



4.25

ad unum Alphonse Alay. hagnanini
die 18. Junij 1812. Funari

ad unum Alphonse Alay. hagnanini
die 18. Junij 1812. Funari

ad unum Alphonse Alay. hagnanini
die 18. Junij 1812. Funari

2. Idea del Perfetto Pittore Ven.
di Locatelli. 1772.

2. Requeno Vincenzo. Saggi sul Regia.
Ornamento dell'antica Arte de' Greci
e Romani Pittori. Ven. di Gatti

1784

3. Stespo = Lettera al Cav. Forghieri

4. Metodi di dipingere all'Encausto delle
Cere col penello =

162 L' I D E A

D E L

PERFETTO PITTORE

Per servire di regola nel giudizio, che si deve
formare intorno alle Opere de'
Pittori.

Accresciuto della maniera di Dipingere sopra
la Porcellana, Smalto, Vetro, Metalli,
e Pietre, &c.



GATTINI

B

1112

I N V E N E Z I A .

M D C C L X X I I .

Presso FRANCESCO LOCATELLI a San Bartolommeo.

CON LICENZA DE SUPERIORI, E PRIVILEGIO.

NICOLA GATTINI
di
CASTELNUOVO MARE

Matera

CONDIRETTORE DI
NICOLA E NICOLETTA GATTINI





I D E A

D E L

PERFETTO PITTORE.

Ingegno.



A prima cosa, che si deve supporre in un Pittore, si è l'Ingegno, ed è questa una dote, che non si può mica acquistare nè collo studio nè colla fatica. Convieni poi che l'Ingegno sia grande, affinchè 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-

re, 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 insino 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, straordinarj, e verisimili: *Grandi*, perchè le cose tanto meno riescono sensibili, quanto più sono piccole o divise; *Straordinarj*, perchè quello che è ordinario non fa effetto, e non trae l' attenzione; *Verisimili*, perchè le cose grandi e straordinarie deo non sembrar possibili, e non chimeriche.

De-

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 obbietti 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 paja 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, elegato di gruppi.

Il Disegno.

Disegni il Pittore correttamente, di buon

A 3

gu-

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 offervi 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.

Le

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, nè 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-

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, ed 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

riposarsi di spazio in spazio con una ingegnosa distribuzione di lumi, e di ombre sensibili, che vicendevolmente col loro contrasto si soccorrono, cosicchè 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 appaja affettazione veruna, ma che gli oggetti si ritrovino situati così naturalmente, e come a caso. 3. Cogli accidenti di un lume supposto. 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' suoi 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 Caravaggio, (1) che lo rinvenne, e se ne fece un principio; e mi reca stupore il vedere, che i Pittori, che lo seguirono, non si

(1) Nacque nel 1495, morì nel 1543.

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 de' 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 Boscoli, (1) 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 Giorgione, (2) e Tiziano, (3) suo Competitore, essendosene pure avveduto, se ne prevalse in tutto quello, che fece dipoi.

Nella Fiandra Ottone Venio (4) 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; perciocchè senza di essa non si 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 ritro-

(1) Fiorì nel 1522. morì vecchio.

(2) Nacque nel 1478. M. nel 1511.

(3) Nacque nel 1477. M. 1576.

(4) Egli fiorì a i tempi di Rubens.

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, talchè 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 Corregio, 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 risguardano l'Arte del Pittore, e l'ultima risguarda la Storia.

La Grazia.

Un Pittore, il quale possessa 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, se,

aj la Bellezza, che vi si trova, non verrà accompagnata dalla Leggiatezza, 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 nè acquistarsi a fondo, nè dimostrarsi. La Natura sola può darla al Pittore, e questi non la neppure se essa sia in lui, nè in qual grado la possedga, nè 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 difesa questa Idea del perfetto Pittore con quella maggior brevità che si è potuto, per non tediar 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.

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, faranno 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, in oltre, che facili sieno, e dilettevoli.

Ora questa facilità non s'incontra, se non se in coloro, che prima d'istruirsi nelle regole; e di vedere le altrui produzioni, hanno la propria inclinazione consultata, e disaminata 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 il Genio, additandoci sempre la strada più breve, e la più facile, ci rende infallibilmente felici e nei mezzi, e nel fine.

E' 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

eu ra fa agli uomini nel momento stesso del loro nascimento, e quantunque non lo doni 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 cognizioni; ma però egli penetra d'ordinario più addentro in quella, a cui è adattato.

E' dunque necessario un Ingegno, ma un Ingegno esercitato dalle regole, dalle riflessioni, dall'assiduità del lavoro. Convien 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 nè vedere, nè studiare tutte le cose, che potrebbero desiderarsi per la perfezione dell'Arte sua, gioverà molto ch'egli si serva senza verun scrupolo degli studj già fatti da altri.

CAPITOLO II.

Che si deve far uso degli altrui studj senza scrupolo.

E' 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 Lioni, egli non saprà mai dipignere un Leone; e se ne ha veduti, egli non può rappresentare questo animale, se non imperfettamente, ove

NON

non l'abbia disegnato o dipinto dal naturale, o non prenda a copiarlo da un quadro di un altro.

Ciò stante, non si deve biasimar un Pittore, il quale non avendo mai veduto, nè studiato l'oggetto, che gli accade rappresentare, si vale degli studj d'un altro, anzichè fare a capriccio qualche cosa di falso: egli è necessario assolutamente, ch'egli abbia i suoi studj 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. Raffaello (1) per esempio, il quale nella sua gioventù in casa del Perugino (2) 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, trasse tutto ciò che gli parve migliore, e formossi un Gusto raffinatissimo, quale osserviamo ne' suoi parti.

L'Ingegno adunque si serve della Memoria, come di un vaso, in cui mette in serbo le idee, che gli si offrono; le sceglie coll'ajuto 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 prese

(1) Nato nel 1483. M. 1520.

(2) N. nel 1446. M. nel 1524.

prese dall' Antico; come Alberto, (1) e Luca (2) trassero dal loro magazzino le idee Gotiche, che la pratica del loro tempo, e la natura del loro paese avevano ad essi soministrate.

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 studj, che ne fecero gli altri.

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 Paesaggj effetti straordinarj della Natura. Egli potrà riguardare le produzioni di que' valenti Pittori come riguarderebbe la Natura medesima, e farle servire in appresso ad inventare qualche cosa da per se solo.

Due vantaggi in oltre ritroverà chiunque formerà da principio i suoi studj sulle Opere de' valenti Maestri: perciocchè primieramente vi vedrà la Natura purgata da molte cose, che si deono rigettare nel copiarla; ed in secondo

luo-

(1) Alberto Duro N. l' anno 1471. M. nel 1528.

(2) Luca Giordano N. nel 1632. M. nel 1705.

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 Studj, ma quegli eziandio degli altri.

Lionardo da Vinci (1) scrisse già, che le macchie, le quali si trovano sopra un antico muro, formando delle idee confuse di varj obbietti, possono destar l' Ingegno, ed ajutarlo 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 di concepire delle idee in generale, ma ciascuno ne concepisce delle diverse, secondo la diversità degl' 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, perchè 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, perchè 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

B

suo

(2) Nacque circa il 1443. M. verso il 1513. di 75. anni.

fuor 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 farebbero mai in altra maniera presentate all'immaginazione.

Però il detto di Lionardo da Vinci non fa alcun torto all'Ingegnò 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 specie 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 dalle 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 esempj, che riceveranno. Queste sono tante e sì diverse, quante sono le varie Nazioni, e si trovano talmente frammischiate alle azioni puramente natu-

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 spesso 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.

E' chiaro che gli antichi Scultori hanno ricercata questa semplicità naturale, e che Raffaello tolse dalle loro Opere in un col buon Gusto quella, che sparso 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; ed un 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 abbiàm detto, alterata da alcuni accidenti, contro la sua

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 Policlete 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 quando 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 inesaurita 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.

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 usare 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 in quanto era essa conforme alle belle Statue.

** Usque ab ungulo ad capillum summum est festivissima.*

Estne? Considera: vide signum, pictum pulchre videris.

Potrei allegare infiniti passi di Autori antichi in prueva di quanto dico; ma per maggiore brevità lascerò, che il curioso Leggitore

B 3

veg-

** Plauto, Epid. Atto 5.*

vegga quanto scrissi intorno all' Antico nel mio Comento sopra l' Arte della Pittura di Carlo Alfonso Du Fresnoy, e riferirò solo ciò, che diceva un moderno Pittore, cioè il famoso Possine, (1) 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; perciocchè mi farei 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 solevano eseguire. Diedero essi alle loro Figure proporzioni conformi al loro carattere, e disegnaron le Divinità con contorni affai più sciolti, più eleganti, e di maggior gusto, che non quelli degli uomini ordinarij. 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

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.

CAPITOLO VI.

Del Gran Gusto.

SI è potuto vedere dalla Definizione, che diedi del Gran Gusto riguardo 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 maravigliose; imperocchè nella Pittura il gran Gusto, il sublime, il maraviglioso 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-
ti

(1) Nicola Possine N. nel 1594. M. nel 1665.

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 farebbe 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 Ani-

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 doverli 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 esempj, che ne abbiamo, quanti sono i Quadri di Tiziano, di Paolo Veronese, (1) del Tintoretto, (2) dei Bassani, (3) e di varj 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 que-

(1) N. nel 1532. M. nel 1588.

(2) N. nel 1522. M. nel 1594.

(3) Tre furono i Bassani Francesco Padre, e Jacopo, e Leandro Figli.

questo senso pare che i Curiosi riguardino i Quadri dei suddetti Pittori, poichè 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 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 vederli 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 Istoric; 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: conciossiachè 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 eccettui-
no tuttavia coloro, che trattarono soggetti di divozione, introducendovi Santi di tempi, e di
paesi

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 istorici. 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, farebbe 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 collo 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
nem-

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 quelli, 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, nè a qual grado sia stata portata dal 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, comecchè 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. E' 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 solleva

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; perciocchè 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 pel progresso che fece nello spirito degli Uomini. Coloro, che principiarono a rinnovarla in Italia, e che non potevano per conseguenza averne, se non deboli principj, 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, ed di bellezza; si formarono degli Amatori, e dei Conoscitori.

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 Cimabue, (1) ch'era allora in gran fama: e Cosimo de' Medici stimava talmente le Opere di Filippo Lippi, (2) che non lasciò mezzo intentato per vincere la bizzaria, e la pigrizia di questo Pittore, a 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, nè quanto potesse la medesima aggiungere di pregio alle loro Opere. Non giuravano ancora,

(1) N. . . . M. nel 1300. di 60. anni.
(2) N. nel 1428. M. nel 1473.

ra, se 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 proprio 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' Posterì.

Coloro, a quali siamo tenuti principalmente di questa perfezione, sono Lionardo da Vinci, Michelagnolo, (1) 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 fissarono nella di lui persona tutta la perfezione della Pittura.

Siccome nella professione di quest'Arte è necessario il principiare dal Disegno, e si fa che la sorgente del Buon Gusto, e della Correzione si ritrova nelle antiche Sculture, e nelle Opere di Raffaello, (1) 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 Idea,

(1) N. nel 1474. M. nel 1564.
(2) N. nel 1483. M. nel 1520.

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 pel rimanente della loro vita occupati.

Ad altro adunque non si era insin allora rivolta l'applicazione, che a ciò, che dipende dalla Invenzione, e dal Disegno; e benchè Raffaello abbia inventato ingegnossimamente, 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, nè per dare l'idea d'una perfetta imitazione.

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 possedertero, se non imperfettamente, quest' ultima parte, dovesi chiamar imperfetta l'Idea dell'Essenza della Pittura, che viene dall'effetto delle loro Opere, e quella pure, che successivamente s'introdusse nello spirito di alcune persone, per altro assai illuminate.

Le

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 perchè i giovani, come abbiain 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 Studj 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-

C

tura,

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'Imaginazione: 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 richiedono l'economia, e le regole dell'Arte, ed è appunto la giusta unione di queste due partiquella, ch'io chiamo Composizione.

CAPITOLO XII.

Il Disegno.

SECONDA PARTE DELLA PITTURA.

Tanto nella Pittura son necessarij 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 oggetti.

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, farebbe 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

Scena, fu 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 faranno, 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
le

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 industriosissimo artificio contrastargli segnandogli, ed accarezzargli, direi quasi, colle tenere loro sinuosità, e colla lor morbidezza.

Gli antichi Scultori, che non potean valersi dei varj colori, perchè 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, affinchè 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 variar i suoi panni secondo il carattere delle sue Figure. Que' Pittori, che non conobbero in ciò la libertà, che avevano, si refero nel seguitare le antiche Sculture tanto biasimevoli, quanto lo sono gli Scultori nel voler seguitare i Pittori.

La ragione, per cui le pieghe devono macare il nudo, è questa; che la Pittura è una superficie piana, cui bisogna annichilare ingannando gli occhi, e nulla lasciandovi di equivoco. E' dunque tenuto il Pittore a conservare quest'ordine in 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 Panneggiature 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 Panneggiature sono vantaggiose, perchè 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.

CA-

CAPITOLO XVII.

Del Paesaggio.

SE la Pittura è una spezie di creazione, più sensibili sono i contrassegni, ch'essa ne dà nei 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 lo meno tenuto a specificarne vivamente il gusto, ed il carattere, e a dare tanto più di anima al Quadro, quanto meno sarà 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 inteso, 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

C 4

buon

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.

E' Stato detto da un Autore, essere la Prospettiva, e la Pittura una stessa cosa, perchè non vi è Pittura senza Prospettiva. Benchè 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, nè 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, una 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 esporli 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 a fondo. E si vede

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 più acuti riescono tollerabili in mezzo a molti altri, e fanno talvolta un buonissimo effetto; così da' Colori contrariissimi, quando a proposito, e giudiziosamente si collocano 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 del

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 perchè è una delle principali Figure del soggetto, sopra la quale volea che si fermasse lo sguardo. Paolo Veronese nelle Nozze di Cana, perchè Cristo, che è la Figura principale del soggetto, è alquanto indietro nel Quadro, e non potè farlo brillare per via del Chiaroscuro, lo vestì di color celeste, e di rosso, affinchè 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 Appelle (1) 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 leggiero, 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, che

(1) Fiorì nel tempo d'Alessandro M.

43
che il Pittore intende a fondo l'Arte sua. In una parola un bel pennello è per la Pittura, come una bella voce per la Musica: l'uno, e l'altra si apprezzano a proporzione dell'effetto che producono, e dell'armonia, che gli accompagna.

CAPITOLO XXI.

Delle Licenze.

Sono talmente necessarie le Licenze, che ve n'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 fanno 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 varj luoghi di Apparizioni di Dio agli uomini, o realmente pel

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 Angioli sotto forme umane.

Parc 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, quasiché 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-

figge

45
figge pur anche d'istruire, e d'ificare, 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 deono 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 spiegarli 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 le fanno distinguere s'incontra un po' più di difficoltà in ammetterle nelle Composizioni. Fu questa materia, rispetto alla Poesia, esaminata da Uomini Dotissimi, nè però si è ancora pronunciata un'assoluta decisione. Ma il Pittore, che non ha per esprimersi altro linguaggio, che quello di tali
fori

forti di figure, verrà sempre dai buoni intenditori applaudito, quando le vedranno essi adoperate ingegnosamente, e con prudenza.

Conciosiachè 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 averemescolata la favola colla verità.

Al che si può rispondere, che coll'uso d'esso fattone Rubens non ha confusa la favola colla verità, ma piuttosto per esprimere questa stessa verità si è servito d'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-

re

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'approfitarsi 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, purchè non escano dai limiti della Storica verità, della verosimiglianza, e della modestia. Vi 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 tutto

tutto nudo fra i suoi Operaj, dopo ch'era ritornato dalle adunanze del Senato; e San Pietro era nudo, quando gli apparve Cristo risorto, e il ritrovò, che stava pescando con altri Appostoli.

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, perchè 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 abbiain detto, in non peccare nè contro la modestia, nè 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 alle due dette parti facilmente si avvezza alla nudità. Noi ne vegliamo degli esempj, non solamente ne' paesi caldi, ma perfino in mezzo alle più fredde montagne dell' Alpi, dove i fanciulli stessi camminano scalzi, l'estate sulle selci, e l'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 mol-

molto spesso. Io non ne eccettuo nè Raffaello, nè il Puffino. Eglino dipinsero gli Apostoli co' piedi nudi contro ciò, che formalmente si dice nel Vangelo, dove Cristo ordinando loro di non prendere alcuna precauzione pe' loro abiti, dice positivamente che si contentino delle scarpe; che avevano ne' piedi, senza portarne altre. E negli Atti degli Apostoli, allorchè 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, quasi che non andasse calzato se non nel tempo, in cui era guardiano delle pecore di suo Suocero. Si potrebbero quì riferire molti altri esempj, 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' sacrificj, che cose storiche. I Romani all'oppofo, che volevano colle loro Statue, e co' loro Bassirilievi trasmettere alla posterità la memoria de' loro Imperadori,

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 feste, 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 paja aver essa la sua sede. Essa principalmente consiste nel garbo, e se il Pittore fa dare ai suoi oggetti, affinchè piacciono, anche quelli, che sono inanimati; donde avviene per conseguenza, che non solamente vi può essere della Grazia nella ferezza di un soldato pel garbo, che si sarà dato alla diluaria, ed alla di lui attitudine, ma ve ne può essere eziandio in una panneggiatura, o in altra cosa pel 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.

Per

Per altro potrà quell'idea medesima servire a guidicare 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 accrescere 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 carta per l'esecuzione di un'opera da essi meditata. Deonfi pure annoverar fra i Disegni gli Studj 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.

Benchè la cognizione de' Disegni non sia tanto pregevole, nè tanto estesa, quanto quella de' Quadri, pure non lascia di essere dilicata, e di allettare, perchè il grande lor numero

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 buona 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 fa benissimo di essere sprovvduto; ma quando fa un Disegno, si abbandona al proprio ingegno, e tale si mostra quale 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 ne conoscono il fine. I Semi-Conoscitori non sono punto appassionati per questa curiosità, perchè 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 Scienza intendo una buona Composizione, un Disegno corretto, e di buon gusto, con una lodevole intelligenza del Chiaroscuro.

Sot-

Sotto il termine di Spirito comprendo l'espressione viva, e naturale del soggetto in generale; e degli obbietti in particolare. La Libertà poi non è altro, che un'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.

Benchè 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 producessero, se non vaghe espressioni. Potrei pure nominarne alcuni molto eccellenti, i Disegni de' quali pajono stampati, benchè dotti, e spiritosi, perchè la loro mano veniva ritenuta dal loro giudizio, e si applicarono specialmente, e sopra ogn'altra cosa, alla giustezza de' 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'essi piace a segno di coprir sovente, e di rendere scusabili molti difetti, che si attribuiscono anzi ad impetuosità di vena, 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, commecchè vi si trovi effettivamente. Così nei migliori disegni di Raffaello si ritrova una

D 3

libe-

libertà delicata, che non si rende sensibile, se non agli occhi scientifici.

Sonovi finalmente dei Disegni, i quali quantunque sieno poco corretti, non lasciano però di avere il loro merito, perchè hanno molto spirito, e molto carattere. Si possono sotto questa specie collocare i disegni di Guglielmo Baur, (1) quelli di Rembrante, (2) del Benedetto, (3) e di alcuni altri.

I Disegni toccati, e poco finiti hanno più spirito, e piacciono assai più, che se fossero terminati, purchè 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 faranno finiti, supposto sempre, che vi si trovino egualmente le altre cose.

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, purchè questa vi stia in un modo, che mostri qualche principio, o che porti seco una singolarità spiritosa, la quale piaccia, o istruisca.

Nè quelli altresì si rigetteranno, che sono sol-

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 specie, cioè non solamente della prima, seconda, e terza di lui maniera, ma schizzi ancora leggerissimi, e Disegni finitissimi. Confesso nondimeno, che i curiosi puramente specolativi non vi troveranno così bene il lor conto, come quelli, che avendo altresì della pratica manuale sono più capaci di gustare questa curiosità.

Evvi una cosa, che è il Sale dei Disegni, e senza di cui poco, o nulla gli stimerei, nè 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 ergerli in alto colle proprie loro ali.

Io escludo adunque dal numero de' buoni Disegni quelli, che sono inspidi, e ne trovo di tre sorti. Primieramente i Disegni di que' Pittori, i quali sebbene producano Composi-

(1) N. nel 1610. M. nel 1670.

(2) N. nel 1606. M. 1674.

(3) Benedetto Castiglione N. nel 1616. M. nel 1670.

zioni 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 han sotto gli occhi. Ed in terzo luogo i Disegni de' Pittori, che si appigliano alla maniera de' loro Maestri, senza punto scostarsene, nè 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 in oltre 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 Pit-

Pittore sia l'unico mezzo di ben conoscere quel grado di stima, che loro si deve: ma perchè non tutti hanno fralle mani un numero bastante di buoni Quadri, nè 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.

Della 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 dacchè si medita sopra le Scienze e le Arti, e per penetrarle si sono pubblicati volumi infiniti, ci è stato nel tempo stesso 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 ajutargli 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.

Sono

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, che ciò che usciva dalla forma riteneva l'impronta 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 involgì 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 Mantegna; (1) ch' era in Roma, si pose pure ad intagliare varie delle opere sue proprie.

Passata in Fiandra la notizia di quest' invenzione, Martin d' Anversa, (2) Pittor famoso a que' tempi, incise molte cose da se 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 collorirlo. Dopo Martin d' An-

(1) N. nel 1471. M. nel 1517.

(2) Fiori verso il 1658.

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 qui vi 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, perchè più belle dei medesimi Originali. In quello stesso tempo Ugo da Carpi, (1) 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' acqua forte, che il Parmigiano (2) pose tosto in uso.

Queste prime Stampe si trassero dietro colla loro novità la maraviglia 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 varj de' suoi Quadri e de' suoi Disegni, e queste mirabili Stampe furono altrettante trombe, che risuonar fecero il nome di Raffaello dall' un polo all' altro. Dopo Marc' Antonio moltissimi sono gl' Intagliatori, che si resero commendabili in Allemagna, in Italia, in Francia, e ne' Paesi Bassi, e che incisero tanto col bulino, quanto coll' acqua forte una infinità di soggetti d' ogni genere, Storie, Favole, Emblemi, Imprese, Medaglie, Animali, Paesaggi, Frutti, Fiori, e generalmente tutte le produzioni visibili dell' Arte, e della Natura.

Non

(1) Fiori verso il 1500.

(2) N. nel 1504. M. nel 1540.

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 possono più degni di estimazione.

Nè 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, farebbe 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 iscelta di que' soggetti soli, che gli faranno proprj, 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 risguardano, ed i Misterj; e gioveranno loro le Storie Sacre, e tutto ciò che discuopre i primieri esercizj de' Cristiani, e le loro persecuzioni; i Bassirilievi antichi, da' quali ricavar si possono utili istruzioni intorno alle cerimonie della Pa-

gana

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 Vostermans, (1) di Ponzio, (2) di Bascheerts, (3) di Vischer, (4) 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 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 glijoveranno i Bassirilievi antichi, le Colonne Trajana ed Antonina; i Libri di Medaglie, e di Cammei, ed altre Stampe, che han-

no

(1) Fiorì a' tempi di Rubens, e fu Bravo intagliatore.

(2) Fiorì nel tempo stesso.

(3) N. nel 1613. M.

(4) Non si sa il suo tempo.

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 risparmieranno 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 .

Ri-

Riguardo però ai Conoscitori , ed agli Amatori delle Belle Arti , nulla si può loro prescrivere : ogni cosa è sottomesa , per così dire , all' imperio della loro cognizione ; ed essi la vanno pascolando colla vista or d' una cosa , ed ora di un' altra , per l' utilità , che ne traggono , e pel diletto , chi vi pruovano . 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 Giotto , (1) e da Andrea Mantegna (2) fino a Raffaello , a Tiziano , ed ai Carracci . (3) 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 di diletta 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 si toccano molto meno di quelle , ch' entrano per gli occhi* ,

(1) Fioi circa il 1329. e M. nel 1336.

(2) N. nel 1451. M. nel 1517.

(3) Annibale Carracci N. nel 1560. M. nel 1609.

chi, i quali sono testimonj 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 perchè nulla sfugga alla propria curiosità, tiene quest'ordine, che non si può mai bastevolmente lodare. Seguita egli l'ordine de' Paesi, e de' Tempi, e tutto ciò, che riguarda ciascuno Stato in particolare, vien contenuto in una, o in più Categorie; nelle quali si trovano.

Pri-

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 Palagj de' Sovrani, e tutti que' luoghi particolari, che meritano 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 Gatières, (1) 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, i loro Discepoli, e i loro Coetanei:

E

in

(1) N. nel 1621. M. nel 1700.

in quella di Venezia Giorgione, Tiziano, i Bassani, Paolo Veronese, Tintoretto, e gli altri Veneti: in quella di Parma il Correggio, il Parmigiano, e coloro che seguitarono il loro gusto: nella Bolognese i Caracci, il Guido, (1) il Domenichino, (2) l'Albani, (3) il Lanfranco, (4) ed il Guercino: (5) nella Tedesca Alberto Duro, Holbens, (6) i piccoli Maestri, Guglielmo Baure, ed altri: nella Fiamminga Ottone Venio, Rubens, (7) Vandick, (8) e quelli che praticarono le loro maniere: 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 regolarli come gli sembra più utile, e più dilettevole.

Benchè in ogni tempo, ed in ogni età si possa ricavare un gran vantaggio dalle Stampe; utilissime nondimeno riescono esse pei giovani specialmente: imperciocchè tenacissima è la memoria de' fanciulli, e finchè 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 vecchiaja, a cui servirà di un dilettevole passatempo.

(1) N. nel 1575. M. nel 1642.

(2) N. nel 1581. M. nel 1641.

(3) N. nel 1578. M. nel 1660.

(4) N. nel 1581. M. nel 1647.

(5) N. nel 1590. M. nel 1666.

(6) N. nel 1498. M. nel 1554.

(7) N. 1577. M. 1640.

(8) N. 1599. M. 1641.

tempo. E' 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, o 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 abbiain letta la descrizione nelle Storie, o che vedemmo co' proprj occhi ne' nostri viaggi; di maniera che la varietà grande, e il gran numero delle cose rare, che vis' 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.

E' adunque fuor d'ogni dubbio, per quanto abbiain detto finora, che la vista delle belle stampe, la quale istruisce la gioventù, risveglia e rafforza le cognizioni dei più provetti, e condisce dolcemente l'ozio della vecchiaja, 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.

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 lasciaron 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 Edificj 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 farebbero 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 Operaj 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 aveva fatte, e delle quali ci parla: imperocchè 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, ed di molte produzioni curiose della Natura, che le fatiche e le meditazioni degli Antichi ci ave-

va-

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.

Della cognizione 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; ma perchè la cognizione de' Quadri richiede ancora qualche cosa di più, per essere affatto compiuta, stimo perciò di dover dire quanto a me pare in tale materia. Per conto adunque de' Quadri tre forti 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' principj 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-

E 3

go-

gione, 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' principj 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 compajano disposti vantaggiosamente, o che i colori, i lumi, e le ombre vi sieno ben intese.

Chi non ha lo spirito coltivato colle cognizioni de' principj, almeno specolativamente, 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 ajuto 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 istrate tali, che potessero condurli ad una cognizione, la quale scoprisse, almeno in generale, ciò che vi ha di buono, e di cattivo in un Quadro.

Nè 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 a fondo si voleva, che tutti i Gentiluomini imparassero a disegnare; cosicchè chiunque

què avea talento, coll'esercizio il coltivava, se ne prevaleva poi all'occorrenza, e si distinguva 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.

L 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 conoscere 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, nè all'età, in cui gli ha prodotti.

Convien giudicare del merito del Pittore , non già su qualche suo Quadro particolare , ma bensì sul generale delle sue produzioni : conciossiachè 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 viene 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 , perchè 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 farà formata un' idea compiuta nel modo , che ho accennato , allora gli farà 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 ?) farà almeno sempre vero , ch' egli non può ingannarsi sulla giustezza , e sulla solidità de' suoi giudizj .

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 , anzichè quello della loro patria , come ve ne ha di quelli , che nella loro

loro stessa patria passarono d' una maniera in un' altra , e che in questo passaggio fecero varj 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 sebbene sia già molto l' avere un' idea giusta del gusto , che ha il Pittore nel suo disegno , pure conviene entrar in oltre 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 nè veduto , nè esaminato questo gran numero di Quadri , giovando anzi il parlare per acquistarne , ed accrescerne la cognizione . Vorrei solamente che si misurasse ciascuno colla 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 riconosciute .

sciute da tutti i curiosi, nè delle cattive, che per 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 esamini, 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, e 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, comechè secondo il verisimile.

Se vi sono delle cose, le quali pajono favorire l'originalità d'un Quadro, altre pure ve ne sono, che pajono distruggerla; come a cagion d'esempio, la repetizione d'uno stesso Quadro, la non curanza in cui è stato per lungo tempo, e il poco prezzo che ha costato. Ma queste considerazioni ancorachè essere possano di qualche peso, sono nondimeno assai sovente frivole, per non essere state ben ponderate.

La non curanza, che si è avuta di un Quadro,

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 speziaiosa, non è sempre una ragion molto fonda. Non v'è quasi Pittore, il quale non abbia ripetuta qualche sua opera, o perchè più delle altre gli piacque, o perchè 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 sino a sei, o sette volte i Quadri medesimi, come più volte si replica un Dramma, che è stato gradito. E noi veggiamo varj Quadri ripetuti di varj Maestri d'Italia contendersi ancora il vanto dell' anteriorità, e della bontà. Ma quanti pur ne veggiamo, che ingannano tuttora i più periti Pittori? Vagliami per tutti gli esempj, 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 potè 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
Man-

Mantova. Ottaviano, ch'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 a 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 più 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 Vasari, *(1) imperciocchè io vi giuro che l' ho veduto fare da Andrea del Sarto, e in prova di quanto vi dico osservate dietro la tela, che vi ritroverete un segno postovi* *espres-*

(1) N. M. nel 1578. d'anni 64.

espressamente, affinché, la Copia non si confondesse coll' Originale.

Se Giulio Romano, (1) uomo di quella capacità, che ognun sa, dopo essere stato avvisato, ed aver esaminato il quadro, persisteva tuttavia in dare un falso giudizio di un' Opera sua medesima, perchè 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' proprj giudicj.

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 dir qualche cosa intorno a que' Quadri, che non sono nè Originali, nè Copie, e che furono volgarmente appellati *Pasticci*, perchè 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 principj di quel Maestro, di cui vuol dare l'idea, a fine di ridurvi l'opera sua, o sia che v'introduca qualche pezzo di un Quadro già fatto dal

(1) N. nel 1492. M. nel 1546.

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 son 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 Teniers, (1) il quale ha ingannato, ed inganna tuttora i Curiosi, che non fanno con quanta maestria egli solea 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, ed il Pennello dal Pennello.

Davide Teniers, per esempio, avea un talento particolare per contraffare i Bassani; ma la leggerezza, e fluidezza stessa del suo pennello, onde si valse in questo artificio, serve a mostrare evidentemente l'inganno; perciocchè il suo pennello, che è fluido e facile, non è poi nè tanto spiritoso, nè 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 non

non ha nè il vigore, nè la soavità di quello di Giacomo Bassano. Lo stesso è di tutti i Pasticci; e per non restarne ingannati dobbiammo 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 soggiungere 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 aspirano, 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; l'abi-

(1) N. nel 1610, M. nel 1694.

l'abitudine che si fa di molti giudicj 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 incontraente 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 opinione comune, che altra non ne abbia avuta mai il Correggio. Tutto il di-

vario,

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; talchè 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 col'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 infusa 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 quà. Però non dobbiamo stupirci, se trovandosi il gusto Romano intanto 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

F

par-

parti della Pittura, e tutte insieme possederle perfettamente. Nè si può dire che i Romani disprezzino il colorito, mentre non possono disprezzare 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 Correggio (1) 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

Ro-

Romano, che io non tengo per Lombardo, se non quelle opere di lui, che precedettero la Galleria Farnese.

Nè annovero io fra i Pittori Lombardi quelli, che nati essendo in Lombardia seguirono, o la Scuola Romana, o la Scuola Veneziana, conciossiachè 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 Palma (1) il vecchio, il Moretto, (2) Lorenzo Lotto, (3) i Moroni, (4) e varj 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, perchè i Lombardi suddetti seguirono interamente la maniera di Giorgione, e di Tiziano. Io medesimo ho parlato altre volte secondo quest'idea confusa, perchè 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. E' un'idea della natura, quale d'ordinario si vede co' suoi difetti, e non come potrebbe essere nella sua purità. I Tedeschi la imitarono ciecamente, e vestirono soltanto le loro Figure di lunghe panneggiature,

F 2

(1) N. nel 1548. M. nel 1588.

(2) Alessandro Bonvicino detto il Moretto N. nel 1514. Cristofolo suo Fratello fiorì nel fine del 1500.

(3) Fiorì nel 1529.

(4) Domenico Moroni N. 1430. M. Vecchio. Francesco N. nel 1474. M. nel 1529. Gio. Battista M. nel 1578. Pietro M. nel 1625.

(1) N. nel 1494. M. 1534.

le pieghe delle quali sono secche, e peste. Si applicarono essi più a finire i loro oggetti, che a ben disporgli. Insuper sono d'ordinario le espressioni delle loro figure, secco il loro disegno, mediocre il loro colore, e il loro lavoro assai faticato. Furonvi 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 ordinarij tre o quattro Fiamminghi, discepoli di Raffaello, che recarono d'Italia la maniera del loro Maestro nel disegno, e nel colorito. Sono pure da eccettuarli 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 ogni industria nell'imitar la natura, quale appunto credevano di vederla. Tra i più valenti Pittori Francesi vi sono di quelli, che seguitarono il gusto dell'Antico, altri quello di Annibale

bale Caracci pel disegno, e gli uni e gli altri ebbero un Colorito assai triviale: ma egli non però hanno tante belle parti, e trattarono con tanta nobiltà i loro soggetti, che le loro produzioni saranno sempre d'un grande ornamento alla Francia, e verranno ammirate da' posteri.

L A B I L A N C I A

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 Piles, (1) 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 numeri,

F 3

(1) N. nel 1635. M. nel 1729.



meri, non la somma, sia la espressione vera del valor dell' artefice (1). Non è questo il luogo di entrare in simili materie, nè 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 nè più nè 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 riforta in qualche modo tra noi, mercè la diligenza di Cimabue, verso il declinare del secolo decimoterzo ricevè di non piccioli aumenti dall' ingegno di Giotto, di Mosaccio, (2) e d' altri. Tantochè in meno di dugento anni arrivò a fare di se più bella mostra nelle opere del (3) Ghirlandai, di Gian Bellino, (4) del Mantegna, di Pietro Perugino, (5) 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 Maestri portato innanzi l' arte, seguivano però tutti a un dipresso la

(1) Vedi *Remarques sur la Balance des Peintres de Mr. de Piles* telle qu' on la trouve a la fin de son *cours de Peinture par Mr. De Mairan*.

(2) N. nel 1417. M. nel 1443.

(3) Fiori nel 1500.

(4) Nat. . . Mor. 1512.

(5) J N. nel 1446. M. nel 1523.

la stessa maniera, e si risentivano chi più, 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 onere 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 nè 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 unite 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 vincere sempre, come di non esser mai ben definita. In alto le ha poste il Maratti, e discendenti di cielo a mostrare, che del cielo sono esse veramente un dono. Fortunato, a cui fiorissero in nascendo, di cui non isdegnano i sacri

crifizj, 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.

Benchè 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 Parmigianino, (1) 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 pajono 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.

Dallo stile del Correggio traluce alcun raggio nelle opere del Barroccio, (2) benchè egli facesse suoi studj in Roma. Non tirava segno senza vederlo dal naturale, per non perderle 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, talvolta

(1) N. nel 1504. M. nel 1540.
(2) N. nel 1528. M. nel 1612.

ra 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 apritore 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 Fedeschi, traboccarono in quegli strani atteggiamenti, e in quelle caricature forme, che nelle opere si veggono di quei loro capisquadra lo Spranger, (1) ed il Golzio (2).

Con maggior discrezione di giudizio dietro alle orme di lui camminò la schiera de' Fiorentini. Da cui (3) però si scompagna Andrea del Sarto nelle forme un po' rozze, ma osservatore del vero, facile nel panneggiare, soave nel dipinto, e che fra' Toscani avrebbe la palma, se tolta non glie l'avesse Don Bartolommeo, (4) alla cui gloria basterebbe il S. 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 cosa,

(1) N. nel 1546. M. in Vecchiaja.

(2) N. nel 1558. M. 1617.

(3) N. nel 1488. M. nel 1530.

(4) Fiori nel 1462.

la, che prese ad imitare, ha saputo imprime-
re la propria sua naturalezza, è pieno di suc-
co veramente vitale: scorre il sangue nelle sue
carnaggioni, spirano le sue immagini. E se
nel disegno fu superato da alcuni, benchè nei
corpi delle femmine soglia essere assai corret-
to, e i suoi puttini sieno stati per le forme studiati
dai più gran Maestri: nella scienza del colo-
rire, come nel fare i ritratti, e il Paese, non
fu da niuno uguagliato giammai. Grandissimi
furono gli studj ch'ei fece sopra il vero, ch'
ei non perdetto mai di vista, grandissime le
considerazioni per giugnere a convertire in so-
stanza, dirò così, di carne i colori della ta-
volozza; ma la maggior fatica ch'è durava
era quella di coprire, come diceva egli mede-
simo, e di nascondere essa fatica: onde le
opere sue pareffero nate, non fatte. Eguale
alla virtù ebbe la fortuna. E fu da Carlo
V. sommamente onorato, come da Giulio II.,
e massime da Leon X. lo era stato pochi an-
ni innanzi il gran Raffaello.

In quel medesimo tempo si distinse Jacopo
Bassano per la forza del tingere. Pochissimi
seppe al pari di lui fare quella giusta dispen-
sazione di lumi dall'una all'altra cosa, e quel-
le felici contrapposizioni, per cui gli oggetti
dipinti vengono veramente a rilucere. Egli si
potè dar vanto di avere ingannato un Anni-
bale Caracci, come già Parrasio (1) ingannò
Zeusi; (2) ed ebbe la gloria, che non da al-
tri che da lui volle Paolo Veronese, che ap-
prendesse Carletto (3) suo figliuolo i princi-
pi del colorire.

Pao-

(1) Fiorì negli anni del Mondo 3678.

(2) Fiorì nel 356. del Mondo.

(3) N. nel 1570. M. nel 1596.

Paolo Veronese fu creatore di una nuova
maniera, scorretto nel disegno, trasandatissi-
mo nel costume, fu nelle sue bizzarrie nobilif-
simo, e ricchissimo nelle invenzioni. Pare che
chiunque vede i magnifici suoi quadri, ci voles-
se esser dentro; e ben di lui si può dire, che
piacciano sino ai difetti. Ebbe in ogni tempo
ammiratori grandissimi; ma di niuno di questi
farebbesi egli maggiormente compiaciuto che di
un Guido Reni.

A niuno de' Veneziani è inferiore il Tinto-
retto in quelle opere, che non ha tirato via
di pratica, ma nelle quali ha voluto eseguir
quello, che sapeva. Ciò ha mostrato nel mar-
tiro singolarmente che è nella Scuola di S.
Marco, dove è disegno, colorito, composizio-
ne, effetti di lume, massa, espressione, al som-
mo grado recato ogni cosa. Appena uscì quel
quadro nel pubblico, che levò tutti in ammi-
razione. Lo stesso Aretino così grande amico
di Tiziano, che presa ombra del Tintoretto
lo avea discacciato dalla Scuola, non potè
contenersi dal metterlo in cielo. Scrive egli al
Tintoretto avere quella Pittura forzato gli ap-
plausi di qualunque persona si fosse, non esse-
re naso, per infreddato che sia, che non sen-
ta 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 Sta-
tue, venero in quegli altri artefici, che non
tanto si fecero discepoli della Natura, quanto
di questi stessi Maestri, che poco tempo innan-
zi ristorato aveano l'arte della Pittura, e ri-
messa

messi 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, nè per il colorito alla Veneziana, e alla Lombarda. Sono 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 nè la forza, nè l'adattabilità, nè 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 Parmigiano, 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, perchè 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, che

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 quante volte gli copiasse la natura in ciò, ch' ella ha di triviale, e difettoso, ebbe quasi forza di sedurre anche un Domenichino, ed un Guido. Del Caravaggio seguirono lo stile due celebri Spagnuoli, il Velasquez tra esso loro Caposcuola, il Ribera (1) domiciliato tra noi, da cui appresero dipoi i principj dell' arte il bizzarro Salvator Rosa, (2) 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 dipoi vide uno de' maggiori suoi Poeti Segretario di Stato. Sortì da natura uno ingegno sommamente vivace, e una facilità di ope-

(1) N. nel 1589. M. nel 1656.

(2) N. nel 1615. M. 1673.

operare grandissima, a cui venne in ajuto 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, nè così leggiadro nel tocco come Paolo, e nelle carnagioni fu sempre meno vero di Tiziano, e meno delicato del suo proprio discepolo Vandike. Potè 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 affai farebbe 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 studio 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 favio, 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, disinvolture, 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 quello, che fanno le figure dell' altro.

AGGIUNTA

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 operaj 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 celestri 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 sepellisce nella rena, fin all' altezza di mezzo piede; quand' è abbruciato, lo riducono in una polvere impalpabile in mortaj di Porcellana, non verniciata, e con pestelli dell' istessa materia.

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

La polvere di selce, o di pietra focaja è altresì un ingrediente nella maggior parte degli altri colori, e. gr. per il verde, in tre oncie di *rongvappin*, 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 aggiugnere una dose di bianco al verde già preparato, quanto più di verde vi si aggiugne, 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, perchè in realtà s'applica soffiandolo con un tubo, uno de' cui orificj è coperto di una finissima tocca, o velo di seta. Il fondo di que-

questo tubo leggiermente 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 specchj istorj di metallo; e suole darglisi risalto con l'oro. Egli è fatto di tre oncie di *lapis lazuli*, con sette dell'olio comune di pietra; abbenchè questa proporzione sia variata, secondo che si vuole più, o meno carico il colore. Il nero non si dà alla Porcellana fin ch'ella non è secca, nè il lavoro si mette al fuoco, fin che non è asciutto il colore.

L'oro non s'applica se non dopo la cottura, e si ricuoe in un forno fatto a tal uopo. Per applicar l'oro, lo rompono, e disciolgono nell'acqua al fondo di una Porcellana, finchè 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 vernicarla, servono di quello di selci bianche, che riga e taglia 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 *tsuviki*.

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-

pajono, quando si riempino 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 *kiatsim*, e quasi perduto; nulladimeno il P. d'Entrecolles, ce n'ha somministrato il seguente dettaglio.

La Porcellana che si ha a dipinger così, debb'essere assai sottile; ed i colori che nell'altre Porcellane s'applicano sul di fuori, qui sono applicati sul di dentro. Quando il colore è asciutto, mettono sopra d'esso un leggiero strato di una colla fatta di terra di Porcellana; per lo qual mezzo il colore si chiude tra due lamine terriere. 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 adoprati 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 vernicare è l'ultima preparazione della Porcellana, innanzi che sia portata al for-

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, fin 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 Chinesa. 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 scoprì, e la mise in pratica nell'principio del XIV. Secolo: fin a lui, tutti i Pittori lavoravano a fresco, o con colori a acqua.

Questa fu un'invenzione di sommo vantaggio per l'arte; poichè col suo mezzo i colori d'una Pittura si conservano molto più a lungo e meglio, e ricevono un lustro ed 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 ma-

cinare 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 spezie di Pittura.

Le figure parimenti sono quì capaci di più forza e arditezza; conciosiachè il nero diventa più nero, quand'è macinato coll'olio, che quando coll'acqua; oltre di che tutti i colori, meschiandosi meglio assieme, fanno il colorito più dolce, più delicato, 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 forte di metalli.

Per dipinger sopra un muro.

Quando egli è ben asciutto, gli si dan due, o tre lavagioni con olio bollente, fin a tanto che il getto, o la calcina resti ben unta, e non imbeva più. Sopra, vi si applicano desiccativi, cioè gesso a creta bianca, o cra 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 calcina,

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 in fine, fanno la lor intonacatura con calcina, cemento di tegole, ed arena; e quando è asciutta ven' 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 telajo, 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-

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; affinchè la tela non si rompa, ed i colori, quando vi si faranno sopra dipinti e distesi, si conservino meglio.

In alcune Pitture di Tiziano, e di Paolo Veronese troviamo, che egli facean il loro fondo con acqua, e vi dipingean sopra a olio; il che molto contribuiva alla vivacità, e freschezza delle opere: imperocchè il fondo d'acqua, imbevendo l'olio de' colori, li lascia più belli; l'olio stesso levando 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 applicar colla, come sulla tela; basta aggiungervi un leggiero strato di colori, avanti che abbozziate il vostro disegno; e nè pur ciò si fa sulle pietre, quando desiderasi, che il fondo appaja, come fu certi marmi di colori straordinarj.

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

Quelli che principalmente s'adoprano, sono la cerusa, il giallo, l'orpimento, il piombo nero, il cinabro, o vermiglione, la laca, le ceneri turchine e verdi, l'indaco, il negrofumo,

mo, l'avorio bruciato ed il verderame, il verdoporro; ec.

Quanto agli olj, i migliori sono quelli di noci, di semi di lino, di aspido, di trementina. Gli olj diffecativi, 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 perchè 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 carmino, l'oltramarino, le lacche fine, ed il verde fatto de' fughi di diverse erbe, e fiori.

Il dipingere in miniatura è tedioso, e sottile anzi che nò, poichè si eseguisce totalmente con la punta del pennello.

Vi sono alcuni Pittori, che non adoprano mai alcun colore bianco nella miniatura, ma fanno che il fondo della pergamena serva per rilevar le loro figure; nel qual caso, i lumi appajono 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, ancorchè le figure

fiem 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 lor 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 rena,

rena, o picciole selci bianche calcinate, pestate in un mortajo, 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 quattro 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 lascian 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 lor proprj colori particolari, de quali

quali essi fanno de' gran segreti. Ma certo si è, che i sopraccennati bastano per le migliori Pitture d'ogni sorta; purchè una persona abbia l'arte di maneggiarli.

Nelle finestre di diverse antiche Chiese, e troviamo i più belli, e più vivi colori, che immaginarsi possano; 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 perchè i moderni non vogliono farne la spesa, nè darsi tutta la cura necessaria; non essendo al presente questa sorta di Pittura tanto stimata quanto per l'addietro.

Que' 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 ordinarij, 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 secondi lavori, benchè non così forti, e così belli, come i primi, erano di maggior vantaggio agli operaj; perchè, sullo stesso vetro, sebbene di già colorato, e gli poteano far vedere altra specie di colori, quando occorreva di ricamare pannelleggiamenti, 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-

pedi-

pedire, che i nuovi colori non colassero, nè 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, propj 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 pannelleggiamento; affinchè le carnagioni, e l'altre parti più fine non vengano ad esser pregiudicate dal piombo, col quale si hanno a congiungere 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 un 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 pannelleggiamenti, che appajono attraverso al vetro, colla punta del pennello.

Quando questi primi tocchi sono ben asciutti,

ti, il che avviene in due giorni in circa; non trovandosi l'opera che in bianco e nero, se le dà per disopra 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, finchè 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 leggiermente, 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 aggiugnere, 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.

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 una margine pur di metallo, per tenerli separati e distinti. Sebbene abbiain veduto de' pezzi messi contigui l'un all'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 un strato, o letto di smalto nero, sopra il quale si mette una foglia d'argento, e su questa si applicano gli altri colori proprij, 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, azzuro, ed acqua marina. Maloro

oro ne riceve d'ogni sorta, e tanto i colori opachi, che i trasparenti perfettamente bene. Si dee per altro aggiugnere, che in ciò si deve solo adoperare l'oro più fino. Perchè i colori trasparenti, messi sopra l'oro basso, diventano foschi e lividi; stabilendosi sopra di esso una spezie di fumo non dissimile dal piombo nero.

Degli smalti trasparenti, i più duri sono i migliori; benchè 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 full'oro; e diventando 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'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, nè scade, essendo egualmente sicuri dalle ingiurie del tempo, e delle stagioni.

Questa sorta di pittura, perchè sia perfetta, dee farsi in lastre d'oro; perchè 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 ed

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: nè debbonfi fare troppo grosse. Egli basta che possano portare i colori; sebbene si usa di fortificarle tutt'al intorno con un circolo alquanto più grosso.

Fatte le lastre ben piane, ed eguali da per tutto a' colpi di martello, si applica uno smalto bianco d'ambi i lati, benchè il disegno sia solamente di pingere sopra di uno. La mira in ciò si è d'ovviare ogni gonfiatura, o piegamento a causa del fuoco: perchè altrimenti, i pezzi grandi, e specialmente se i colori si mettono su qualche cosa in guisa ineguale, eglino son soggetti a sollevarsi in bolle o pustole. 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 colori 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 rossogiantino. Finito così il disegno, o contorno, si mette il pezzo al fuoco, e poi si dipinge coi colori sopraccenati, 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 al fine, nei luoghi ove han da essere i lumi, o chiari, nello stesso modo che nella miniatura: benchè 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 seccare;

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 smalto 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 innacquarli 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 mortajo 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 aggiugne un'egual quantità di nero d'Orefici, o Smaltatori.

Il turchino si fa di lapislazzolo, 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.

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, ei si mette in una cucurbita con acqua di fonte, e con mercurio, sopra la rena 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 leggiero. E quando il zolfo, il quale prende fuoco, è esalato, la rossa polvere, che resta, si macina con ghiaja.

Finalmente la copparola 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.

I L F I N E.

H

IN-

INDICE

DE' CAPITOLI

Contenuti in Quest' Operetta.

I Idea del perfetto Pittore.	pag. 3.
Osservazioni tendenti a dilucidare la precedente Idea.	13.
CAP. I. Dell' Ingegno.	ivi
CAP. II. Che si deve far uso degli altrui studj senza scrupolo.	14.
CAP. III. Delle Azioni della Natura, e delle Azioni provenienti dall' Abitudine, e dalla Educazione.	18.
CAP. IV. Come dir si possa, che l' Arte sia superiore alla Natura.	19.
CAP. V. Dell' Antico.	21.
CAP. VI. Del Gran Gusto.	23.
CAP. VII. Della Essenza della Pittura.	ivi
CAP. VIII. Se la fedeltà della Storia sia dell' Essenza della Pittura.	24.
CAP. IX. Delle Idee imperfette della Pittura.	27.
CAP. X. Come gli avanzi della Idea imperfetta della Pittura si sieno conservati dopo il suo ristabilimento nello spirito di parecchi.	29.
CAP. XI. La Composizione, prima parte della Pittura.	33.
CAP. XII. Il Disegno, seconda parte della Pittura.	34.
CAP. XIII. Delle Attitudini.	35.
CAP. XIV. Delle Espressioni.	ivi
CAP. XV. Delle Estremità.	36.
CAP. XVI. Delle Panneggiature.	ivi

CAP.

CAP. XVII. Del Paesaggio.	pag. 39.
CAP. XVIII. Della Prospettiva.	40.
Il Colorito terza parte della Pittura.	41.
CAP. XIX. Dell' accordo de' Colori.	ivi
CAP. XX. Del Pennello.	42.
CAP. XXI. Delle Licenze.	43.
CAP. XXII. Con quale autorità i Pittori abbiano rappresentate sotto umane Figure le cose Divine, e quelle che sono spirituali, o inanimate.	ivi
CAP. XXIII. Delle Figure nude, e quando uno se ne possa servire.	47.
CAP. XXIV. Della Grazia.	50.
CAP. XXV. Dei Disegni.	51.
CAP. XXVI. Della utilità delle Stampe, e dell' uso loro.	57.
CAP. XXVII. Della Cognizione de' Quadri.	69.
§. I. Ciò che vi ha di buono, e di cattivo in un Quadro.	ivi
§. II. Di qual Autore sia un Quadro.	71.
§. III. Se un Quadro sia Originale, o Copia.	73.
CAP. XXVIII. Del Gusto, e della sua diversità rispetto alle diverse Nazioni.	79.
La Bilancia Pittorica.	85.

NELL' AGGIUNTA.

Pittura della Porcellana.	95.
Pittura, o dipingere a olio.	99.
Per dipingere sopra un muro.	100.
Per dipingere sul legno.	101.
Per dipingere sulla tela.	ivi
Per dipingere sopra le pietre, ed i metalli.	102.
Miniatura.	103.
Dipingere sul vetro.	104.
Dipingere sullo smalto.	109.

H a

L I-

LIBRI

Usciti di recente dalle Stampe di
FRANCESCO LOCATELLI

Librajo a S. Bortolommeo in Venezia.

TAbulæ Anatomicae Clariss. Viri Bartholomæi Eustachii, quas e tenebris tandem vindicatas, & CLEM. XI. P. M. Munificentia dono acceptas, præfatione, notisque illustravit, ac ipso suæ Bibliothecæ dedicationis die publici Juris fecit Joannes Maria Lancisius Intimus, Cubicularius, & Archiatr Pontif. Accedunt Epistolæ Celeberr. Joannis Baptistæ Morgagni, atque aliorum præstantiss. Auctor. præterea Vitæ Compendium ejusdem Clar. Viri Bartholomæi Eustachii, accurata, & pulcherima Veneta Editio, summo studio elaborata atque diligentissime ære incisæ. Foglio. 1769. L. 30.

Officium B. M. Virginis S. Pii V. Pontif. Max. jussu editum, & Urbani VIII. Auct. recognitum. Con l'Uffizio de' Morti, sette Salmi, ed altre Orazioni, e Divozioni. Aggiuntovi il modo d'udire la S. Messa, cavato dall'Opere del P. Gio. Croiset, e le divoizioni di S. Vincenzo Ferrerio. 24. 1766. con Bellissimi Rami sciolto. L. 1.

I Tre Giulj, o siano Sonetti di Niceste Abideno Past. Arcade, sopra l'importunità d'un Creditore di Tre Giulj, Coll'aggiunta in fine d'altri Sedici Sonetti d'incerto Autore. 8. 1767. L. 2. 10.

La

La Giulejde, Sonetti 8. 1770. L. 2. 10.

Marchj delle Razze de' Cavalli dello stato Veneto, Lombardia, e Stato Pontificio, che presentemente sono esistenti, diligentemente Raccolti, e stampati con alcune particolari notizie, ed in questa Novissima Edizione accresciuti del Compendio di varie Ricette sperimentate, per medicar Cavalli, ed Animali Bovini. 8. Vol. 2. Figur. 1770. L. 4. 10.

Compendio di varie ricette per medicar Cavalli. S'aggiungono in oltre alcune altre Ricette esposte con un nuovo Metodo sperimentato per curare il male epidemico delle Bestie Bovine. Opera di gran giovamento, ed utile a chi si diletta di numerosa comitiva di Cavalli. 8. 1770. L. 1.

L'Idèa del Perfetto Pittore per servire di Regola nel Giudizio che si deve formare intorno alle opere de' pittori. Accresciuto della maniera di dipingere sopra la Porcellana, Smalto, Vetro, metalli, e pietre, ec. 12. L. 1. 10.

Il Grande Marescalco Francese. Maestro della conoscenza de' Cavalli, e de' Rimedj ad ogni loro malattia. Trattati Tre, tradotti dal Francese. Con aggiunta per la cura anche d'altri animali, ed in questa novissima Edizione accresciuto del Compendio di varie ricette sperimentate per medicar Cavalli. 12. Fig. L. 2. 10.

Nuovo Plico d'ogni sorta di Tinture. Arricchito di Rari, e Bellissimi Segreti per colorire Animali, Vegetabili, e Minerali. Raccolti da Galipido Tallier, e dati in luce dal medesimo a Benefizio comune. 12. L. 1. 5.

Il semplice Ortolano in Villa, e l'accurato Giardiniere in Città, cioè regole pratiche, e fon-

fondate su l'esperienza di vecchj Ortolani per coltivare qualunque sorta d' Erbaggi, per propagare, ed innestare Piante, Viti, ec. Avvisi per l' Economia, cura de' Mori, e Bigatti, ed il trattato del Tabacco. Regole per il governo degli Agrumi, per la cultura de' Fiori, e specialmente un Trattato de' Garofani. Opera di Casimiro Affaitati, aggiuntovi il modo di fare i Vini di perfetta qualità, adornato di Figure. 12.

1770.

L. 2. 10.

Restaut en Italie ou le Maitre de la veritable prononciation, & del' Ortographe Francoise, adaptè aux Italiens. Ouvrage Nouvellement composé par Monsieur Etienne Morand pour l'avantage de tous ceux qui souhaitent de posseder en perfection ces deux langues. Restaut in Italia o sia il Maestro della vera pronunzia, e dell' Ortografia Francese adattato agl' Italiani. Opera recentemente composta dal Signor Stefano Morand in vantaggio di tutti quelli che desiderano perfettamente impossessarsi di ambidue essi linguaggi. In Venezia. 8. 1770.

L. 3.

Inv. 1164