreva di ricamare panneggiamenti, arricchirli di fogliami o di rappresentare altri ornamenti d'oro, argento, ec.

A quest'oggetto, si servivano dello smeriglio, macinando o diminuendo la superficie del vetro, fino a tanto che fosser giunti, passato il colore, al vetro chiaro; ciò fatto, applicavano i colori convenevoli sull'altra banda del vetro. Con tal mezzo si veniva ad im[p.107]pedire che i nuovi colori non colassero né si meschiassero tra i primi quando i vetri venivano esposti al fuoco, come si mostrerà più avanti.

Quando gli ornamenti ideati doveano comparire bianchi o argentati, eglino si contentavano di spogliare del suo colore il vetro collo smeriglio, senz'applicarvi

punto il minimo color nuovo ed in questa stessa maniera formavano i lumi e i rilievi sopra ogni sorta di colore.

La prima cosa che si dee fare, per dipingere sul vetro alla maniera moderna, si è il disegnare ed anche colorire tutto il soggetto sulla carta. Si scelgono poscia i pezzi di vetro, propri ed atti a riceverne le varie parti e si procede a dividere o distribuire il disegno medesimo, ovver la carta sulla quale egli è delineato in tanti pezzi convenevoli e adattati a quelli di vetro, avendosi sempre la mira a fare che i vetri si uniscano ne' contorni delle figure e nelle pieghe del panneggiamento, affinché le carnagioni e l'altre parti più fine non vengano ad esser pregiudicate dal piombo, col quale si hanno a congiugnere insieme le figure.

Fatta la distribuzione si segnano tutt'i vetri, come anche le carte, con lettere o numeri per poterli tornar a conoscere. Il che fatto applicando ciascuna parte del disegno sopra il vetro a quella destinato, si copia o trasporta il disegno sopra questo vetro col color nero, stemprato in acqua di gomma rintracciando, delineando e seguitando tutte le linee e punteggiamenti, che appaiono attraverso al vetro colla punta del pennello.

Quando questi primi tocchi sono ben asciut[p. 108]ti, il che avviene in due giorni in circa, non trovandosi l'opera che in bianco e nero, se le dà per di sopra una leggier lavatura con orina, gomma arabica e un po' di nero e questa parecchie volte si replica, a misura che si vuole rilevare od esaltar l'ombre, con questa precauzione di non mai applicare alcuna nuova lavatura finché la prima non sia sufficientemente asciutta. Ciò fatto si danno i lumi o chiari e i rilievi col fregarne via il colore ne' luoghi rispettivi con una punta di legno o col manico del pennello.

Quanto agli altri colori sopraccennati, si adoperano questi con acqua di gomma, quasi come si fa in pitture di miniatura, ponendo cura di applicargli leggermente, per tema di scancellare i contorni del disegno od anche, per maggior sicurezza, applicandoli dall'altra banda specialmente il giallo, ch'è assai pernicioso agli altri colori co' quali egli è soggetto a meschiarsi.

E quivi pure, come in pezzi di nero e bianco, si dee avere una particolare avvertenza di non mettere colore sopra colore o strato sopra strato, se prima non sono ben secchi i primi. Si può aggiungere che il giallo è il solo colore che penetri il vetro e con lui s'incorpori mediante il fuoco; gli altri e particolarmente il turchino, ch'è assai difficile da adoperarsi, restano sulla superficie od almeno penetrano assai poco. Quando la pittura di tutt'i pezzi è finita, si portano questi al fornello o forno, per indurarne o cuocerne i colori.

Dipingere a smalto

[p. 109]

È un metodo di pignere con ismalti o colori metallini, macinati, ridotti in polvere e adoperati come gli altri colori con un pennello, indi fusi, cotti di nuovo e vetrificati a forza di fuoco.

Due modi vi sono per dipingere a smalto: l'uno con colori chiari e trasparenti e l'altro con densi ed opachi. Per usare il primo, non si macinano i colori che coll'acqua, pel secondo, si macinano con olio di nardo.

I primi, cioè i colori chiari, si mettono sopra il metallo piatti e limitati ed orlati con un margine pur di metallo, per tenerli separati e distinti. Sebbene abbiam veduto de' pezzi messi contigui l'un l'altro e senz'alcuna partizione, il che è assai difficile da eseguirsi, a cagione che i colori trasparenti, nel liquefarsi, sogliono scorrere l'uno nell'altro, specialmente ne' lavori più piccoli.

L'invenzione de' colori opachi è molto più moderna ed assai più stimata che quella de' trasparenti. Tutt'i metalli, per altro, non ammettono egualmente ambe queste spezie. Il rame, per esempio, che porta ogni colore opaco, non ne porterà alcuno de' trasparenti, ma per impiegar sul rame questi ultimi, bisogna prima coprirlo con uno strato o letto di smalto nero sopra il quale si mette una foglia d'argento e su questa si applicano gli altri colori propri, cioè i colori o smalti adattati all'argento, il quale pure egli stesso non ne permette d'ogni sorta.

Quelli che meglio se gli adattano sono porpora, verde, azzurro ed acqua marina. Ma l'[p. 110]oro ne riceve d'ogni sorta, e tanto i colori opachi che i trasparenti, perfettamente bene. Si dee per altro aggiungere, che in ciò si deve solo adoperare l'oro più fino. Perché i colori trasparenti, messi sopra l'oro basso, diventano foschi e lividi, stabiliendosi sopra di esso una spezie di fumo non dissimile dal piombo nero.

Degli smalti trasparenti, i più duri sono i migliori, benché siavi una differenza anche fra questi, perdendo alcuni il lor colore nel fuoco ed altri ritenendolo. Quanto ai rossi, eglino non son rossi che per accidente, non essendo essi che gialli quando son fatti ed applicati sull'oro e diventano rossi nel fornello. I migliori rossi trasparenti sono quei fatti di rame calcinato, di ruggine di ferro, d'orpimento e d'oro calcinato, liquefatti colle dovute proporzioni di rena e di sal di vetro.

Ma il metodo di pingere con ismalto opaco o spesso, si è quello cui dobbiamo tutt'i nostri bei lavori moderni di smalto, particolarmente quei curiosi in oro che rappresentano ritratti sì perfettamente, che può farlo la miglior pittura a olio ed anche alcuni pezzi d'istoria, con questo gran vantaggio, che la lor bellezza e

lustro mai non deteriora né scade essendo egualmente sicuri dalle ingiurie del tempo e delle stagioni.

Questa sorta di pittura, perché sia perfetta, dee farsi in lastre d'oro, perché il rame, oltre ch'ei manda fuori un fumo che macchia ed appanna i colori, è soggetto a scagliarsi ed a screpolare e l'argento fa divenir gialli i bianchi.

Queste lastre son fatte un po' cave da una banda ed alte dall'altra, in guisa circolare [p. 111] ed ovale, per impedire che l'oro non si logori o scortichi col fuoco e che perciò non crepino e via ne saltino i colori, né debbonsi fare troppo grosse. Egli basta che possano portare i colori, sebbene si usa di fortificarle tutt'a l'intorno con un circolo alquanto più grosso.

Fatte le lastre ben piane ed eguali dappertutto a' colpi di martello, si applica uno smalto bianco d'ambi i lati, benché il disegno sia solamente dipingere sopra di uno. La mira in ciò si è d'ovviare ogni gonfiatura o piegamento a causa del fuoco, perché altrimenti i pezzi grandi e ispezialmente se i colori si mettono su qualche cosa in guisa ineguale, eglino son soggetti a sollevarsi in bolle o postule. Ora questo primo strato, ch'è bianco, rimanendo liscio ed uniforme, serve come di fondo a tutti gli altri colori. La composizione dello smalto bianco cogli altri opachi si darà qui appresso.

Smaltata così la lastra d'oro in bianco, si dee schizzare sopra di essa il disegno della pittura da farsi e poscia si delinea o si tira fuori il tutto accuratamente in un bruno rosseggiante. Finito così il disegno o contorno, si mette il pezzo al fuoco e poi si dipinge coi colori sopraccennati e prescritti.

Il fondo bianco, su cui si pigne, serve di bianco a tutti i colori. Volendo il buon metodo che si risparmi il fondo dal principio fino alla fine, nei luoghi ove han da essere i lumi o chiari, nello stesso modo che nella miniatura, benché si abbia un altro bianco da mettere sopra gli altri colori, quando si ha motivo di alzarli.

Aggiungasi che come i pittori a olio ritoccano le lor pitture parecchie volte e le lasciano secca[p. 112]re, così in questa sorta di pittura, l'artefice tocca il suo lavoro quante volte gli aggrada, mettendolo ogni volta ad un fuoco riverberante e levandonelo via di bel nuovo, subito ch'ei s'accorge che lo malto abbia preso l'intero suo lustro.

Si fa il fuoco riverberante in un picciolo fornello, ov'è fuoco in cima e tutt'all'intorno, restando solo un sito vuoto nel mezzo, ove si dee mettere il pezzo per ricuocerne gli smalti. I colori vi sono messi sopra colla cima o punta del pennello, come in miniatura, con questa sola differenza, che si adopera olio di nardo per innacquareli in cambio d'acqua di gomma.

Smalti per la pittura.

Il *bianco* smalto o colore usato da pittori a smalto, è lo stesso che lo smalto comune adoperato dagli smaltatori, solo che si dee preparare col macinarlo e purgarlo con acqua forte. Dopo di che, lavandolo bene in acqua netta, si macina o pesta di bel nuovo in un mortaio di felce o d'agata.

Il *bruno* rosseggiante si fa con feccia di vitriuolo e salnitro o con ruggine di ferro ben macinato sopra un'agata con olio di nardo.

Il *nero* si fa di *perigueux* ben calcinato e macinato con olio di nardo, cui si aggiunge un'egual quantità di nero d'orefici o smaltatori.

Il *turchino* si fa di lapislazzalo, usato da' pittori a olio, ben purificato e preparato con ispirito di vino ed esposto in un fiaschetto per cinque o sei giorni ai raggi del sole.

Il *rosso* vermiglio è fatto con vitriuolo calcinato fra due crogiuoli lotati insieme, poscia lavato in acqua forte e indi in acqua netta: [p.113] il fuoco ha da esser moderato e da rimanere una mezz'ora in circa.

Il *rosso* di lacca è composto di fin oro disciolto in acqua regia con sale armoniaco o sal comune. Compiuta essendo la dissoluzione, ci si mette in una cucurbita con acqua di fonte e con mercurio, sopra l'arena calda per 24 ore. La polvere che rimane al fondo della cucurbita, quando l'acqua n'è versata fuori, si macina con fior di zolfo che sia il doppio del di lei peso e si mette in un crogiuolo sopra un fuoco leggiere. E quando il zolfo, il quale prende fuoco, è esalato, la rossa polvere che resta si macina con ghiaia.

Finalmente la copparosa bianca calcinata fa un colore molto simile al color d'ambra che adoperano i miniatori.

Questi colori o sieno smalti, servono per la composizione di tutti gli altri, mediante una discreta mistura e combinazione de' medesimi. Così il turchino e il giallo fanno il verde, il turchino e 'l rosso, il violetto e in simil modo del resto.

IL FINE

[Edizione a cura di L. Catelli (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata")]