



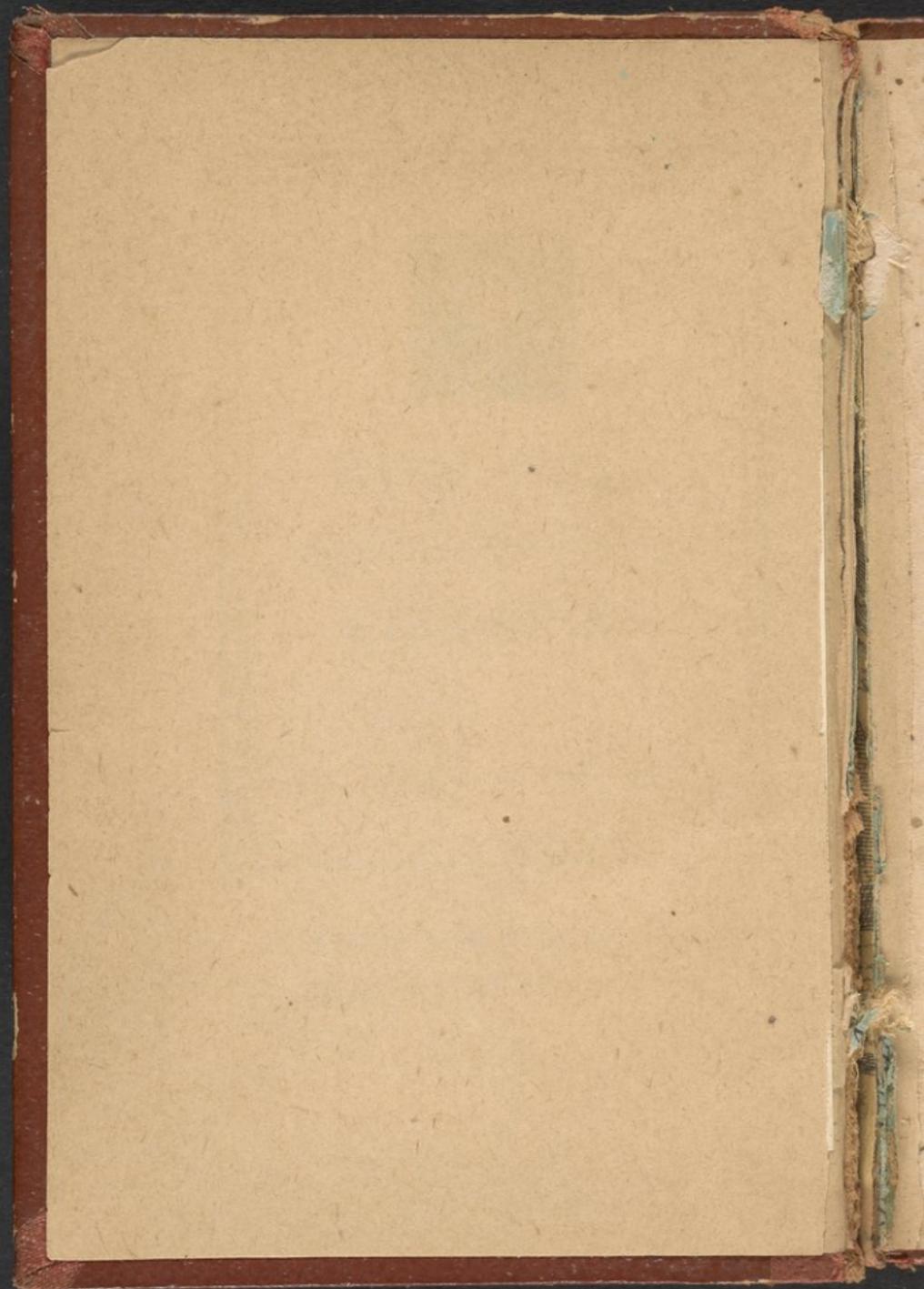
NEW YORK
UNIVERSITY
LIBRARIES

INSTITUTE OF FINE ARTS

FROM THE LIBRARY OF
WALTER F. FRIEDLAENDER

I (3172)

K-5



SCELTE
OPERETTE

DI

FRANCESCO MILIZIA

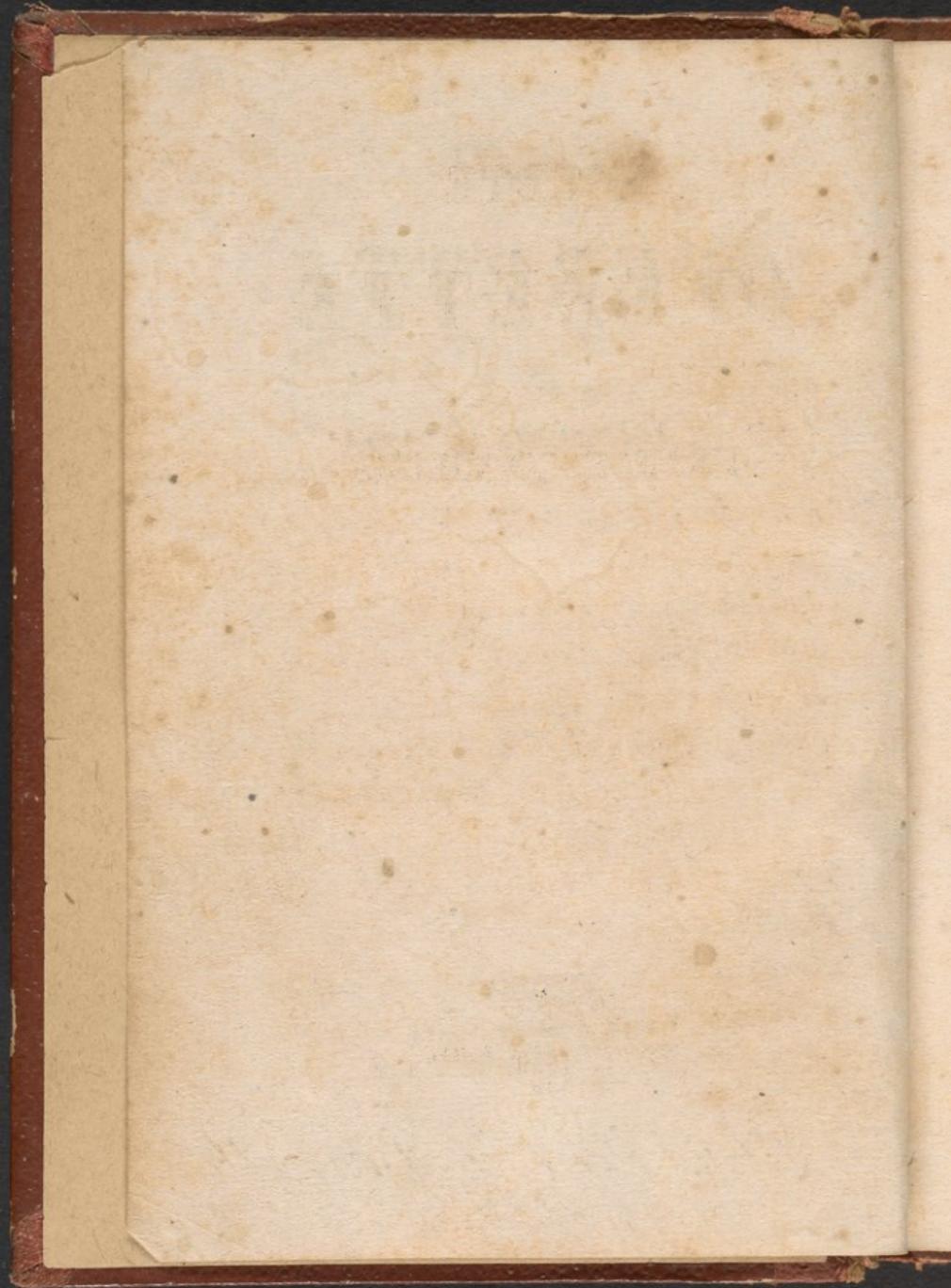


TORINO

PRESSO GIUSEPPE POMBA

1830

*Ex Libris Dci Cci Brunetti
Trebic*



A' LEGGITORI

IL TIPOGRAFO EDITORE.

Caro è il nome di Milizia a tutti gli amanti delle arti belle. E poichè vediamo, la Dio mercè, che da qualche tempo ne va presso di noi sempre più spargendosi e ridestandosi il gusto, sicchè v'ha luogo a sperare che giunga in breve la patria nostra ad emulare anche in ciò ogni altra più cospicua città d'Italia, ho creduto che utile non meno che accetto ad ogni colta persona fosse per riuscire un volumetto che in sè racchiudesse una scelta delle migliori cose uscite dalla penna di così illustre scrittore. Non

era però agevole, in mezzo a tanta quantità di opere, il prendere ciò che più importar dee di conoscere all' universale, senza punto oltrepassare i ristretti limiti di questo tenue volume; nè io ardisco sostenere avere pienamente aggiunto a quello scopo.

Ma consultato il parere di varie persone in tali materie intendentissime, ebbi la grata soddisfazione non solo di sentire approvato il mio disegno, ma di vedere eziandio la scelta da me ideata essere conforme al genio ed ai voti delle medesime. Le vite del Fontana, del Brunelleschi e del Bernini sono certo fra le molte scritte dal Milizia le più atte a rettificare il gusto, ad ispirare interesse ed a destare curiosità e diletto. L' arte di vedere nelle

Belle Arti non potevasi poi escludere, siccome l'opera che più di ogni altra di quest' autore fa conoscere il retto e fino suo giudizio, il libero suo modo di esporlo, la squisitezza del gusto suo, e l'erudizione di cui quella mente andava fornita. Qui non aridi precetti, ma belle descrizioni, ma fiorito stile, ma tutti quei pregi insomma si trovano che formano un libro utile insieme e dilettevole; e a chi poi non sarà grato di avere qui un breve ragguaglio delle più belle statue e dei più bei monumenti di Roma, vera sede delle Belle Arti?

Ov' io non per incuria, ma per la necessità di dover restringere la mia scelta, avessi per avventura tralasciato qualche brano o qualche altra operetta di quest' Autore che

il pubblico avesse pur desiderato di trovare qui inserita, conosciuto da me un tale desiderio, mi sarà facile di appagarlo col far succedere immediatamente a questo un altro simile volumetto.

Giova intanto di riportare il giudizio che un celebre letterato e bibliografo, il signor Bartolommeo Gamba, già fece delle opere di questo autore: *Si rimprovera al Milizia di essere stato ne' suoi scritti acre e mordace, ma intanto le opere sue si leggono con avidità, le sue teorie hanno fatto nelle arti belle una fortunata rivoluzione, ed a lui ricorre chiunque o vuol costruire con gusto, o vuol viaggiare con frutto, o vuol erudirsi senza pedanteria.*

LE VITE

DEL

BRUNELLESCHI, DEL FONTANA

E DEL BERNINI

LIBRARY

UNIVERSITY OF TORONTO

1877

VITA

DI FILIPPO BRUNELLESCHI

ARCHITETTO FIORENTINO

Figlio di Lippo Lippi, fu educato nelle lettere per apprendere l'arte di notaio come suo padre, o per far il medico come suo bisavo; ma inclinato ardentemente a' lavori meccanici, fu posto con molto suo piacere al mestier dell'orefice. Da fanciullo fece alcuni orologi, passò poscia alla scultura; si diede indi alla prospettiva, allora quasi intieramente negletta, ed arrivò colla forza del suo genio a rettificarla alquanto. Studiò la geometria, lesse la Bibbia e le opere di Dante, finalmente si applicò all'architettura, e dalla chiesa di s. Giovanni di Firenze, fabbrica di buona maniera e che molto s'accosta all'antica, egli apprese molto; ma assai più dagli antichi monumenti di Roma, ove egli andò a studiarli con molta attenzione, misurando e disegnando i migliori. Si attribuisce a lui la gloria di avere il primo distinti i tre ordini antichi, il dorico, il jonico, il corintio. Come ciò si accordi col campanile di santa Chiara di Napoli, architettato di cinque

ordini da Masuccio II, se la veggano que' toscani e napolitani che pedanteggiano sopra alcune gloriole nazionali di niun momento. Il Brunelleschi concepì il pensiero di voltar una cupola su la chiesa di s. Maria del Fiore di Firenze, e ruminando di continuo questa sua idea; s'immerse talmente nell'osservazione delle opere antiche di Roma, che appena si curava di mangiare, e mancandogli talvolta danaro per la sua parca sussistenza legava qualche gioia per ritrar d'onde vivere. Quando gli parve di essersi ben istruito e di aver formata un'idea consistente della sua cupola, ritornò a Firenze, fece segretamente i disegni e i modelli; ma non li mostrò mai ai deputati di quella fabbrica, essendosi ben accorto quanta ignoranza avevan coloro mostrata nelle sessioni tenute su tale proposito. Egli disse semplicemente il suo parere, e per rendersi più desiderabile balzò un'altra volta a Roma. In fatti dopo poco tempo fu pregato ritornare a Firenze; e tosto tornatovi, propose che gli bastava l'animo di voltar la cupola senz'alcuna difficoltà; ma volle che prima si chiamassero architetti e ingegneri da tutta l'Italia e dalle più culte contrade di Europa, affinchè i deputati della fabbrica sentissero i loro sentimenti. Furono invitati i più rinomati

architetti di Alemagna, d'Inghilterra, di Francia, di Spagna, oltre quei d'Italia e di Toscana ed in questo frattempo il Brunelleschi se ne andò per la terza volta a Roma, per più meditare l'opera da lui divisata e confrontarla con quelle della buona antichità. Dopo circa un anno, raccolti a Firenze con grave dispendio tanti artisti, di tante diverse nazioni, come se si trattasse di far una cupola a tutto il globo terracqueo, ritornato da Roma il Brunelleschi, si tenne nel 1420 una grande assemblea in presenza de' deputati, ossia de' consoli, degli operai e de' cittadini più scelti e più ingegnosi. Le strampalate e ridicole opinioni che scapparono fuori in quel congresso non sembreranno strane a chi sa di quali tenebre andasse ingombata allora l'Europa. Taluno progettò dei pilastri con archi sopra per sostenere le travate da reggere il peso; altri fu di parere doversi far un solo pilastro nel mezzo e condurre l'opera a padiglione; nè mancò chi proponesse un monte di terra mescolata con danaro, affinchè voltata su quella terra la cupola si desse poscia licenza al popolo di andar a sterrare quel danaro, e così portata via tutta la terra, rimarrebbe vota la cupola. Che il Panteon fosse stato fatto in Roma in questa guisa è una di quelle pecoraggini credute per lungo tempo

da molti. Fra tante bestialità il Brunelleschi disse, che quella cupola si poteva voltare benissimo senza tanti pilastri, nè archi, nè terra, nè armadure; ma fu trattato da pazzo, e colle brutte scacciato via dall'adunanza. Egli però, che sapeva quel che si diceva, fu intrepido a sostenere, che si fidava far girar quella mole col sesto di quarto acuto, e farla doppia, cioè una volta dentro l'altra, cosicchè tra l'una e l'altra si potesse camminare, provvedendola di scale, di lumi e di anditi. Quanto più il Brunelleschi proponeva queste novità, altrettanto si traeva addosso le beffe e si gridava all'insensato. Ei non volle cavar fuori nè disegni, nè modelli; ma per ridersi di que' rispettabili barbagianni si servì di uno scherzo, usato poi anche nel fine dello stesso secolo da Cristoforo Colombo. Propose di far stare diritto un uovo sopra una tavola. Tutti vi si provarono, niuno vi riuscì. Brunelleschi con un colpetto fece il miracolo: *Oh così lo sapevamo far anche noi*, gridarono tutti: — *Lo stesso direte*, rispose Brunelleschi, *dopo che avrete veduto il mio modello*. Finalmente dopo una tempesta di obiezioni, di timori, di pareri, fu data al Brunelleschi la incombenza di alzar la cupola; ma soltanto fin all'altezza di 12 braccia per un saggio della riuscita. Di più gli fu dato per

compagno, e collo stesso stipendio, un dozzinalissimo architetto, chiamato Lorenzo Ghiberti. A questo affronto il Brunelleschi ebbe quasi ad impazzire, e se non fosse stato trattenuto da' suoi amici avrebbe mandato al diavolo e modelli e cupola e Firenze. Ma si diede pazienza; cominciò il lavoro, e fingendosi talvolta ammalato, affinchè i muratori prendessero gli ordini dal suo compagno, nè sapendo costui dove si tenesse il capo, fece chiaramente spiccare la sua ignoranza; e così il Brunelleschi restò solo e libero alla direzione della fabbrica. Quanto più in su si lavorava si perdeva più tempo. Per riparare a questo inconveniente, fece l'architetto ammanir bettolette su la fabbrica, e quanto poteva bisognare agli artefici, affinchè iti su la mattina non avessero a discendere che la sera. Il Brunelleschi portò al più felice compimento sì gran mole, che gli antichi non han mai lanciata sì in alto. La lanterna sola restò imperfetta; ma egli ne lasciò il modello, e raccomandò sempre, anche morendo; che si caricasse di pesantissimi marmi, perchè essendo la cupola voltata in quarto acuto spingeva all'insù; onde se non se le metteva sopra pesante carico correva rischio di aprirsi. I tre matematici che hanno scritto sopra la cupola di s. Pietro, han dimostrato una

verità contraria a quello che credeva il Brunelleschi, cioè, che il cupolino accresce notabilmente in ogni sorta di cupole la spinta laterale, ed il pericolo di rovinare. Tutta l'altezza della cupola di s. Maria del Fiore fin all'estremità della croce è di 202 braccia; cioè da terra fin alla lanterna di braccia 154; la lanterna è braccia 36, la palla 4 e la croce 8. È rimasto imperfetto anche il portico, che dovea circondare il tamburo. Baccio d'Agnolo ne fece un'ottava parte di marmi di Carrara; ma non fu proseguito, perchè Michelangelo disse, che gli sembrava una gabbia da grilli.

Ma come tanto strepito per questa cupola, quando v'erano quelle di santa Sofia di Costantinopoli, di san Marco in Venezia e del duomo di Pisa? È vero che quelle non sono doppie, ma sono di più a pennacchi, cioè sostenute da archi su quattro piloni; laddove questa del Brunelleschi si regge tutta sopra ai muri ed è ottagonata. Quel che si nota di particolare nel meccanismo di questa cupola è, che non vi sono contrafforti apparenti.

Il Brunelleschi fu chiamato a Milano dal duca Filippo Maria, per disegnarvi una fortezza; e la seconda volta che vi riandò fece molte cose non solo pel duca, ma anche per quel famoso duomo. A Fiesole per or-

dine di Cosimo de' Medici fece la badia dei Canonici Regolari di una maniera comoda, allegra, ornata e magnifica, servendosi opportunamente del monte, ove è situata, per ricavarne molte comodità. Da un iscrizione si rileva che Cosimo in quell'edifizio spese 400 mila scudi.

Era intelligente il Brunelleschi anche dell'architettura militare, e disegnò la fortezza di Vico Pisano, la cittadella vecchia e nuova di Pisa, fortificò il ponte a mare, e fece parimente il modello della fortezza del porto di Pesaro.

Ei fece altresì gran parte della chiesa di san Lorenzo di Firenze: chiesa lunga 144 braccia e piena di molti errori, prodotti dall'invidia, o almeno dalla ignoranza di coloro che succedettero a questo valentuomo. I pilastri che sono sulla scalinata, han la base più in alto che quella delle colonne che sono nel piano; onde tutta quell'opera pare zoppa: inconveniente di facil riparo, se sotto le basi delle colonne si avesse posto un plinto alto tanto da pareggiare il piano su cui posano i pilastri.

Cosimo de' Medici diede incombenza al Brunelleschi di fargli un disegno di un palazzo maestoso. Non desiderava l'architetto commis-

sione più grata, onde far comparire il suo talento. Deposta perciò ogni altra cura, fece un grande e bellissimo modello per detto palazzo da situarsi isolato in una gran piazza rimpetto a s. Lorenzo. Ma a Cosimo parve troppo sontuosa quella idea, e per isfuggire l'invidia non volle porla in opera. Saltò in rabbia il Brunelleschi, e mandò in pezzi il modello.

Cattiva sorte egli ebbe ancora nel tempio degli Angeli di bizzarro disegno. Per mancanza di danaro non fu mai compita quella fabbrica che ancora si vedealzata fin al cornicione, ma scoperta; e dentro è piena di erbe e di qualche vite. Il vago disegno però si conserva tuttavia al monistero de' Camaldolesi di Firenze.

Ebbe bensì campo di farsi onore nel nobile palazzo Pitti, condotto dal Brunelleschi fin alle seconde finestre. Questo edificio è tutto a bozze rustiche. Il primo piano ha in mezzo ai ripiani fatti ad archi, delle finestre, che sono state poi adornate dall'Ammanati con modanature gentili e con frontoni triangolari. Tra queste finestre stanno delle altre semplici, ma un poco più in su. Al secondo piano sono 23 finestre nude di ornamenti entro gli archi con fori tondi in mezzo l'archivolto ed una gran ringhiera continuata. Si alza indi nel mezzo

un terzo piano parimente bugnato, che comprende sette finestre, e da una parte e dall'altra è ringhiera con istatue fin alle estremità. Le porte hanno la luce alta 46 braccia ed 8 larga, e nella stessa proporzione sono le finestre.

Si faceva in quel tempo a Firenze nella chiesa di santo Spirito una rappresentazione del Paradiso, vedendosi in alto un cielo pieno di figure vive moversi, ed una infinità di lumi quasi in un baleno scoprirsi e ricoprirsì. Di questa ingegnosa macchina, che trovasi a lungo descritta dal Vasari, si attribuisce l'invenzione, al Brunelleschi. Della chiesa e del convento di santo Spirito, che si volevano rifabbricare, il nostro architetto diede i disegni. La chiesa veniva ad esser lunga 460 braccia e larga 54: opera ben ordinata, ricca di colonne e di altri ornamenti, vaga, ariosa, e se in tutto si avesse eseguito il suo disegno sarebbe riuscita assai bella.

La fama di sì grande artista si era da per tutto diffusa, ed ognuno gli chiedea disegni. Il marchese di Mantova gli fece fare degli argini sul Po, ed altre cose. Soleva dire quel principe, che Firenze era tanto degna di aver il Brunelleschi per suo cittadino, quanto egli d'aver sì nobile e bella città per patria.

Papa Eugenio IV richiese a Cosimo de' Medici un architetto per servirsene in non so quale sua fabbrica. Cosimo gli mandò il Brunelleschi accompagnato con una lettera, nella quale diceva : « Io mando a V. S. un uomo ,
 « a cui (così è grande la sua virtù) basterebbe
 « l' animo di rivoltare il mondo. » Allorchè il papa vide costui piccolo , sparuto e brutto , disse : *Questo è quel uomo , cui basta l' animo di dar le volte al mondo? — Diami Vostra Santità* , rispose il Brunelleschi , *il luogo dove io possa poggiare la manovella, e da ora conoscerà quello che io vaglia.* Non si sa che cosa operasse in Roma; ma fu rimandato a Firenze carico di lodi e di onorati premii.

Il Brunelleschi era di animo sublime , di talento elevato , di cuor grande. Ei fu molto considerato anche nella sua patria , ove fu eletto magistrato ; ma molto più si conobbe il suo merito quando morì. Allora tutti lo compiansero , e con pompose esequie fu sepolto nella chiesa di santa Maria del Fiore. La posterità gli ha reso i dovuti onori , poichè in lui ha fissato l'epoca del risorgimento della buona architettura.

Fra i molti suoi allievi si contraddistinse Luca Fancelli fiorentino , il quale eseguì pel Brunelleschi la fabbrica del palazzo Pitti , e

per Leon Battista Alberti, tra le altre opere, la cappella maggiore della Nunziata di Firenze. In Mantova poi egli fece diversi lavori.

VITA

DI DOMENICO FONTANA

Dalla sua piccola patria Mili sul lago di Como in età di 20 anni venne a Roma, ove si trovava Giovanni Fontana suo fratello maggiore che studiava l'architettura, cui si applicò anche Domenico, il quale già aveva gli erudimenti della geometria. Il cardinale Montalto, che fu poi Sisto V, gli diede da edificare la cappella del Presepio in santa Maria Maggiore, ed il palazzetto della villa che adesso è dei Negroni vicino la stesso basilica. Ma avendo papa Gregorio XIII tolto l'assegnamento al detto cardinale, stimandolo ricco dacchè lo vide fabbricare, quelle fabbriche andavan a restar sospese per mancanza di danaro, se il Fontana per amore che aveva per il cardinale, e per l'opera incominciata, non avesse fatto venire mille scudi, che egli si aveva con varii suoi piccoli lavori guadagnato, e mandati alla patria. Con quel denaro si proseguì alla meglio che si potè la cappella. Questa generosità fu la fortuna del Fontana. Poco dopo il cardinal Montalto divenne Sisto V, ed il Fontana architetto pontificio. La cappella fu ben pre-

sto finita con applauso universale. Ella è una assai bella croce greca con quattro superbi archi, su' quali s'erge una svelta cupola. È ornata di pilastri corintii, con cornice inutile e con risalti più che inutili. Il tamburo interiore della cupola ha anche pilastri dello stesso ordine; tutti però posanti in falso, perchè stanno su gli archi. Gli ornamenti delle finestre son gravissimi, ed insoffribili que' frontespizi, che lì dentro non convengono. Qui non si parla delle tante sculture di questa cappella, come cose alle quali il nostro architetto non aveva alcuna parte; ma riguardo all'architettura dei due Depositi vi sono degli errori majuscoli. Entro questa cappella sotto l'altare, ch'è in mezzo, il Fontana collocò la cappella del Presepio, ch'era in un altro luogo della chiesa, da dove la trasportò tutta intera non ostante che fosse vecchia, ed avesse archi, porte, finestre ed altri vani. Fu compito anche il predetto palazzetto della villa, in verità assai vago: è a tre piani, il primo di pilastri dorici, il secondo d'ordine ionico, ed il terzo corintio. Ma poteva il Fontana risparmiarsi le due cornici di mezzo. Essa villa fu abbellita di varietà di viali, di molte statue, di nobili fontane, e d'un altro palazzino che riguarda le Terme Diocleziane. Il primo piano di questo

edifizio con due ordini di finestruccie non è felice, e molto meno lo è quella spezie di attico, ch'è nel mezzo di sopra, così strampallatamente alto che ha tre ordini di finestrini, quando che un solo sarebbe stato sufficiente. A canto a detto palazzo, e di fronte ad un gran viale è un leggiadro portone con colonne ioniche annicchiate da far pietà.

Venne pensiero a Sisto V di trasportare ed ergere in mezzo alla piazza di san Pietro l'Obelisco, l'unico rimasto in piedi a canto al muro della sagrestia, ov'era l'antico circolo di Nerone. Altri pontefici avevan avuta la stessa voglia; ma la difficoltà dell'impresa ne aveva impedita l'esecuzione. È quest'obelisco o sia guglia, di granito rosso, dagli antichi Romani chiamato *marmo tebaico*, perchè tagliato presso Tebe in Egitto, da dove fu trasportato a Roma in tempo di Cesare. È l'unico rimasto sano di tanti altri che sono in Roma; è senza geroglifici, alto palmi 107 e mezzo, e largo da piè 42 palmi, ed in cima 8. Un piede cubico di questo marmo pesa libbre 86; dunque l'intiero peso del tutto debb'essere poco meno d'un milione di libbre. Come gli Egizii ed i Romani maneggiassero sì enormi sassi non restava alcuna memoria; e non avendosi per tanti secoli più fatta consimile ope-

razione, fu considerata per impresa nuova questa proposta da Sisto V. Furon perciò chiamati da tutte le parti matematici, ingegneri, uomini dotti. Intervennero in un congresso tenuto avanti il papa più di 500 persone, portando ciascuno le sue invenzioni, chi in disegno, chi in modello, chi in iscritto, e chi a voce.

La maggior parte era di parere trasportar la guglia in piedi per mezzo d' un castello di ferro, e per 32 leve. Altri inventò una mezza ruota, su cui dovesse alzarsi la guglia dente per dente; chi propose delle viti, e chi immaginò portarla a statera. Bartolommeo Ammanati, architetto e scultore fiorentino, spedito apposta da Firenze dal gran duca, fattosi avanti al papa senza alcun modello, o disegno, domandò un anno di tempo a pensarvi, e ne riportò le più severe beffe del papa. Il Fontana spiegò il suo modello di legno con entro una guglia di piombo, che a forza di argani e di tragle si alzava e si abbassava con tutta facilità: espose le ragioni di quegli ordigni e de' movimenti; di più ne fece un' evidente prova su d' una piccola guglia del mausoleo d' Augusto che giaceva rotta. Dopo molte dispute fu approvata l' invenzione del Fontana; ma perchè egli non si aveva acquistato un

nome imponente , ne fu commessa la esecuzione a due rinomati architetti, a Giacomo della Porta , e al detto Bartolommeo Ammannati. Costoro fecero subito piantar un palo in mezzo alla piazza, dove collocar si dovea l'obelisco.

Dolente con ragione il Fontana, che il suo trovato non avesse da eseguirsi da lui stesso, con bel garbo andò a presentar al papa, che niuno poteva eseguir meglio l'invenzione che il proprio inventore. Sisto ne fu persuaso, e ne diede al Fontana tutta la direzione. Con somma celerità quest'architetto ne intraprese il lavoro. Fece scavar nella piazza un quadrato di 60 palmi, profondo 33; e trovato un suolo acquoso e cretaceo, l'assodò con palificate e con buoni massicci. Nel tempo stesso fece altrove lavorar canapi del diametro d'un terzo di palmo, e lunghi 200 canne, gran quantità di funi, verghe grossissime di ferro per armare la guglia, ed altri ferri per le casse delle traglie, staffe, chiavarde, cerchi, perni ed istromenti d'ogni spezie. Il solo ferro dell'imbracatura della guglia pesava quarantamila libbre, e si lavorò nelle officine di Roma, di Ronciglione, di Subiaco. Intanto dalle selve di Nettuno venivan travi sì smisurati, che ciascuno era tirato da sette paja di bufali. Da

Terracina trasportavansi tavoloni d' olmo per l'armatura, e da Santa Severa fusi d'elce per argani, e stanghe d'olmo ed altre tavole.

Per mover la guglia il Fontana ordinò un castello di legname, slargò la piazza, tagliò un muro della sagrestia per piantarvi gli argani; ed acciocchè il terreno al grave peso non isfondasse, essendo in quel luogo mal sodo e smosso, vi fece un letto con due ordini di travi doppii, l' uno contrario all' altro, in croce. Su questo fondamento piantò il castello di otto colonne. Ognuna di esse colonne era composta di tanti travi sì grossi che aveva la circonferenza di 48 palmi. Questi travi eran commessi insieme con canapi grossissimi e senza chiodi, per potersi disfare e rifare con prestezza. E perchè l'altezza di un trave non era sufficiente, richiedendosi l'altezza di 123 palmi, furon posti travi sopra travi commessi ed inzeppati con cerchi di ferro. Queste colonne eran da tutte le parti appuntellate da 48 puntelli, e collegate insieme da tutti i lati. La guglia fu tutta foderata di doppie stuoie affinchè non si vergasse; indi circondata di tavoloni, sopra i quali furon poste grossissime verghe di ferro e queste abbracciando il grosso di sotto venivan su a dirittura per tutte quattro le facce del sasso, il quale

restava così da per tutto cerchiato. Tutta la guglia così imbracata veniva a pesare circa un milione e mezzo di libbre. Calcolò il Fontana, che ogni argano guarnito di buoni canapi e traglie essendo atto a mover 20 mila libbre di peso, 40 argani ne moverebbero 800 mila. Al resto pensò di supplire con cinque leve di travi grossi lunghi 70 palmi.

Un apparecchio così nuovo e straordinario eccitò la pronta curiosità de' Romani, e dei forestieri insieme, che si mossero da lontani paesi per vedere qual effetto produrrebbe quella selva di tanti travi intrecciata di canapi, di argani, di leve e di girelle. Sisto V per evitare ogni confusione emanò uno dei suoi soliti Editti, cioè che nel giorno dell'operazione niuno, fuorchè gli operai, potesse sotto pena della vita, entrar nel recinto, e che niuno parlasse o facesse il minimo strepito, nemmeno sputasse forte. A tal effetto in quel giorno 30 di aprile del 1586, il primo ad entrare nello steccato fu il bargello co' suoi birri, ed il boia vi piantò, non già per cerimonia, la forca. Il Fontana andò a prender la benedizione dal papa, il quale nel benedirlo gli disse, che badasse a quel che faceva, poichè l'errore gli costerebbe la testa. Sisto in questa occasione sentiva un contrasto tra la sua gloria

e l'amore che portava al suo architetto. Il Fontana palpitante fece segretamente tener a tutte le porte di Roma cavalli pronti per salvarsi dall'ira sistina in caso di sinistro accidente. All'alba si celebrarono due messe dello Spirito Santo. Tutti gli operai si comunicarono, e ricevuta la benedizione papale, prima dello spuntar del sole furon tutti entro il recinto. Il concorso degli spettatori fu tale, che fin tutti i tetti delle case furon coperti di gente, tutte le strade affollate; tutta la nobiltà, prelatura, cardinali furon ai cancelli tra le guardie svizzere e i cavalleggieri. Fissi tutti ed attenti a vedere il lavoro, e sbigottiti da quella inesorabile forza, niuno fiatava.

Vi era un ordine dato dall'architetto, che al suono della tromba ciascuno lavorasse, e al suono della campana posta sul castello di legno ciascuno desistesse dal lavoro. Più di 900 erano gli operai, e 75 cavalli. Suonò la tromba, ed in un istante uomini, cavalli, argani, traglie e leve, tutto fu in moto. Tremò la terra, scrosciò il castello, tutti i legnami per l'enorme peso si strinsero insieme, e la guglia, che pendeva due palmi verso il coro di s. Pietro, si drizzò a piombo. Riuscito sì bene il principio, la campana suonò la fermata. Indi in 42 mosse si alzò la guglia quasi tre palmi da ter-

ra , tanto che bastò a mettervi sotto lo strascino, e restò così validamente fermata con gagliardissime mozzature e zeppe di legno di ferro. A sì felice evento scaricò Castello s. Angelo tutta la sua artiglieria , e l' allegrezza fu universale.

Ben si accorse il Fontana , che le cinte dei canapi son più sicure de' cerchi di ferro. Questi restaron la maggior parte storti , o spezzati o slogati dal peso. Il dì 7 di maggio fu la guglia calata orizzontalmente su lo strascino : operazione più difficile e più lunga che l' alzarla. Distesa che fu sul suo strascino bisognò disarmarla , per condurla su la piazza nel sito dove si aveva a collocare. Questo sito era 115 canne distante da quello dove stava. E come il piano della piazza era circa 40 palmi più basso , si dovette tirare dal luogo dov' era la guglia un argine di terra in piano, e ben fortificato di travature e di sponde a dirittura fin al centro della piazza. Fatto ciò , il Fontana a dì 13 di giugno fece con mirabile celerità per mezzo di 4 argani scorrer la guglia sopra i curli fin al sito destinato. Il papa ne differì l' erezione all' imminente autunno , affinchè i calori dell' estate non danneggiassero gli operai e gli spettatori.

Intanto fu collocato il piedestallo , che era

sepolto sotterra 40 palmi, composto di due pezzi, colla cimasa e basamento del medesimo sasso, e collo zocolo di marmo bianco. Fatti tutti gli apparecchi, il dì 40 di settembre colle solite solennità si fece quest'ultima operazione. Agirono questa volta 140 cavalli, ed 800 uomini. Per quel giorno fece il papa seguire lo ingresso solenne del duca di Luxembourg ambasciatore di Enrico terzo re di Francia, ed in vece di farlo entrare per la solita porta del Popolo, volle ch'entrasse per porta Angelica; onde quel signore, passando per la piazza di s. Pietro, si fermò a vedere quella turba di lavoranti in mezzo a quella foresta di macchine, e vedute due mosse degli argani, ammirò Roma risorgente per mano di Sisto V. In 52 mosse fu elevata la guglia, ed al tramontar del sole restò inzeppata nel suo piedestallo. Sparò Castello e gli operai ebbri di gioja si presero su le spalle il Fontana, e con grida di allegrezza, tamburi e trombe lo condussero trionfante a casa in mezzo ad una calca, che applaudiva e ripeteva il suo nome.

Stimò il Fontana esser più facile e di minore spesa alzar ritta la guglia e lasciarla poi posare ugualmente sopra i dadi, che servirsi del metodo degli antichi, i quali appoggiavan prima il piede di essa da un lato sopra due

dadi, e poi tirandola per la punta, la sollevavano e rivoltavano sul piedestallo. Si è congetturato che gli antichi facessero così perchè due dadi soli erano impiombati un palmo e mezzo entro il piedestallo, e di più erano stacciati nell'orlo. Sisto V poi fece metter in cima una croce alta 40 palmi, portatavi processionalmente; onde la totale altezza dell'obelisco vien ora ad essere di 180 palmi.

Il Fontana per questa sua fatica fu creato cavalier dello Speron d'oro e nobile romano; ebbe una pensione di due mila scudi d'oro trasferibile a' suoi eredi; ebbe altresì dieci cavalierati lauretani, cinque mila scudi d'oro in contanti, e tutto il descritto materiale impiegato a quell'opera che si stimò ascendere a più di 20 mila scudi. Gli furono coniate due medaglie di bronzo; ed il papa volle, che nella base della guglia gli si incidesse questa iscrizione:

DOMINICVS · FONTANA

EX · PAGO · AGRI · NOVOCOMENSIS
TRANSTULIT · ET · EREXIT ·

Ma questa iscrizione è sì poco apparente, che chi non lo sa non la vede.

Tanta gloria a Sisto V ed al Fontana per l'erezione di questo obelisco! e quegli artisti

che ne tagliaron tanti e li trasportaron da sì lungi sono nell' obbligo ! Quel pezzo di storia antica concernente Archimede fa vedere, che in alcune cose noi rispetto agli antichi siamo pigmei. Ma che cosa sono questi obelischi, per tagliare i quali, trasportarli ed ergerli, tanti apparati, tanti sudori, tanti strepiti? Per noi sono intieramente inutili. La loro bellezza è insipida, specialmente questo del Vaticano con quel suo piedestallo sì magro e sottile. Tutto il lor pregio pare che consista nelle difficoltà superate. Da questa vanità per altro ne sono risultati parecchi vantaggi: invenzioni di macchine, impiego d'uomini, glorie e ricchezze agli artisti.

Nel 1769 il conte Marino Carburi da Cefalonia trasportò a Pietroburgo un masso di granito di tre milioni di libbre, per servire di basamento alla statua equestre in bronzo di Pietro *il Grande*, da erigersi nella piazza di Pietroburgo, secondo il disegno di Falconet, il quale dispreggò l'uso comune di piantar una statua equestre sopra un piedestallo, dove naturalmente ella non può stare; ma volle uno scoglio, su cui far galoppare il suo eroe, che si arresti alla vista di un orrendo serpente e sormonti ogni ostacolo per la felicità delle Moscovie. Non vi voleva che una

Caterina II, esecutrice gloriosa delle grandi idee di quell'eroe, per eseguire il piano straordinario dell'artista. Fu casualmente trovato il sasso sprofondato per 45 piedi entro un pantano, lungi quattro miglia e mezzo dal fiume Nerva e quattordici da Pietroburgo. Casualmente ancora si trovò a Pietroburgo il Carburi da intraprenderne il trasporto. La sola natura fa talvolta un meccanico, come ella fa un sovrano, un generale, un pittore, un filosofo. La spesa per questo trasporto non fu che di 70 mila rubli e i materiali rimasti dopo l'operazione valevano i due terzi della suddetta somma. Ma gli ostacoli superati fanno un immenso onore all'intendimento umano. Il sasso era lungo 37 piedi, 22 alto e 24 largo, di forma parallelepipedica; era fesso da un fulmine; se ne tolse la minor parte, e nella parte incavata si costruì una fucina per i bisogni occorrenti nel viaggio. Non volle il Carburi che il suo sasso andasse al solito sopra curli cilindrici: questi cagionano tanto attrito da spezzare le più forti gomene. In vece di curli egli usò palle composte di rame, di stagno e di calamina, che rotolavano col gran carico su di una specie di barca lunga 480 piedi e larga 66. Fu uno spettacolo straordinario, veduto da tutta la corte e dal principe

Enrico di Prussia, braccio destro del gran Federico. Due tamburi in cima suonavano la marcia: 40 scarpellini vi lavoravano continuamente mentre il sasso camminava per dargli la forma proposta. Che disinvoltura! La fucina sempre in opera: molti altri uomini vi erano anco strascinati su le stuore per tener le palle in giusta distanza, le quali non erano che 30 del diametro di cinque pollici. La montagna camminava su le uova, tirata da quattro argani, e talvolta da due, mosso ciascuno da 32 uomini. Si alzava e si abbassava sopra viti per togliere il radiere e metterlene sotto un altro: quando la strada era piana faceva 60 piedi l'ora. Col meccanico sempre ammalato per l'aria palustre e sempre indefesso a regolar la marcia, in sei settimane si giunse felicemente al fiume. S' imbarca: la barca s' incurva: Carburi la raddrizza: lo scoglio è nella piazza di Pietroburgo in onore di Pietro, di Falconet, di Carburi e di Caterina, la quale è tra gli uomini illustri. Si osservò in questa operazione, che il musco e la paglia poste sotto il sasso divennero per la compressione una materia sì compatta, che reggeva alle palle di moschetto sparato da vicino. Sopra consimili operazioni meccaniche degli antichi, che ne facevan pure delle stupende, non ab-

biamo alcuna relazione ne' loro poeti esageratori. Le avean forse per giuocarelli? Questo sarebbe umiliante per i nostri geometri trascendenti e sublimi.

In tutte le altre guglie che Sisto V fece ergere alla piazza del Popolo, a santa Maria Maggiore ed a san Giovanni Laterano, fu impiegato il cavalier Fontana.

Questo architetto adornò la facciata di san Giovanni Laterano, cioè quella ch'è incontra a santa Maria Maggiore, con un portico di travertini a cinque archi di pilastri dorici, e sopra una loggia di ordine corintio per la benedizione. In questo dorico il Fontana usò poca attenzione. Agli angoli accoppiò per maggior fortezza i pilastri; e per questa ragione le metope di questi interpilastri sono bislunghe. In vece di porre poi sotto la cornice i mutuli vi pose i dentelli, che al dorico punto convengono.

A canto a questo portico edificò per uso del papa quel superbo palazzo a tre piani. Le finestre han goffe modanature e troppo larghe le mostre; il terzo piano è più lontano dal secondo di quel che il secondo è dal primo, mentre dovrebbe essere tutto il contrario. Mostruose son quelle finestruccie nel fregio sotto il cornicione e le due porte bugnate

(benchè in loro stesse sien belle e di un bugnato gentile) non pare che ben convengano alla nobiltà del palazzo, il quale è veramente maestoso. Per fabbricare questo palazzo si dovette trasportare la Scala Santa, ch' era in quel luogo e si collocò in *Sancta Sanctorum*, dove il Fontana aggiunse per comodità altre scale, e vi fece una facciata con un portico ed archi di pilastri dorici. Oh questo sì ch' è un dorico de' più deformati, dove si vede una confusione di triglifi, e dove non si veggono che metope lisce lunghe un miglio. Vi sono dentelli e vi sono mutuli. Questa sconciatura non è di quelle che soglion succedere nell'assenza e dopo la morte dell'architetto. È riportata tal quale nel libro che lo stesso Fontana fece delle sue fabbriche.

Sisto V, che voleva far più cose in una volta, impiegò il Fontana nella Biblioteca Vaticana. Si prese il partito di farla a traverso al maraviglioso cortile di Belvedere, e si guardò la più bell' opera di Bramante da Urbino. Fosse stata almeno quella stanza posta in piano co' due lunghi corridori, tra' quali è rinserrata! All' entrarvi si scende uno scalino, ed all' uscire dall'altra parte, per entrare nel corridore opposto dove seguita la gran Biblioteca, si risale. L'architettura poi di questa

Biblioteca con que' pilastri semplici che reggono una volta goffa, sembra non convenire ad un edificio di questa natura. Il Fontana nello stesso tempo diede principio nel Vaticano a quel pezzo di palazzo che riguarda la piazza di san Pietro e la città, e ch'è il più apparente in quel gruppo di palazzi formanti ciò che si chiama *Palazzo Vaticano*. Questo edificio fatto qui dal Fontana è fratello del palazzo di san Giovanni Laterano.

Il nostro cavaliere architetto ebbe parte anche nel Palazzo Quirinale, alzandolo verso la piazza e la strada Pia. Slargò parimenti la piazza, e vi trasportò dalle Terme di Costantino que' due colossi con quei due famosi cavalli, e li situò così vantaggiosamente incontro a quella lunghissima strada che va a Porta Pisa. Dove questa strada s'incrocia all'altra lunghissima strada Felice ei dispose ai quattro angoli quattro fontane, troppo meschine per un sito il più bello di Roma. Quivi conveniva un' ampia e vaga piazza con fontane grandiose: quivi anch' egli costruì il palazzo Mattei, ora Albani, che sebbene accresciuto, non ha di architettura cosa di rimarchevole.

Il Fontana restaurò le due preziose colonne Traiana e Antonina, e costruì l'ospedale dei

Mendicanti, oggi convitto dei sacerdoti a Ponte Sisto, e tra le altre sue opere è la porta della cancelleria. Diresse il condotto dell'acqua Felice, che prese da un monte sotto la Colonna, castelletto lontano da Roma 16 miglia; ma l'acquidotto, per evitare i colli e le valli, è lungo 22 miglia. I suoi archi in alcuni luoghi giungono fino a 70 palmi di altezza, camminano sopra terra 15 miglia e sotterra sette. A questa impresa lavorarono continuamente due mila uomini, e talvolta tre e quattro mila. Su la piazza di Termini, dove quest'acqua fa la sua principal mostra, egli architettò una gran fontana, adornata nella nicchia di mezzo da un Mosè, e nelle laterali da bassi rilievi alludenti agli Ebrei che si dissetano nel deserto. Doveva dunque esser questa un'opera rustica, e quelle acque dovevano scaturire da monti o da rupi e non da pietre lisce tra colonne ioniche, e molto meno da lioni che nè per miracolo nè per natura versano acque, nè stanno in società cogli uomini. Gran piacere si sono presi gli artisti in convertire i lioni in animali acquatici: qui versano acque, appiè del Campidoglio fanno lo stesso; e fino alle grondaie de' tetti si metton lioni a questo ufficio sì ben loro adattato! *Delphinum sylvis appingit, flu-*

etibus aprum. Ha poi questa fontana un attico troppo alto.

A Sisto V venne in pensiero di servirsi del Colosseo per un lanificio. Il Fontana ne fece il disegno adattato all'antico anfiteatro, ritenendo la forma ellittica con quattro porte di ingresso ed altrettante scale: in mezzo una fonte, ed intorno logge per gli artefici, ed entro botteghe e stanze. Già s'era incominciato a spianar la terra di fuori; ma, morto il papa, andò in fumo questo disegno.

Mentre il Fontana era occupato ad un ponte di travertini sul Tevere a Borghetto verso la Marca, tante cattive relazioni furon contro di lui fatte al papa, che Clemente VIII gli tolse la carica d'architetto pontificio, e voleva ancora che rendesse conto delle somme impiegate in tante fabbriche. Il conte Miranda vicerè di Napoli lo chiamò in quella capitale, e lo dichiarò architetto regio ed ingegnere maggiore del regno. Non so come monsignor Carrara nella sua eruditissima Dissertazione su la caduta delle Marmore, lo faccia presedere alla direzione del Velino nella Nera dal 1596 fino al 1601 sotto lo stesso Clemente VIII.

Arivato il Fontana a Napoli nel 1592, allacciò diverse acque sorgive di Terra di Lavoro, rinnovando l'antico alveo del Clanio,

detto voïgarmente *Lagno*; e dal Sarno condusse l'acqua alla Torre della Nunziata per comodità de' molini di Napoli. Sotto il vicerè conte d'Olinarez incominciò la strada di Chiaia lungo la riva del mare, adornandola di molte fontane, e drizzò la strada di santa Lucia a mare. Spiandò la piazza di Castel-Nuovo, e vi eresse Fontana Medina, la più ricca fontana che sia in Napoli. Alla porta dell'arcivescovato collocò tre casse colle statue, che sono i monumenti del re Carlo I, di Carlo Martello e di Clemenza sua moglie. Nell'arcivescovato d'Amalfi, fece l'altare di sant'Andrea, ed in Salerno quello di s. Matteo, colle Confessioni di sotto, alle quali si scende con doppie scale.

La più grand'opera ch'egli intraprese a Napoli, fu il palazzo reale sotto il conte di Lemos vicerè. Questo palazzo è a tre piani; il primo è porticato con pilastri di ordine dorico, il secondo è ionico, il terzo composito, con pilastrini che prendon in mezzo le finestre. Doveva aver tre portoni, quel di mezzo ornato di colonne doriche isolate di granito dell' isola del Giglio. Il portone di mezzo conduce ad un mediocre cortile, ed i due laterali condur dovevano ad altri due cortili consimili. La facciata di mezzo è lunga palmi

520, le teste 360 e l'altezza 110. La facciata tira 21 finestre; di dentro è stato intieramente mutato il disegno del Fontana, e soprattutto la scala che il conte Monterey guastò con farne un'altra tragrandissima. Questa scala è lodatissima, quantunque la sua sproporzione sia manifesta; ma il volgo sorpreso dalla straordinaria ampiezza confonde il bello col grande. Il guasto della scala si tirò dietro quello della sala. Questo palazzo è stato ultimamente accresciuto di molto fabbricandosi dove non si doveva fabbricare, e conservandosi quella catapecchia di Palazzo Vecchio, che da gran tempo andava atterrato. Fatalità di Napoli che non abbia ad aver ancora un edificio compito di buona architettura!

Fece ancora il Fontana il disegno di un porto chiuso alla Torre di s. Vincenzo, con un molo che doveva tirare 400 canne: ne furono fatte 30, e non se ne fece altro. Egli morì in Napoli, ricco ed onorato, e fu sepolto nella chiesa di sant'Anna della nazione lombarda in una cappella da lui costrutta, nella quale gli eresse un degno deposito suo figlio Cesare Fontana, dichiarato anch'egli architetto regio. Di Domenico Fontana vi è un'opera in foglio su la trasportazione dell'o-

belisco vaticano , e di alcune fabbriche fatte da lui in Roma ed in Napoli.

Il suo genio nella meccanica è stato grande più che non è stato puro il suo gusto nell'architettura. Agli ordini non ha conservato il proprio carattere : ha dato nel secco e nel gracile , nè ha evitato alcuno dei tanti abusi. Le sue invenzioni per altro sono grandiose , e merita il cavaliere Domenico Fontana luogo distinto fra gli architetti. Il predetto Cesare Fontana , che fu anch' egli cavaliere , disegnò in Napoli varie fabbriche , fra le quali è notabile quella de' granai pubblici , capace di conservare più di due mila rubbia di grano ; meglio se non vi fosse. Ma l'opera più strepitosa di questo architetto è l'università , o sia gli Studi. Questa gran fabbrica fu incominciata nel 1599 per ordine del vicerè don Ferdinando de Castro conte di Lemos , grande amante delle lettere e de' letterati. Nella ripartizione della pianta non vi è gran genio , e molto meno spicca nella facciata , ch' è un budello lunghissimo e basso , con un padiglion in mezzo spropositatamente alto rispetto alle ale laterali : la decorazione poi è goffa e scorretta. Si pretende che le statue , che sono nelle nicchie di essa facciata , sieno antiche , e sieno ritratti della famiglia di Marco Agrippa , che adorna-

vano non so che palazzo, che quel personaggio romano aveva a Cuma. Ma si pretende ancora, che Ulisse fosse stato in Napoli ad imparare: che cosa? le lettere greche. Così ha sognato il P. Orso gesuita, e così si legge in alcune sue iscrizioni poste su le porte di detta Università. Questo edificio è sul punto di convertirsi in Accademia di scienze, e di scienze le più utili, con musei di ogni specie, con libreria, con osservatorio, con orto botanico, e con quanto conviene per alzar Napoli a livello delle più colte città di Europa.

VITA

DI GIO. LORENZO BERNINI

Ebbe per padre Pietro Bernini fiorentino, pittore e scultore non dozzinale, il quale per apprendere queste belle arti da Firenze andò a Roma; indi lusingatosi di maggior fortuna si trasferì a Napoli, dove si maritò con Angelica Galante, e dove nacque il nostro Giovanni Lorenzo. Esso Pietro si trasportò poi a Roma con tutta la sua famiglia, chiamatovi da Paolo V per far alcune sculture nella cappella Paolina in santa Maria Maggiore. Sotto la direzione del padre, e con tanti esemplari antichi e moderni di Roma, ebbe campo Giovanni Lorenzo di sviluppare il suo gran talento. Fanciullo ancora di dieci anni fece una testa di marmo esistente nella chiesa di santa Prassede che recò meraviglia a tutti. Paolo V ebbe voglia di vedere sì raro fanciullo, e gli domandò se sapeva fargli una testa. — *Che testa vuole, santo padre?* rispose il Berninetto. — *Se è così,* disse il papa, *egli le sa far tutte.* Gli ordinò che facesse la testa di un san Paolo, ed in una mezz'ora fu bella e fatta. Soprattutto il pontefice lo raccomandò al cardinale

Maffeo Barberini , mecenatè delle lettere e delle arti , affinchè facesse fecondar que' semi che produrrebbero un altro Buonarotti. Frat-tanto il papa permise al ragazzo, che prendesse con ambe le mani una brancata di medaglioni d'oro. Seguì il piccolo Bernini a lavorare ardentemente di scultura , ed aveva appena diecisette anni che vedeansi fatte moltissime belle opere, tra le quali la mirabil Dafne ch'è in Villa Pinciana. Egli divorava, per così dire, il marmo, ed acquistò tanta riputazione, che quando camminava per la città da tutti era riguardato e mostrato a dito come un prodigio. Non si lasciò però corrompere dalle lodi, anzi se ne servì utilmente per vie più istruirsi e perfezionarsi; e per un' abitudine insinuatagli dal padre (il quale sempre gli diceva che bisognava far meglio) egli divenne emolo di se stesso. Questa è l'unica profittevol emulazione da infondersi nei fanciulli : emulazione riguardo alle loro opere proprie , e non quella relativa agli altri degenerante in invidia. Si racconta che andando un giorno il Bernini in compagnia di bravi artisti, Annibale Carracci nell' uscir da s. Pietro, rivoltosi a mirar quella vecchia Confessione, esclamò : *Si troverà qualche sublime ingegno che faccia una Confessione corrispondente a così augusto tempio?* Il Bernini

sotto voce disse sospirando: *Ah, foss' io quegli!*

Gregorio XV per tre ritratti fattigli in bronzo ed in marmo gli diede considerabili pensioni, e lo creò cavaliere dell'Ordine di Cristo. Assunto poi al pontificato il cardinal Maffeo Barberini suo protettore, Urbano VIII, mandò a chiamare il Bernini e gli disse: *È gran fortuna la vostra il veder papa il cardinale Maffeo Barberini; ma assai maggiore è la nostra che il cavalier Bernini viva sotto il nostro pontificato.* E qui incominciano i gran lavori del nostro valentuomo sotto si gran papa. Si dà il Bernini nello stesso tempo alla pittura ed all'architettura, senza tralasciare la statuaria. Fa la mirabil Confessione di bronzo in san Pietro, nè mancaron anticipatamente gl'invidiosi e gli ignoranti, in vedere trasportare sì gran massi di bronzo, di motteggiare che la chiesa di san Pietro si andava a convertire in un arsenale di metallo. Restarono poi stupefatti quando li videro collocati al loro sito. Ma perchè non collocar quella macchina in mezzo della crociera? Come ognuno vede, ella è alquanto in su verso la cattedra, e guardandosi da uno de' bracci della nave traversa, non fa tutto il suo buon effetto: forse la scalinata che conduce al sacro sotterraneo, ne avrà dato l'impe-

dimento. Ma non si poteva tirar più avanti detta scala? Domandò Urbano VIII a non so chi, quanto si doveva dar al Bernini per sì grand' opera, fatica di nove anni. Una catena d'oro del valore di 500 ducati, consigliò quella talpa. *Ben*, disse il papa, *la catena per voi e l'oro pel Bernini*. E gli fece dare 40 mila scudi con alcune pensioni, e di più diede un canonicato di san Giovanni Laterano ad un suo fratello, ed un altro ne fece beneficiato di s. Pietro. È superfluo replicare l'assurdità di quelle colonne torte: il nuovo, il singolare, il difficile abbagliò, ebbe una folla d'imitatori.

Disegno del Bernini è la fontana della baraccaccia a Piazza di Spagna, supplendo in quella maniera alla poca rilevazione dell'acqua. Ma la convenienza soffre una barca fuor d'acqua piena d'acqua? Ben diversa è quella di piazza Barberini, in cui il Glauco sostenuto da quattro delfini schizza con gran impeto molta copia di acqua che cade su conchiglie. Ad istanza dello stesso pontefice egli adornò con nicchie i quattro gran piloni che reggono la cupola di s. Pietro, ed in quelle furon poi collocati i quattro colossi di marmo, de' quali il Longino è opera dello stesso Bernini. Queste sono quelle famose nicchie che servirono di pretesto ai maligni di suscitare contro questo uomo insigne una gran

tempesta, allorchè si osservaron alcune fessure alla cupola, gridando costoro, che il Bernini avesse con quelle nicchie e con quelle scale interne, che conducono alle ringhiere, indebolito i piloni. Già si è veduto che fin dalla prima fondazione di detti piloni si erano lasciati que' vani interni: si vedranno in appresso le vere cause delle fessure della cupola. Si racconta, che avendo domandato il Bernini allo scultore della Veronica donde veniva quel vento che sventolava tanto il panno che quella statua tiene in mano; lo scultore pronto gli replicò: *Dalle fessure fatte dalla vostra abilità nella cupola.*

Egli ebbe gran parte nel palazzo Barberini, particolarmente nelle scale, nella gran sala e nella facciata che riguarda strada Felice. La scala grande è bella, maestosa e proporzionata: e la facciata ha nel primo piano un dorico assai bene inteso; ma que'tanti cornicioni replicati e que' finestroni arcuati non sono certo una bella cosa. Anche la facciata di *Propaganda Fide* è opera del Bernini. Quell'edifizio minacciava rovina, onde l'architetto gli piantò quella semplice facciata a scarpa, ordinandolo nello stesso tempo e rinforzandolo.

Divulgatasi frattanto la fama di sì eccellente artista, il re d'Inghilterra Carlo I. Stuarto gli

mandò un quadro del famoso Wandick, ove si vedeva il natural ritratto del re in tre varii aspetti, affinchè il Bernini gliene facesse uno in marmo. Egli lo fece, lo mandò e piacque tanto, che quel monarca gl' inviò un anello del valore di sei mila scudi, dicendo a chi lo diede: *Andate a coronar quella mano che ha fatto sì bel lavoro*; ed accompagnò quella gioia con altri donativi di molto prezzo. Anche la regina d' Inghilterra ebbe desiderio del suo ritratto, e ne scrisse un' obbligantissima lettera al Bernini; ma sopraggiunte poi quelle note catastrofi, ebbe quella sventurata sovrana da pensar ad altro che a ritratti. Un milord si spiccò da Inghilterra, e venne a dirittura a Roma a solo oggetto di farsi ritrarre dal Bernini, al quale fece un dono da monarca; poichè gli diede sei mila scudi. Molti altri ne fece per altri sovrani e per signori di primo rango e ne ebbe ricchissime riconoscenze. Il cardinal Mazzarini gli scrisse caldamente invitandolo in Francia al servizio del re con promessa di 42 mila scudi di provvisione annua. Il papa non volle, dicendo che il Bernini era fatto per Roma, e che Roma era fatta per il Bernini. Nè il Bernini era punto inclinato di andarvi, amando teneramente il papa, il qual trattava con lui nella maniera la più famigliare.

Un giorno disse Urbano VIII al suo gran maestro di cerimonie, che voleva andar in casa del Bernini a ricrearsi l'animo con quelle sue insigni opere. *Oh santo padre*, rispose monsignor depositario delle seccature, *troppa domestichezza: così si avvilisce il decoro papale.* - *E bene*, ripigliò il papa, *andremo dunque a divertirci con que' fanciulli in casa de' nostri nipoti.* - *Così va bene*, sentenziò monsignor cerimoniere. - *Dunque*, gridò il papa, *voi approvate che si vada a far fanciullaggini, e condannate che si vada ad ammirare il più grand'uomo?* Con sedici cardinali andò in quello stesso giorno il papa in casa del Bernini.

Ad insinuazione di questo papa si determinò il Bernini di maritarsi, e di 40 anni prese in moglie Caterina Fezi, figliuola d'un onesto segretario della Compagnia della Nunziata. Egli era poco inclinato al matrimonio, non già per avversione al bel sesso, ma per grand'amore alla professione. Dopo che fu maritato visse con morigeratezza delle più esemplari, ed acquistò una valida complessione, che fin allora avea avuta assai debole e soggetta a dolori di testa, forse per i giovanili trascorsi o pel gran fuoco che avea. Da allora visse sobriamente, mangiando frutti in gran copia: gusto, diceva egli, proveniente dall'esser nato in Napoli.

Urbano VIII pensò di compire la facciata di s. Pietro, la quale, secondo il disegno del Maderno, richiede all' estremità due campanili, e ne diede la incombenza al Bernini. È che bisogno v'è di campanili? Le due cupole laterali sono i più bei campanili del mondo. Non si ha che mettervi le campane. Pure questa sì semplice idea non è ancora venuto in testa a niuno; perchè si vuol da tutti il più di quello che si ha. Il Bernini dalla parte meridionale n'eresse uno alto 177 palmi e mezzo in due ordini, corintio e composito, con attico sopra.

Il campanile era in se stesso buono, ancorchè de' migliori ne avesse disegnati: ma come accordare colla bellissima cupola e coll' enorme facciata? Non era ancora questo campanile compito, che la facciata incominciò da più parti a spaccarsi, ed il campanile stesso a screpolare. La turba degl' invidiosi muove aperta guerra al Bernini, ed assedia il campanile per diroccarlo. Le congregazioni furono frequenti e strepitose; ma si risolvettero in favor del Bernini, determinandosi che le fondamenta della facciata potevano benissimo rinforzarsi, e così tirar avanti quello, e far il compagno dall' altro canto. Si sacebbero fatti tutti e due se non fosse morto Urbano VIII. Assunto al triregno Innocenzo X Pamfili, gli

antibernineschi presero un frattempo, che il Papa era in villeggiatura, e corsi colà a rap-
 presentâr ruine, strapparôn dal Papa l'ordine
 della demolizione, e senza frapporre dimora
 fu il campanile atterrato. Fu stragrande il
 trionfo degl' invidiosi; ma il maggior fu la
 filosofia del Bernini, il quale nel lungo intrec-
 cio ed esito di questa cabala non si scompose
 niente, e seguitando tranquillamente a lavo-
 rare, fece nella chiesa della Vittoria il disegno
 della cappella del cardinal Federigo Cornaro
 con quel gruppo di s. Teresa coll' Angelo. Con
 buona pace però del Bernini, egli corse troppo
 in fretta nell' erezione di quel campanile.
 Doveva pur sapere chi era stato il Maderno,
 quali fondamenta aveva fatte, come, ed in
 qual luogo. Ma suppongansi i due campanili
 già fatti, ed esistenti come si osservano in
 alcuni disegni della Basilica Vaticana, sembra
 che in vece di vaghezza producano piuttosto
 confusione. In luogo di compire l' infelice
 disegno del Maderno, perchè anzi non abbat-
 tere giù tutto quanto da colui follemente è
 stato fatto, ed eseguire il disegno della croce
 greca, con una facciata confacente e maestosa?
 Tempo forse verrà, che qualche coraggioso ed
 illuminato pontefice tolga al più augusto tempio
 del mondo tanta deformità e gli dia quel com-

pimento di bellezza, che facilmente può darsi. E quel terribile palazzo Vaticano, che qual mostruoso tumore aggrava il fianco alla basilica, non è forse suscettibile di regolarità? Ma la cosa più ridicola è il far progetti, specialmente dopo la sagrestia, ch'è sbocciata dall'altro lato.

Due anni prima della morte di Urbano VIII, aveva fatto il Bernini quel sontuoso deposito in san Pietro incontro a quell'altro così vantato di Paolo III. Sono in quel deposito alcune api alludenti alle armi barberine sparse in qua e in là. Un bell'umore nel mirarlo in compagnia del Bernini gli disse, che con quelle api aveva forse voluto mostrare la dispersione di casa Barberini. *E non sa ella*, rispose pronto il Bernini, *che le api disperse ad un suono di campanaccio subito si riuniscono?* alludendo alla campana di Campidoglio che suona alla morte del papa.

Innocenzo X, pensando far in piazza Navona una fontana, ordinò a parecchi artisti i disegni. Il principe Lodovisi ne fece far uno dal Bernini, e fattone anche il modello, lo fece porre cogli altri entro il palazzo Pamfili, dove il papa doveva un giorno andar a vederli. Allorchè il papa vide quel disegno restò incantato; e dopo averlo con piacere considerato lungo

tempo, disse: *Questo è un tratto del principe Lodovisi: bisognerà pure servirsi del Bernini a dispetto di chi non vuole, perchè bisogna non veder le sue cose per non porle in opera.* In fatti questa fontana è d'una bellezza incantatrice. Consiste in uno scoglio, da cui si finge nascer l'acqua, ed intorno ad esso scoglio sono assisi in diverse attitudini quattro colossi, rappresentanti i quattro principali fiumi del mondo, con animali particolari, e piante distintive delle quattro regioni. Lasciò il Bernini il lavoro delle statue per i suoi scolari, e riserbò per sè lo scoglio, che lo stimò di difficilissimo travaglio. Vi combinò alla naturale rozzezza una certa polizia cittadinesca, che lo rese svelto e grazioso, trasforato in quattro parti, e nello stesso tempo ben massiccio, da regger sopra quella bella guglia, che il celebre Thomas Hovvard conte d'Arandel avea fatte tante premure per trasportare in Inghilterra. Terminata questa bell'opera, prima d'essere al pubblico scoperta, vi si portò il papa a vederla, e restò entro quel chiuso quasi due ore, non saziandosi di ammirare un disegno sì ben concepito, e così felicemente condotto. Sul punto d'andarsene, il papa domandò al Bernini quando si darebbe l'acqua. Gli rispose questi, che non sapeva precisamente quando:

che molte cose si stavan facendo, e che egli aveva dato gli ordini opportuni. Il papa era già su la porta per uscire, allorchè tutto in un tratto si sentì il fragore dell'acqua, che da tutte le parti sboccava dalla fontana. Restò il papa con tutto il suo corteggio trasecolato, e disse: *Bernino, voi con darci questa improvvisa allegrezza ci avete accresciuto dieci anni di vita*; e mandò subito in casa di sua cognata donna Olimpia a prender cento doppie, che fece dispensare ai lavoranti. Narrasi, che passando il Bernini un giorno per piazza Navona tirò le cortine della carrozza per non vedere questa sua opera, come se egli la riputasse difettosa, e gli cagionasse rossore. È vero che egli non era uomo di facile contentatura, ma ciò poteva derivare anche da quella verecondia, che hanno naturalmente gli uomini modesti, allorchè le cose loro vengon vedute da altri, ed esposte al pubblico.

Nell' altra fontana di piazza Navona incontro al palazzo Pamfili dovendosi far alcuni acciacci, il Bernini vi fece di sua mano il Tritone col delfino.

Per il principe Lodovisi egli diede principio a Monte-Citorio a quel gran palazzo, che nella facciata principale fa come cinque facciate. Innocenzo XII poi, alterandone in

parte il disegno, lo compì per uso della curia, detta perciò Innocenziana. Una sì grandiosa e ben intesa mole, che si può dire il più bel palazzo di Roma, meriterebbe una lunga e larga strada incontro, ed il dintorno più spazioso e polito.

Alessandro VII di casa Ghigi, che da gran tempo amava e stimava il Bernini, gli diede a fare molte opere, tra le quali la più grandiosa è la piazza di s. Pietro. Scelse il Bernini nella forma di questa piazza la figura ellittica, costretto quasi dalla necessità per quel benedetto palazzo, che gl'impedì d'usare miglior figura. È circondata questa piazza da quattro fila di colonne di travertino d'ordine dorico, con cornicione jonico, e con sopra balaustrata e statue. Queste quattro fila di colonne formano tre portici; il maggiore in mezzo con volta a botte, ed i laterali minori son a volte architravate. Affinchè gl'intercolonnii riuscissero giusti dovette l'architetto ingrossar le colonne a proporzione delle maggiori circonferenze delle curve. In questa piazza sono due inconvenienti: uno, che situandosi verso l'estremità del diametro maggiore dell'elissi, niente o poco si vede della facciata della chiesa; la qual cosa è incomoda, specialmente nelle gran solennità e nelle benedizioni papali: l'altro,

che servendo quei portici di comunicazione alla chiesa, comunicarvi per una curva è incomodo e dispiacevole. Riesce assai vago quell'anfiteatro e per i frontoni d'ingresso, e per i padiglioni nel mezzo, e per gli ornamenti dell'obelisco, e di quelle due strepitose fontane, congiungendosi alla facciata con corridori murati, con pilastri accoppiati dello stesso ordine. Tra questi corridori fece il Bernini una superba scalinata con due piazze pensili, che conducono al vestibolo. Non si azzardi giammai alcuno di fabbricare su questo colonnato, perchè il suolo, su cui posa, non è vergine, nè sodo, come ne dan chiaro segno le tante fessure delle volte, benchè sieno di pochissima tratta. Si dee credere, che il Bernini avesse conosciuto il difetto del terreno, e perciò non avesse avuto mai idea, che sopra debba farsi altro edificio. Ciò posto, perchè in vece del dorico, ordine maschio, e destinato a regger pesi, non impiegar piuttosto un ordine gentile, come un jonico ornato, o un corintio, più confacente certo al bello esteriore di tutta la basilica?

L'opera, che al Bernini costò più fatica, fu la scala che dal portico di san Pietro conduce alle cappelle del palazzo Vaticano. Era prima quella un oscuro precipizio. Le muraglie vec-

chie e debolissime non potevan abbattersi, perchè reggevano le rispettabili cappelle Paolina e Sestina, e la sala. Tolta la sala vecchia, ed alcuni muri, tutto il restante restò appuntellato in aria; e benchè il Bernini e Carlo Fontana ben sapessero, che quelle appuntellature fossero sicurissime, perchè fatte maestralmente, e secondo le giuste regole della meccanica, pure non potevano entrare in quel luogo senza orrore. Da sì fatte oscurità seppe l'ingegno del nostro architetto cavar fuori una scala ben illuminata, piana, maestosa, adorna di colonne joniche, con volta tutta a rosoni; cosicchè sembra, che non la scala sia adattata al luogo, ma il luogo alla scala; tanto il Bernini sapeva porre in pratica quella regola, che continuamente egli aveva fra le labbra: cioè, che *l'abilità dell'architetto si conosce principalmente in convertir i difetti del luogo in bellezze*. Per maggior ornamento poi della scala, del vestibolo e del corridore egli pose appiedi di essa scala la statua equestre dell'imperador Costantino in atto di veder per aria la croce. Gli stessi nemici del Bernini confessarono esser questa scala la sua opera men cattiva. Ma chi non è nemico di nessuno, ma amico solo della verità e della ragione, ammirerà quest'opera, ma non la imiterà. Questa scala ha due rampe

tutte e due lunghissime: la prima con colonne joniche isolate si restringe a misura che sale; la seconda è più ristretta, ed è ornata di pilastri jonici binati. La statua di Costantino è sotto un arco mezzo retto e mezzo in isbieco. Queste certamente non son cose imitabili, ma degne d'ammirazione verso il Bernini, che ha saputo sì bravamente disimpegnarsi in un sito così obbligato ed infelice.

Mentre il Bernini era applicato a sì gran lavori, aveva per le mani ancora la grand'opera della Cattedra di san Pietro, tutta di metallo dorato, sostenuta da quattro giganti della stessa materia, rappresentanti i quattro principali dottori della Chiesa: due greci, san Gregorio Nazianzeno e sant'Atanasio; e i due latini, sant'Agostino e sant'Ambrogio. I modelli di queste statue riuscirono prima alquanto piccoli, e dovette il Bernini aver la pazienza di rifarli di nuovo. Si narra, che collocata quella Cattedra nel luogo ov'ella è, il Bernini andò da Andrea Sacchi celebre pittore, pregandolo che andasse seco a san Pietro, per vedere e giudicare quella sua opera. Il pittore che era burbero, non voleva prendersi questo incomodo; ma alle pressanti ed umili preghiere del Bernini finalmente condiscese, e così come era per casa, in pianelle ed in berrettino,

montò in carrozza. Entrato in s. Pietro si fermò sotto la porta: *Da qui è*, disse, *che si deve guardar il vostro lavoro*. Per quanto il Bernini lo supplicasse a portarsi un poco più avanti, non volle colui muover un passo. Dopo aver alquanto considerato disse: *Quelle statue volevan esser un palmo più alte*; e se ne andò via. Si pretende che Bernini riconoscesse giusta la critica del Sacchi. Anche in questa occasione si servì il Bernini opportunamente di quella finestra dietro la Cattedra, che sarebbe stata forse d'imbroglio ad un altro; ed ora pare fatta apposta per far più risplendere quella impareggiabil mole. La spesa di questo ornamento oltrepassò i centomila scudi.

Per ordine dello stesso pontefice egli fece molti edifizii, tra' quali è rimarchevole il palazzo a' santi Apostoli, appartenente ora al duca di Bracciano. Il pian-terreno è un basamento a bugne piane, su cui s'erge una pilastrata d'ordine composito, che abbraccia contro le buone regole due piani. Le finestre del pian-terreno son corte, forse per le aperture de' sotterranei: quelle del piano nobile si dicono pittoresche; ma d'un pittoresco non imitabile per quegli ordinucci fiancheggiati dagli ordini grandi, e per que' frontespizii triangolari e curvi. Peggiori son le finestre superiori

e nella forma e negli ornati. Ma pessimo è il cornicione con mensoloni nel fregio solitarii su le finestre ed accoppiati sopra ciascun pilastro. Questo cornicione è coronato da una balaustrata che non accorda punto colle ale della facciata, la quale riesce troppo bassa relativamente alla sua lunghezza. Male ideati sono i due portoni, che conducono ad un cortile rettangolo, tutto intorno porticato ad archi ordinarij. Troppo bassi sono questi portici; e la scala, che non è grandiosa, manca alquanto di lume.

L' elegantissima chiesa del Noviziato de' Gesuiti, di figura ellittica, è anche di sua architettura. Nell' interno sono molti archi intorno alla curva, e questi archi fanno pure il cattivo effetto ne' piani curvilinei. La lanterna è troppo pesante; e quel padiglione alla facciata, sostenuto da due colonne troppo distanti, con sopra que' due pezzi di frontespizio a cartocci, sembra traboccare innanzi, nè ha relazione col restante della facciata.

Luigi XIV, e Colbert suo ministro, entrambi amatissimi delle belle arti, fecero fare al Bernini de' disegni per il palazzo del Louvre, per il quale edificio si avevan posti in moto i primi architetti. Questi disegni piacquero tanto, che quel monarca gli mandò in dono

il suo ritratto ricco di gemme, e scrisse lettere premurose al papa, ed al Bernini stesso, affinchè andasse in Francia ad eseguirli. Ecco la lettera che Luigi XIV scrisse al Bernini:

« Signor cavaliere Bernini, io fo una stima
 « particolare del vostro merito. Io ho deside-
 « rio grande di vedere e conoscere più da vi-
 « cino un personaggio così illustre, purchè il
 « mio pensiero sia compatibile col servizio
 « del nostro Santissimo Padre, e colla vostra
 « propria comodità. Ciò mi muove a spedire
 « questo corriere straordinario a Roma per in-
 « vitarvi a darmi la soddisfazione d'intrapren-
 « dere il viaggio di Francia nell'occasione fa-
 « vorevole del ritorno del mio cugino il duca
 « di Crequi mio ambasciatore straordinario,
 « il quale vi spiegherà più minutamente la
 « urgente causa, che mi fa desiderare di ve-
 « dervi, e discorrere con voi sopra i bei di-
 « segni, che mi avete mandati per la fabbrica
 « del Louvre; e nel rimanente rimettendomi
 « a quanto detto mio cugino vi farà inten-
 « dere delle mie buone intenzioni, prego Dio,
 « che vi abbia, signor cavaliere Bernini, in
 « sua santa custodia.

« Da Lion 11 aprile 1665.

« Luigi ».

Al papa scrisse in questa conformità :

« Santissimo Padre, avendo già ricevuto
 « d'ordine di Vostra Santità due disegni per
 « il mio edificio del Louvre da una mano
 « tanto celebre, com'è quella del cavaliere
 « Bernini, dovrei piuttosto pensare a ringra-
 « ziarla di questa grazia, che a domandar-
 « gliene altre di nuovo. Ma siccome si tratta di un
 « edificio, che da più secoli è la principale
 « abitazione dei re più zelanti per la Santa
 « Sede che sieno in tutta la Cristianità, così
 « credo poter ricorrere a Vostra Santità con
 « ogni confidenza. La supplico dunque, se il
 « suo servizio glielo permette, di ordinare a
 « detto cavaliere che venga a far un giro di
 « qua per finire il suo lavoro. Non potrebbe
 « Vostra Santità concedermi maggior favore
 « nella presente congiuntura; ed io aggiunge-
 « rò, che in tutti i tempi non ne potrebbe far
 « a nessuno, che sia con maggior venerazione
 « nè più cordialmente che io,

« Santissimo Padre,

« Parigi 18 aprile 1665.

« Vostro divotissimo figliuolo

« Luigi ».

Il duca di Crequi, ambasciadore di Francia
 in Roma, benchè avesse preso congedo dal
 papa, dovette a quest'oggetto rimettersi in

focchi, e portarsi dal pontefice a fargliene una solenne richiesta, e poscia andò in casa del Bernini per indurlo a compiacere il suo sovrano. Il papa gli accordò il permesso; ma il Bernini, ch'era già di 68 anni stava in forse: finalmente il padre Oliva generale de' gesuiti, suo amicissimo, lo determinò alla partenza, che seguì nel 1665. Gli furon somministrati gli equipaggi pel suo viaggio, che si potè chiamar piuttosto una marcia trionfale. Fu condotto a Parigi come un uomo che andava ad onorare la Francia. Il gran duca di Toscana gli fece far in Firenze un ingresso pubblico, e lo fece splendidamente trattare dal marchese Riccardi. Consimili onori ebbe a Torino, a Lione gli uscirono incontro tutti i professori del disegno e tutte le persone di qualità a complimentarlo; e per tutte le strade di tutti i paesi si affollava la gente a vederlo, cosicchè egli diceva, che passava l'elefante. Il nunzio uscì fuori di Parigi colle mute a riceverlo, e fu condotto al palazzo reale come un personaggio che andasse a felicitare la Francia. Tutta la corte, tutta la nobiltà gareggiava ad ossequiarlo, ed il re gli spiegò tutta la sua generosità ed amorevolezza. Giunto il Bernini a Parigi con tanto apparato, come il solo uomo degno di lavorare per Luigi XIV, egli

fu ben sorpreso in vedere la facciata del Louvre dalla parte di s^t. Germain l'Auxerrois, disegnata da Claudio Perrault. Veduta ch'ebbe il Bernini sì grand'opera, disse pubblicamente, ch'era stata inutile la sua venuta in Francia, dove erano architetti di prima sfera. Fa più onore al Bernini questo tratto di sua sincerità, che tutta la sua gran perizia nella statuaria e nell'architettura; e gli artisti in vece di biasimare le opere altrui dovrebbero in questo imitar il Bernini:

*A la voix de Colbert Bernini vint de Rome;
De Perrault dans le Louvre il admira la
main.*

*Ah! dit il, si Paris renferme dans son sein
De travaux si parfaits d'un si rare génie;
Falloit-il m'appeller du fond de l'Italie?
Voilà le vrai mérite. Il parle avec candeur:
L'Envie est à ses pieds, la Paix est dans son
coeur.*

Volt. Disc. de l'Envie.

In fatti riguardo all'architettura, per cui principalmente il Bernini era andato in Francia, ei non fece niente. Scolpì il ritratto del re in marmo; ed un giorno che il re era stato fisso da circa un'ora, il Bernini gridò: *miracolo, miracolo! un re sì attivo e francese è stato fermo un'ora?* Un'altra volta, che il Bernini

delineava il ritratto, andò ad alzar i capelli su la fronte del re, dicendogli: *Vostra Maestà è un re che può mostrar la fronte a tutto il mondo.* Tutti i cortigiani si accomodarono subito i capelli come il Bernini gli aveva aggiustati al re; e fu quella moda chiamata *alla Bernina*. Un altro spiritoso concetto disse anche alla regina, la quale lodava estremamente il ritratto da lui fatto per il re: *Vostra Maestà loda il ritratto perchè è innamorata dell'originale.* Alcune dame gli dimandarono quali erano più belle, le donne francesi, o le italiane? *Tutte bellissime,* rispose egli; *non vi è altro divario, se non che sotto la pelle dell'italiane vi è sangue, e sotto quella delle francesi vi è latte.* Per otto mesi ch'egli dimorò in Francia, ebbe cinque luigi d'oro al giorno, ed in fine un dono di 50 mila scudi con una pensione di cinquecento scudi per suo figlio, che condusse seco. Si strepitosi premii fanno onore alle belle arti; ma dimostrano più fasto che ragione, perchè impiegati verso chi aveva fatto in Francia assai poco. In fatti il Bernini ritornato a Roma fece per gratitudine una statua equestre di Luigi XIV, che è quella che è a Versailles.

Lasciò soltanto un disegno per la stessa facciata del Louvre; meglio se non l'avesse

fatto. Ordini colossali inugualmente distribuiti, abbraccianti due piani con finestre mal decorate; mensoloni pesanti distribuiti nel fregio del cornicione, coronato da una balaustrata sproporzionata; basamento bugnato senza il convenevol rapporto colla parte superiore; tre portoni nel mezzo senza grazia.

Alessandro VII ebbe tanta stima per questo grand'uomo, che andò due volte a trovarlo in casa, come anche fece Clemente IX Rospigliosi. Sotto questo pontefice il Bernini abbellì Ponte sant'Angelo con quelle eleganti balaustre che dovrebbero essere sopra tutti i ponti, affinché chi vi passa abbia il piacere di veder dall'una e l'altra parte il fiume. Fece il Bernini per ornamento di questo ponte due statue raffiguranti due Angeli, uno colla corona di spine, l'altro col titolo della Croce; ma il papa non soffrendo che opere sì belle fossero colassù esposte alle ingiurie dell'aria, ne fece fare le copie. Quelle statue ora sono nella chiesa di sant'Andrea delle Fratte, donate da Casa Bernini. Ma egli ne scolpì un'altra segretamente, e la fece collocare sul Ponte, ed è quella del titolo della Croce.

Era già il Bernini di 80 anni, e per dare un contrassegno della sua gratitudine alla regina Cristina sua singolar protettrice, si pose con

grande studio a scolpir in marmo Nostro Signor Gesù Cristo in mezza figura maggiore del naturale. Grandi applausi riportò questa sua ultima opera; ma la regina non volle accettarla, perchè non era in istato di rimunerarlo com'ella voleva: egli però gliela lasciò in testamento. Finalmente in età di 82 anni cessò di vivere, e fu sepolto in santa Maria maggiore. Egli lasciò un valsente di 400 mila scudi, che alla bizzarra regina Cristina parve una bagatella, dicendo a quel prelato che gli diede questa notizia: *Se avesse servito me, mi vergognerei che avesse lasciato sì poco.* Veramente qualche nipote del papa ha lasciato un tantino di più. Ma egli fu ricompensato oltre il suo merito. La sua fama è stata maggiore in sua vita che tra' posteri. Cosa rara!

Fu il Bernini focoso, iracondo e fiero di sguardo. Buon cristiano, portato all' elemosine, avverso alla maldicenza. Era portentosa la vivacità del suo spirito. Si diletto di commedie, e recitò eccellentemente in più caratteri, ed all' improvviso, sembrando che sapesse a memoria Plauto e Terenzio, da lui non mai letti. Egli inventò gran quantità di macchine teatrali, e fra queste fu singolare quella di far comparire e muovere in iscena il sole: il re di Francia volle di questa un disegno. Il suo ta-

lento non solo spiccò nella scultura ed architettura, ma nella pittura ancora, in cui, benchè si esercitasse per passatempo, fece nondimeno da cento cinquanta pezzi di quadri, la maggior parte esistenti in casa Barberini e Ghigi. In san Pietro nella cappella del Sacramento è una sua tavola, ove son dipinti i fatti di san Maurizio. La scultura però faceva in lui la passione dominante, essendo capace di scolpire sette ore continue, fatica alla quale niun dei suoi giovani era capace di reggere. Egli talvolta restava estatico ore ed ore su i palchi immerso in meditazioni; cosicchè bisognava che qualcuno gli stesse sempre a canto, per timore che astraendosi non cadesse; nè permetteva d'esser distolto, dicendo: *Non mi toccate, che son innamorato*. Se si volessero sommare tutti i suoi momenti d'ozio, tolto il tempo del sonno e del pasto, appena arriverebbero in così lunga vita a formare un mese. Quando ei lavorava non si staccava dal lavoro per far complimenti a chi si sia, e chiunque andava a trovarlo, signori di prima qualità e cardinali, si mettevano zitti zitti a sedere e ad osservare le sue opere. Sudava nel lavorare, e grondava; eppure il lavoro era per lui il più dilettevole divertimento. La regina Cristina andò un giorno a trovarlo, ed egli la ricevette nel suo

rozzo abito, con cui scarpellava, stimando che essendo quello l'abito della professione doveva essere al pari di quella rispettabile sopra qualunque altro. La regina toccò più volte quell'abito, e gli disse, che era più prezioso della porpora.

Nel fare i ritratti, egli usava la vera regola, la quale non consiste, come tanti s'immaginano, in dare alla somiglianza un'aria ridente e piacevole, ma in esprimere il vero e particolar carattere delle persone e la loro fisionomia; cosicchè un melanconico non dee comparir allegro, nè un grave e maestoso si ha da far comparire gioviale e ridente. Perciò il Bernini non voleva che quella persona, di cui faceva il ritratto, stesse sempre ferma, anzi la faceva passeggiare, affinchè si mettesse in uno stato più libero e naturale. Sopra tutte le statue antiche esistenti in Roma, e sopra il Laocoonte istesso, egli stimava il torso del Tevere, che è in quella camera in mezzo ai due cortili del Vaticano dietro il nicchione, ed il mutilato e deformato Pasquino. Si racconta che avendogli domandato un forestiere qual fosse la più bella statua di Roma, ed avendogli il Bernini detto, che era Pasquino, allorchè il forestiere la vide si credette beffato. Sembra che in questo giudizio il Bernini affet-

tasse singolarità; poichè Pasquino, per quanto un professore vi possa ravvisare qualche tratto di buon disegno, è così malconcio e sfigurato, che non può passare certo per una bella statua.

Diceva altresì il Bernini, che valentuomo non è chi non fa errori, ma chi ne fa meno; e che egli ne aveva fatti più, perchè aveva fatto più opere. Infatti dopo che egli aveva compita un'opera la riguardava attentamente; e scoprendovi alcune bellezze mancanti, o errori trascorsi, non la guardava mai più: onde non veniva mai ad esser soddisfatto dei suoi lavori. Disgrazia comune agli uomini grandi: disgrazia ben sensibile, poichè tra gli applausi che ricevono, sentono l'intima scontentezza. Contentissimi all'incontro sono gli ignoranti presuntuosi, o almeno mostrano di esserlo, e si rendono più insoffribili colle proprie lodi, che colle loro cattive opere.

Siccome il carattere del Bernini nella scultura è il morbido ed il tenero, così nell'architettura la gentilezza, la leggiadria, la sveltezza spiccano in tutti i suoi edifizii; cosicchè piacciono subito anche agl'ignoranti. Egli intese assai bene la meccanica, e la condotta delle forze moventi. Seppe ben adattarsi ai siti obbligati ed angusti e trarne vantaggi. Il tutt'insieme nelle fabbriche è buono ed armonioso;

graziosa la sua maniera di profilare, e vaghi i suoi ornamenti, benchè talvolta alquanto profusi. Egli soleva dire, che convien qualche volta uscir fuori di regola. Questa è una massima molto equivoca. Dalle regole costanti e fondate nell'essenza dell'architettura non si può mai uscire. Si può bensì allontanarsi da quelle regole arbitrarie, che son piuttosto dettate dalla pedanteria e dall'esempio delle cose antiche, che dalla ragione. Per difetto di questa necessaria distinzione il Bernini in vece di togliere all'architettura qualche abuso, la ha infrascata piuttosto di nuove licenze. Agli ordini egli non ha conservato sempre il loro particolare carattere; si è diletato di frontoni rotti, e di metterli dove non debbono essere; ha incartocciato, ha sbiecato, ha interrotto con risalti, ha intrecciato rette a curve, ed alla bella semplicità ha sostituito un'elegante bizzarria.

Il est bien aisé de reprendre ;

Mais mal aisé de faire mieux :

mi dice all'orecchio un giovinetto Berninesco.

Imiti egli pure il Bernini fin dove il Bernini usando della ragione ha imitato la bella natura, e non l'imiterà molto.

Il nostro Giovanni Lorenzo Bernini tra i molti suoi fratelli n'ebbe uno chiamato Luigi, il

quale fu anche scultore, architetto teorico ed
assai abile nell'invenzione delle macchine. Fu
egli che inventò quel castel di legno, alto 90
piedi, che si trasporta entro san Pietro con
tanta facilità. Inventò ancora quel' ordigno
portatile, e la stadera per pesare i bronzi
della tribuna.

DELL'
ARTE DI VEDERE

NELLE

BELLE ARTI DEL DISEGNO

SECONDO I PRINCIPII DI SULZER

E DI MENGES

DELLA
ARTE DI VEDERE
NELLE ARTI DEL DISegno
E DI SCRIVERE
E DI CALCORE

SCULTURA

ERCOLE (1)

« **P**erchè un Ercole Farnese e non due?

« Sono pur due, e simili come due uova.
 « Anzi quello che io veggio alla mia destra, è
 « più bello. L'altro che riscuote tutti gli enco-
 « nj, è cieco, e pieno di montagne per tutta
 « la vita. » Sentenza di chi credeva saper ve-
 dere, decideva con tuono ed era creduto.

L'Ercole, il grand' Ercole Farnese esprime la maggior robustezza che possa acquistarsi da un uomo che siasi continuamente esercitato nelle più grandi fatiche, per le quali sia divenuto forte e agile. Mirato e rimirato d'ogni banda comparisce sempre quell'Ercole gagliardo che abbia fatte molte delle principali sue imprese.

I muscoli sono di forma convessa e rotonda e denotano la vera carne; le entrate sono piane, ed esprimono la nervosità e la forza. Le vene al pari de' muscoli sono gonfie, per mostrare la straordinaria elasticità. Nelle gambe però i

(1) *In Roma; dove sono tutte le opere qui mentovate.*

muscoli sono sì duri e secchi, che paiono non carne, ma corde. Ma quelle gambe non sono le sue. Le sue proporzioni meno allungate che in un uomo svelto caratterizzano la sua consistenza. Quel collo grosso e corto, e per così dire taurino, mostra la gagliardia; e la testa, che sembra piuttosto piccola, palesa la sveltezza. Tutto il resto è in rapporti convenienti.

Quell' altro è un masso informe a confronto di questo, in cui è inciso *Glicone*, che si è preso pel nome dello scultore, e forse non sarà stato tanto famoso altro Glicone che l'Atleta di Orazio:

. . . *invicti membra Glyconis.*

E forse niuno dei nostri facchini, o granatieri, o ladroni (Ercole sarà stato un misto di questi tre ingredienti) avrà i membri sì vivamente risentiti come questo marmo. Ma niuno de' nostri nerboruti si diverte ad accoppar lions, a distrugger mostri, nè fa le forze di Ercole. Bisognerebbe veder de' Patagoni, qualora esistessero in gigantesco, vederne molti e de' più belli, per vedere qualche cosa d'erculeo.

Ma che cosa fa il nostro Ercole? Pare che mediti con tre pomi alla destra rivolta al tergo. Forse saranno tre pomi delle Esperidi, o qualche altro suo arnese per noi ugualmente insi-

gnificanti. Sarebbe stato veramente più espressivo, almeno per noi, in qualcuna delle sue più interessanti azioni. Ora come sta, non fa niente: riposa.

Per riposare riposa con maggior comodo e più inettamente il

Mosè (1)

Capo d'opera di Michelangelo: se ne sta a sedere senza mostrar voglia di niente. La testa, recisole quel barbone ch'è più barbone di quello di Rauber, è una testa da satiro con capelli di porco. Tutto com'è, è un mastino orribile, vestito come un fornaro, mal situato, ozioso. Si caratterizza così un legislatore che parla da tu a tu con Messer Domeneddio? Si decanta per un modello ammirabile dell'anatomia esterna. Me ne rallegro, e tanto più che si vuole ad imitazione del

TORSO DI BELVEDERE

Scuola degli artisti, che vogliono imparare a vedere il vero bello della natura umana. Qui riuniscono i pregi delle più belle sculture antiche. La varietà dell'andamento ondeggiato d'ogni membro è sì perfetta, ch'è quasi im-

(1) *In s. Pietro in Vincoli.*

percettibile. Che morbidezza di forme ! Passano dolcemente da una all'altra, si sollevano, s'incavano, e l'una nell'altra insensibilmente si perdono. Le ossa paiono ricoperte d'una cute sugosa, i muscoli sono carnosì, ma senza grassezza, e la carne è la più bella carne. Non vi appariscono vene grandi; e perciò, se questo è un detrimento di Ercole, sarà non d'un Ercole ancora uomo, che faccia il grazioso con Jole, ma d'un Ercole fatto Dio, in cui sieno sparite certe grossolanità umane. E Michelangelo è stato a questa scuola? Non basta andar alle migliori scuole. Disgrazia che questo torso non sia che un torso. Sia pur mirabile quanto si voglia nella combinazione delle parti più belle, scelte da' corpi più belli, per formare un tronco esprimente la più nobile e maestosa virilità, tutto ciò non è che un mezzo per esprimere l'azione: l'azione è lo scopo dell'arte. Chi vuol vedere un'azione delle più vive, vegga il

GLADIATORE CAPITOLINO.

Mortalmente ferito sta per morirsene, ma da suo pari: i gladiatori aveano da saper morire con grazia. Colla destra si sforza rialzarsi; la vendetta gli dà questa forza; e la vendetta, l'angoscia, l'agonia sono insieme espresse nel

viso e fin ne' capelli rizzati, acciocchè tutti i membri mostrino la fatica dei combattimenti sofferti, e i piedi pajono incalliti, e tutta l'azione è l'istante della morte. La corporatura è ben intesa; ma nel petto lo sterno e le clavicole mostrano non so che d'innaturale. Tutto collima all'espressione d'un bel giovane esercitato nella ginnastica, che ha combattuto; è ferito, e par certamente che muora. Ma è veramente un gladiatore? Quella corda al collo, e quel corno a canto ne fanno dubitare.

GLADIATORE BORGHESE.

Ecco una figura consimile, ma in azione opposta. Qui non si ha voglia di morire: è tutta forza viva per combattere. Che coraggio in quel sembiante! Coraggio vero, senza timore e senza temerità: vuol vincere, e si para i colpi. Quanto robusto, altrettanto snello. Vi si vede la morbidezza della carne, e la fluidità del sangue. I muscoli in azione sono alterati, e quelli in riposo corti e rotondi: l'anatomia v'è tutta al naturale, e senza stento. Questo importa, e non che *Agastias* ne sia stato l'autore. I Greci che non aveano gladiatori potevano effigiare gladiatori? E quando?

APOLLO DI BELVEDERE

Un idolo egizio starebbe a meraviglia a canto

MILIZ. I

a questa statua. Ma bisogna vederla, e non leggerla. Chi la legge nell'*Encycloped. art. Grecos* impara che *questo Apollo scocca uua freccia al serpente Pitone con tutta la tranquillità, mostrando solo un poco di collera nelle narici alquanto sollevate, e sollevato anche un tantino il labbro inferiore nel mezzo per caratterizzare lo schifo d' Apollo verso il serpente, contro di cui imbrandisce il dardo senza impiegare la metà della forza per maggior disprezzo verso il rettile nemico.* Così leggendo s' imparano errori fino in un libro destinato principalmente per le verità. L' Apollo di Belvedere, basta vederlo, ha già scaricato l' arco, ha fatto il colpo ed è in atto di andarsene. Se poi non l' ha avuta contro alcun serpente, che importa? L' attitudine è mirabile. Che sveltezza di mossa! Che leggiadria! Appena tocca terra. Più mirabili sono le forme de' suoi membri, tutte in grande dalla testa fino alla punta de' piedi; le forme convesse mostrano la forza, le uniformi la soave nobiltà, il loro serpeggiamento la delicatezza. Non vene, non tendini, non musculature forti vi appariscono, come negli Ercoli, e nei gladiatori. Questo è un Nume, in effigie umana bensì, e come altrimenti? ma in un effigie la più bella e più depurata d' imperfezioni umane. La testa è d' una grazia che ra-

pisce, le gambe lunghette e ben proprie di una deità.

Pure si vuole di marmo di Carrara, la di cui cava fu scoperta quasi al tempo di Plinio, e la statua fu trovata un pajo di secoli fa a Nettuno, dove probabilmente non saranno state le sculture più classiche della Grecia. Un ginocchio è alquanto rivolto in dentro, ma per difetto di noi altri moderni nel riunirne i pezzi.

Grande osservatore fu chi osservò che il collo non è nel mezzo del busto. Gli amatori, i conoscitori, e forse anche qualche artista, ne sanno il perchè, noto anche al custode. Eccolo. Il marmo difettoso scheggiò di molto nel lavorarsi a destra; ma siccome la statua riesciva bene, lo scultore compensò quel difetto con altrettanto eccesso a sinistra. E viva. Io non so come stia la testa di tali signori, che sanno così ben vedere. So che ogni testa provveduta di senso comune porta il suo collo di quà e di là come le aggrada, e lo situa come in Apollo, e come in tante altre statue di consimili mosse.

Il corpo di quest' Apollo sembra non così finito come la testa, e sembra privo di quella morbidezza, che si vede con tanto piacere nel così detto

ANTINOO DI BELVEDERE.

Mirabile veramente per la sua pastosità, ma non di proporzioni sì eleganti, nè in un'azione sì viva. La testa è d'una ridente giovinezza: sguardo dolce, occhio innocente, bocca tranquilla, gote pienotte, mento soavemente rialzato e tondeggiato, fronte tendente all'apoteosi, petto elevato, spalle, fianchi, coscie a meraviglia: tutto in quiete. Le gambe però non corrispondono al resto del corpo.

ANTINOO DI CAMPIDOGLIO.

È più espressivo, e in ciascuna sua parte e in tutti i suoi contorni spiega mollezza, particolarmente nella testa ricercata d'un giovane destinato al piacere. Anche la mossa e le proporzioni sono d'un effeminato. Gambe, braccia, mani sono false, cioè ristauri moderni.

CRISTO DI MICHELANGELO (1)

È egli un Cristo, o un manigoldo che impugna fieramente la croce per farne chi sa che? Più cruda è la sua notomia. Pure è lodato da tanti e tanti che credono saper vedere, e stiman divino il Buonarroti.

In questo Cristo, nel Mosè, e in tutte le o-

(1) *Entro la chiesa della Minerva.*

pere scolpite e dipinte, Michelangelo fa pompa sì grande della sua scienza anatomica, che parve aver lavorato unicamente per l'anatomia: e per disgrazia egli non l'ha nè bene intesa, nè ben applicata. Le sue giunture sono poco svelte, le carni piene e di forme rotonde, i muscoli tutti uguali e nella figura e nella mole, onde resta occultato ogni più bel movimento. Niun muscolo in riposo; difetto enorme. Tendini uguali, contorni aspramente serpeggianti, onde escono e non trovano la strada per rientrare. Che disegno dunque, e quali grazie? Come quegli eruditi che ammucciono tutta la loro erudizione senza discernimento, e fanno tutto fuorchè eleganza e finezza.

Michelangelo prese un mezzo pel fine; studiò molto l'anatomia, e fece bene; prese l'anatomia per l'ultimo scopo dell'arte, e fece male, e peggio per non saperne far uso. Riuscì (chiedgo umilmente perdono a tutti i suoi idoli) riuscì aspro, duro, stravagante, caricato, piccolo, grossolano, e quello ch'è più osservabile, ammanierato, in quanto che le sue figure hanno costantemente una stessa maniera, e lo stesso carattere; così che vedutane una si sono viste tutte.

S. ANDREA DEL FIAMMINGO (1)

Benchè troppo colossale, ha proporzioni convenienti ad un rozzo pescatore. Ma la gamba sinistra pare che non legghi bene col femore, nè questo colle ossa delle isole. Il panneggiamento è facile e grandioso. L'espressione è propria d'un rassegnato a soffrire, ma con qualche affettazione.

VENERE DI CAMPIDOGGIO.

È men celebrata, e lo merita forse più della Venere de' Medici. E dove si vede meglio riunita la vera bellezza del sesso bello? Bellezza viva e attraente per le sue grazie. Viso lascivetto: le belle non possono aver altro viso. Palpebra inferiore più elevata per maggior vezzo; occhi poco aperti per tenerezza e per languore; proporzioni delicate, contorni soavi, carni morbide, articoli dolci: armonia in tutte le parti, nel tutto, e nell'azione: azioni di sorpresa, semplice e naturale a tutte le donne che sono sopraffatte nude.

Vi si vede il bello fino ne' piedi, che non danno segno d'aver sofferta alcuna fatica, nemmen peso, ma quel naso moderno fa rabbia.

In s. Pietro.

S. BIBIANA (1)

Senza nobiltà, e senza bellezza di forme, e mal vestita. Fin il manto è cinto da una larga fascia: e qual donna si cinge il mantiglione, e qual uomo il tabarro? Si sforza di esprimere e non esprime niente. Pure si ha questa per una delle migliori opere Berninesche.

FLORA FARNESIANA.

Quel grazioso veleggiamento lascia trasparire le forme e i delineamenti della figura leggiadra benchè gigantesca. Ma questo bello non è quasi che un tronco muliebre, con testa, con braccia, e con gambe non sue; e perciò si è trasmutata in Flora, quando che ha potuto essere piuttosto una musa del ballo.

FLORA CAPITOLINA.

Questa ha veramente una testa da Flora, cioè da primavera. È in una bella semplicità d'azione. Il suo panneggiamento non è di tela fina, ma di panno che fa tuttavia conoscere l'andare dell'ignudo, coperto sì, ma non occultato. A questo panneggiamento ha qualche analogia quello di Zenone capitolino.

(1) Nella chiesa dello stesso nome.

SANTA SUSANNA (1)

Ha della venustà nel tutto insieme. Il viso è di bella forma, ma con qualche pienezza nella parte superiore delle guance. La situazione della gamba sinistra risente qualche stento. La drapperia è una delle meglio intese tra le opere moderne, ma inferiore di molto alle predette antiche. Questo lavoro è piuttosto una apparenza che una sostanza di gusto antico. L'espressione è una dolcezza di santa, comprensibile da' santi.

ERMAFRODITO (2)

Quel meraviglioso che si è creduto talvolta vedere nell'amabile natura e non si è mai visto, la riunione del forte e del bel sesso in un solo individuo, si mira in questa elegante effigie, ma non vi si trova perfettamente. Sembra che sogni diletto. Ma sembra ancora che la sua morbidezza venga offesa dalla aggiunta Berninesca di quel materasso trapunto sì risentitamente, che non di piume, nemmen di lassi, ma par ripieno di sassi.

(1) *Del Fiammingo della chiesa della Madonna di Loreto.*

(2) *In Villa Borghese.*

SANTA CECILIA (1)

Giace meglio dell' Ermafrodito questa gentile scultura, benchè insignificante.

LAOCOONTE.

Un vecchio forte convulso dal veleno dei serpi che lo avviticchiano e lo mordono. Lo spasimo gli scorre da per tutto fino ai piedi. Non è questo ancor tutto il suo dolore. Ei risente anche quello dei due ragazzi, che gli sono chiaramente figli, i quali gli chieggono aita: ei fa grandi e inutili sforzi per soccorrerli, e poi si crucia. Dominano nella sua figura le linee convesse che s' incontrano colle rette e colle concave per mostrare l' alterazione, la quale viene maggiormente espressa dalle forme angolari sì nell' entrate che nelle uscite, affine di rendere più visibili i nervi, e i tendini fortemente stirati. Nella sua tragrande angoscia ei conserva però tal dignità e nel viso, e nel corpo, e nel portamento, che per quanto sia tormentato nulla ha di deforme, onde sembra un uomo di alta condizione che sappia soffrire. Pare che cerchi di concentrare intorno al suo cuore tutta la forza della mente contro i tormenti che gli gonfiano i muscoli, e gli stirano

(1) Di Stefano Maderno in s. Cecilia.

terribilmente i nervi. Il petto appena si solleva, il ventre è compresso, i fianchi sono incavati: tutto esprime lo stringimento, la soffocazione, l'eccesso del dolore e della magnanimità. Il dolore de' figliuoli è anche vivamente espresso, ma in un altro genere: è un dolore meramente fisico, e proprio della loro rispettiva età.

L'idiota il più stupido deve sentire l'energia di tanta espressione. Ma più la sente l'erudito, che vi vede il Laocoonte di Virgilio, il real fratello d' Anchise, il sacerdote d' Apollo e di Nettuno. Virgilio lo fa urlare, anzi mugghire come un toro immolato a morte. Ma la nostra statua non ispalanca la bocca: par che sospiri profondamente. Dunque lo scultore è stato più filosofo del poeta, e pare come diretto da Socrate che maneggiò anche lo scarpello, e seppe sì ben soffrire. Gran dose di filosofia è certamente necessaria per esprimere con tanta dignità un sì orribil tormento. Qui è esteriormente grande; ma a guisa del mare, che dagli uragani più veementi non è agitato che nella superficie, e internamente è in calma. Un personaggio reale e sacerdotale ha da saper sopportare i maggiori strazii. Perciò la sua azione è in riposo, ma in un riposo che non degenera nè in indifferenza, nè in letargo.

Se egli si contorcesse tutto, s' imbrutisse, smaniasse, muggisse, l'azion sarebbe naturale sì, ma triviale, e non nella bella natura. Eccola al sublime. E chi non vorrebbe saper sopportare come questo Laocoonte? Sublime è tutto quello che c' innalza sopra noi stessi, e ci dà un vigore che prima non ci sentivamo.

Ma come un personaggio di sì eminente qualità tutto ignudo? Peccatiglio di convenienza largamente compensato dalla energia dell' espressione, la quale non poteva veramente effettuarsi, vestito, quand' anche vestito fosse più sottilmente della Flora.

I putti non sono i più belli nè tra gli antichi, nè tra' moderni, fra' quali sono leggiadri quelli del Fiammingo nelle chiese dell' Anima, e di Campo Santo. Nel nostro gruppo il putto maggiore ha la gamba destra visibilmente più lunga della sinistra. Pure è questo un capo d' opera della scultura antica. Plinio non si stanca di lodarlo. Ma Plinio più d' ogni altra cosa vi loda i serpenti da lui chiamati *dragoni*. Non si può prelodar l' accessorio senza far torto al principale; e chi loda di questo tenore, pare che non sappia vedere.

Plinio fa questo gruppo d' un sol pezzo, ed è di cinque, bensì di marmo pario. Plinio nomina Agesandro per uno degli scultori di

questa grand' opera, e niuno sa trovare Agessandro fra' celebri artisti antichi.

Questo egregio lavoro è lasciato di scarpello, senza pulimento, come la Venere Medicea. Dunque possono essere entrambi o copie, o opere de' tempi non più belli della Grecia; essendo ben verisimile, che gli eccellenti greci del miglior tempo finissero i loro lavori.

PIETA' DI MICHELANGELO (1)

È il più decantato gruppo fra le opere moderne; e con ragione; è un gruppo di prodigi di Michelangelo divino. Cristo morto di 33 anni disteso lungo su le ginocchia di sua madre, che appena ne mostra 18 al di lei visino, alle manine, ai piedini: le di lei spalle però e la vita sono da lavandaja. Ella sostiene tutto quel corpo con tale disinvoltura, che non si sa vedere dove sia pietà. Grande imbroglio di panneggiamento trattato in piccolo. L'anatomia è al suo solito molta, e l'espressione è un zero. La maggior singolarità è, che un braccio della Madonna è disossato.

APOLLO E DAFNE (2)

Non è questo l'Apollo di Belvedere che

(1) *In s. Pietro.*

(2) *In Villa Borghese.*

ammazza serpenti. Dovrebbe perciò esser più bello e più grazioso, per l'azione più viva e più piccante che gli manca: e gli manca ogni bellezza di forme che fu interamente ignota al Bernini. Ha in compenso una finezza d'esecuzione nel marmo.

TORO FARNESE.

Anche questo marmo è ben lavorato. Ma chi non si lascia sedurre dalla grandezza, nè dalla molteplicità delle figure, nè dall'artificio della mano, in gran parte moderna, stimerà poco un'opera d'un'espressione confusa ed enigmatica, almeno per noi altri. Che cosa dunque diverranno tanti gruppi antichi, e tanti mausolei moderni?

MARCO AURELIO.

Chi è quell'uomo colassù nel Campidoglio, che sta a cavallo, non da cavallerizzo, ma con maestosa semplicità, e stende la destra, non per ispendere benedizioni, ma per annunziare beneficenze insigni? *Egli è il mio Marco Aurelio che dà la pace al suo popolo romano*, risponde ilaremente la filosofia. *Mira quella testa veramente di carattere: ella è d'un uomo tutto ardore per l'adempimento de' suoi doveri, de' doveri d'un sovrano che ha il peso gravis-*

simo, il peso immenso di fare la felicità del suo popolo. Fino il manto, facilmente disposto, esprime maestà. Ah perchè le belle arti non si impiegano sempre in soggetti sì consolanti! È la filosofia che così ragiona.

Ma il popolo, antifilosofico per istituto, non guarda Marco Aurelio, s'incanta al cavallo, encomia il cavallo, ha per animato il cavallo (e sa benissimo che cosa è anima), e vuole che il cavallo marci. Chi è amico di bestie trova questa bestia in una mossa contraria al meccanismo, credendo che quel movimento non possa durare che un istante. Appunto quell'istante, preteso difetto, fa tutta la vivezza dell'espressione. Ma la testa del cavallo in vece d'essere montonina è bovina. E tale deve essere, e tale è ne' cavalli arabi, i più nobili cavalli del mondo. Ma quelle cresse al collo e alle anche sono troppo affettatamente circolari: la bestia è troppo corta, è panciuta, è gropputa. . . Ma per dir questo non erano necessari due volumi, senza de' quali ognun sa ch'ella è un'opera del tempo di Marco Aurelio, e non di Pericle, non di Alessandro. Dunque saranno più ben intesi i cavalli di Monte Cavallo, opere di Fidia, e di Prassitele. Moltissimo meno, benchè abbiano delle parti non dispregevoli: i celebri nomi apposti non

impongono. Sia quel che si voglia del cavallo di Marco Aurelio, esso è il più espressivo di quanti finora sieno usciti dalle scuderie degli scultori antichi e moderni a noi noti, eccettuando però quello di Falconet che ci è ignoto. E che ci importa de' cavalli?

ENDIMIONE.

È forse il miglior bassorilievo rimastoci dell'antico per la gradazione de' piani e delle lontananze. L'uomo sta bene sdraiato colla sua lancia, e par veramente che dorma: il cane in giusta distanza e in bello scorcio abbaja alla luna; la situazione alpestre è ben ideata. Al confronto di questo è pur meschino il bassorilievo d'Andromeda, e Perseo ch'è nel Campidoglio! Quanto è egregio quello dipinto da Mengs!

S. LEONE (1)

Il fiero Attila alla testa d'un esercito di barbari marcia al flagello di Roma, si arresta, si sbigottisce alla presenza del santissimo Papa devoto, placido, inerme, ed è inerme tutto il suo seguito ecclesiastico: ma gli volano per l'aria i due apostoli Pietro e Paolo ben armati e più furibondi di Attila stesso, che si dava a

(1) *In s. Pietro.*

credere il Dio Marte : e questi sono quelli che fanno il colpo, lo confondono, lo spaventano, lo fuggano (Roma però gli pagò tributo). Il lavoro è buono : ha unità, distribuzione, prospettiva, e ciascuna immagine a suo luogo. I panneggiamenti sono troppo caricati, le forme non bene scelte, e a quegli Apostoli potrebbe Attila rinfacciare : *Tantæ ne animis cælestibus iræ !*

In fatti gli stessi Apostoli nello stesso soggetto trattato prima da Raffaello, sono alquanto più savj nelle loro minacce, e conservano meglio il loro contegno, quantunque spieghino nell'aria masse enormi di corporature. Il Papa, che qui non è più san Leone, ma Leon X, sfoggia tutto il suo fasto montando una chinea all' ultima moda, papale, col corteggio di porporati eminentissimi, di monsignori, del crocifero, di palafrenieri, fra' quali è anche Pietro Perugino. Qui tutto è quiete. Dall' altra parte è Attila tutto agitato : tutto agitato è il suo esercito, e più convulsi i tenenti generali, i marescialli, gli ajutanti, scompigliati tutti fra loro e co' loro destrieri. Anche l'aria cospira alla loro confusione, non per pioggia nè per grandine, che sarebbe caduta in acconcio, purchè avesse risparmiato la corte pontificia, ma per impeto di vento che manda a

sbaraglio le bandiere. Il disegno è ben inteso, ma non nella scelta delle forme. La scena è in campagna aperta tra alberi, colline, edificj, fiumi, e monti in confuso: il cielo è risplendente: le masse ben contrastate di bianco, di rosso, di paonazzo, di mezze tinte....

Ma questo, ognun lo sa, è lavoro di pennello; e prima di veder quadri giova dalle osservazioni finora fatte dedurre alquante riflessioni, come elementi dell' arte di vedere le produzioni delle belle arti.

RIFLESSIONI

I. Il primo effetto di tutte le belle arti del Disegno è il piacere della vista; e in particolare il primo effetto della scultura è il piacere della vista per mezzo di effigie scolpite in marmo, in bronzo, e in qualunque materia solida.

II. Il piacere è un'impressione moderata che gli oggetti fanno ne' nostri organi. Se l'impressione è troppo forte, come del sole mirato direttamente, ci disgusta; se troppo debole, come l'armonia del cielo da niuno ancor sentita, non si sente.

III. Un piacere è più piacere a misura ch'è prodotto da un oggetto perfetto.

IV. Perfetto è quello che non ha nè difetto nè eccesso di quanto crediamo che debba contenere relativamente al suo destino.

V. Questa perfezione ci deve essere evidente, cioè d'un significato facile: la fatica ci dispiace specialmente nel comprendere

VI. Perfetto riguardo alla vista e all'udito costituisce ciò che si dice *Bello*

VII. La natura non ci presenta alcun individuo interamente bello: sempre noi scorgiamo

anche nei più bei prodotti naturali qualche cosa di superfluo o di mancante. Vediamo però anche negl'individui brutti qualche parte bella.

VIII. Scegliere le parti più belle, combinarle insieme, e formarne un tutto perfetto, o sia bello, si chiama *bello ideale*. Si suol chiamare anche *imitare la bella natura*; e questa frase è più chiara, perchè in questa scelta niente è l'ideale, ma tutto è preso dalla natura, e a un di presso come il formento, e come tanti grani, e frutti, e fiori, ed erbe, che non si veggono più naturalmente come ci sono presentati dall'industria, la quale però dalla natura gli ha ricavati tutti. Ella, la natura, è il magazzino inesauribile e sempre aperto, donde l'artista trae i soggetti, che vuole esporre secondo le sue mire.

IX. Lo studio dell'artista è la bella natura; e perciò le arti che hanno per iscopo la imitazione della bella natura, diconsi *belle arti*; e belle diconsi le loro produzioni, una Venere, un Satiro, un Apollo, i serpenti, e i mostri ec., quando ciascuno di questi oggetti, benchè taluni orrendi, contiene nè più nè meno di quello che dee avere confacente al suo uso.

X. L'artista che imitasse la natura tale qual è, mancherebbe interamente al suo scopo. Non vale tanta pena rappresentare quello che si ha

di continuo sotto gli occhi. Il vero pregio dell'arte è di esporre quello che non si vede mai riunito in un soggetto. Perciò coloro che si danno a copiare la mera natura, sono soprannominati *naturalisti*, e per quanta manifattura possano mettere in queste loro copie, non meritano certo applauso grande. Talvolta sarebbero biasimevoli, e tanto maggiormente quanto più fedeli e più esatte riuscissero certe loro imitazioni. E chi potrebbe reggere all'aspetto di strazj e di mostri, qualora fossero rappresentati con tale naturalezza che comparissero veri? Se il Laocoonte spaventasse, cesserebbe subito di essere un prodotto delle belle arti, effetto delle quali ha da esser sempre il piacere in qualsisia assunto di gioja o di tristezza, di maestà o di leggiadria, di amore o di sdegno: lo spavento non è diletto.

Dunque gli occhi dipinti al naturale, o di smalto, o d'argento, come talvolta usarono gli antichi nelle statue, fanno assai male. Peggio il colorire tutta la scultura: una bella stampa vale più d'una statua colorita.

Secondo questi principj parrebbe che i ritratti non fossero oggetto dell'artista. Il merito veramente non è grande, se il ritratto è meramente ritratto; demerito, se egli è contro la semplicità naturale; per avere del pregio, ha

da entrare quanto più può nella bella natura; e vi può entrare benissimo, se esprime la rassomiglianza del soggetto nel viso, se ne fa, per così dire, l'elogio, e tutto il resto sia bella natura.

XI. È falso dunque che le belle arti del Disegno abbiano fra gli altri loro scopi quello della *illusione*, cioè d'ingannarci col farci credere vero quanto ci presentano. Si è ingannato e si è illuso chi ha inventata e protetta questa illusione. E chi piange o ride alla più trista o più gioconda produzione delle belle arti del Disegno la più artistamente ideata ed eseguita? Qualunque loro opera si ha da conoscere subito per una rappresentazione non della mera natura, ma della bella natura; non ha da essere illusione, ma verisimiglianza.

La verisimiglianza è nel fingere secondo il nostro modo di concepire: e noi concepiamo secondo quel che vediamo nella natura. Onde la verisimiglianza consiste nell'attribuire alla natura andamenti conformi alle sue leggi, e alle sue facoltà note. E vi sarà il verisimile sempre che passi un accordo perfetto fra l'andamento della natura e il genio dell'artista, affinchè sia lo stesso accordo tra le di lui opere e lo spettatore che sappia vederle.

XII. Bella natura in ogni opera delle belle

arti del Disegno, e in ogni parte di qualsiasi opera: nelle forme, nelle proporzioni, negli accessorj de' panneggiamenti, degli utensili, dell'architettura, del paesaggio, del campo, e nello scopo di tutte queste cose, cioè nell'espressione. È il lavoro dell'artista come quello del gioielliere, che brillanta e lega gemme, le quali senza di lui non sarebbero che ricche bruttezze. Orazio ingioiella colla penna, Fidia collo scarpello, Apelle e l'Urbinato col pennello.

XIII. Le forme variano non solo secondo le diverse qualità de' soggetti, ma anche secondo le diverse circostanze nelle quali uno stesso soggetto si trova. Le forme di Apollo non possono esser quelle di Ercole; e in Ercole ancor passivo non debbono esser le medesime di quando è deificato. Di qualunque genere però sieno, vogliono essere sempre scelte. Qui è necessaria la cognizione dell'anatomia esterna, ma senza che ne comparisca lo studio. Ella non è che un mezzo conducente ad un fine grande, che fra poco troveremo.

Nell'uomo, il più bell'oggetto dell'universo, la sua bellezza è nell'evidente apparenza delle sue buone qualità; nella salute, che si riconosce al colorito e alla forma de' suoi membri, specialmente del viso; nella forza, alla robustezza de' muscoli e delle ossa del petto, del-

le spalle e delle gambe agili; nella moderazione al portamento, al riposo delle attitudini, alla semplicità delle forme; nella tranquillità della fronte, nella prudenza che si enuncia cogli occhi.

Tutte queste parti sono più delicate nella donna e più gentili. Vi si aggiunge la grazia nello sguardo e nella bocca; e quel pudore (salsa della dolcezza) sì grato anche quando non si vorrebbe incontrare.

Nella bella natura è una continua varietà, e niente si ripete nello stesso individuo; onde possa tutto fra convesso, concavo e rotto, fram-misto in guisa che ne risultino contorni variamente serpeggiati. Niun angolo senza curva, e niuna curva senza interruzione o inflessione, cioè tutta serpeggiante, o a fiamma, o a onda: così che niuna concava incontro ad un'altra consimile, e niuna convessa contrapposta ad un'altra; e niuna linea della stessa proporzione e dello stesso carattere come l'opposta dall'altra parte. La convessa ingrandisce, la concava dà leggerezza, e la dritta nobiltà. Varietà insomma continuata in tutt' i contorni, e in tutte le proporzioni; se si vuole grazia senza questa varietà, si cade nel freddo e nell'amanierato.

Il profilo del viso delle migliori statue gre-

che è una linea quasi retta, cioè dolcemente piegata nella direzione del naso e della fronte. Quanto più profonda è l'inflessione che separa dalla fronte il naso, altrettanto disagiata è il profilo.

La bellezza de' sopraccigli consiste nella finezza e nella sottigliezza de' peli: più il tratto è fino e poco incurvato, più l'occhio annuncia la calma. Gli scultori antichi per esprimere il pelo nero, e in conseguenza la severità, davano non so che di tagliente e di acuto ai sopraccigli, come ne' Giovi, ne' Plutoni ecc. Alle Deità di pelo biondo, alle Veneri, ai Ganimedi, agli Apolli questo tagliente di sopraccigli non apparisce.

La chioma nelle sculture antiche è ordinariamente riccia. Nelle teste muliebri, e principalmente delle fanciulle, i capelli sono tirati indietro, e annodati verso l'occipite, ma serpeggianti e incavati di tratto in tratto, per produrre lumi e ombre, e per mostrarne l'abbondanza.

Alla fronte piana e serena conviene il naso quadrato, cioè non affilato, ma larghetto e pieno nel dorso. Le guance pienotte producono fronte divisa in più parti pel maggior volume de' muscoli. Una fronte libera ed elevata è confacente alla vecchiaia. Naso dritto e bocca

dritta denotano tranquillità. I labbri tinti del più bel vermiglio (non già nella Scultura); l'inferiore più pieno del superiore per passare al mento, la di cui bellezza è nel suo ritondeggiare, e non nella pozzetta, la quale è un accidente anche nelle guance.

Gli antichi non davano l'aria ridente che ai Satiri, per esprimere la dissolutezza, l'intemperanza, la grossolanità, la follia. Erano scrupolosi sino nelle varie forme degli orecchi tirati a finimento.

Gli occhi belli erano presso gli antichi di minor lunghezza che presso di noi; grandi però nella forma, e nel taglio, e nell'esatta incassatura. Le ossa d'intorno non grandi, nè il jugale rilevato, per non islargare la faccia, e per non renderla triangolare.

Gli antichi stimavano bello nelle figure virili un petto superbamente inarcato. Nelle donne amavano un seno ristretto, terminato in collina, colle mammelle piccole e puntute: a questo effetto eglino mettevano della polvere di marmo o di nasso nel petto delle fanciulle per impedirne il gonfiamento.

La bellezza d'una mano giovanile greca consisteva in una pienezza moderata con tratti appena visibili, consimili alle ombre dolci, nei nodi delle dita. Le dita ben fusellate, e dove

si hanno da formare le fossette nelle mani pienotte non indicavano alcuna giuntura, nè incurvavano l'ultimo articolo, come praticano i moderni. Le gambe grassotte con tibie, e con cartilagini appena sensibili, così che il ginocchio forma dalla coscia alla gamba un rialzamento dolce e uniforme, e non già interrotto da saliscendi, il che era loro pratica costante. Non restringevano i piedi, come facciamo noi altri, forse per l'abuso delle nostre scarpe strette: meno il piede è ristretto, più è nella bella forma naturale; fino le loro unghie sono più spianate delle nostre.

Giammai esagerazione di muscoli: sempre i più belli e più convenienti al soggetto, e alla semplicità delle forme e delle attitudini. Quanto più di movimento e di contorsioni si mette nei tratti, e nella muscolatura, più si degrada la nobiltà. L'uomo grande gesticola poco, e si affanna meno: un tratto indica la sua passione; ma gli si legono nel tempo stesso gli sforzi ch'ei fa per contenerla, o per frenarla secondo la regola della prudenza, del decoro, della giustezza. Le attitudini degli Dei sono conformi alle loro eminentissime dignità. Non si sono ritrovate che due divinità greche colle gambe incrociate, e co' piedi in situazione villana, e chi sa perchè?

Se niuna figura deve esser convulsa, niuna deve nemmeno aver terminata la sua azione: resterebbe allora fredda e quasi morta. Finito un passo, un gesto, un moto qualunque, l'immaginazione non va oltre; ma se l'atto è ancora da terminarsi, c'immaginiamo altri movimenti, ed ecco la figura in vita.

XIV. Le proporzioni consistono nelle differenti dimensioni degli oggetti paragonati fra loro; o sia nel rapporto, o nella convenienza delle parti fra loro e col tutto. Le proporzioni delle belle arti non sono le proporzioni matematiche.

L'unità e la varietà producono l'euritmia e la simmetria

L'euritmia divide per così dire l'oggetto in due: mette nel mezzo le parti uniche, la testa, il naso, la bocca; e di qua e di là in ugual distanza quelle che sono replicate; gli occhi, gli orecchi, le braccia ec. Ciò forma una specie d'equilibrio, che dà all'oggetto ordine, libertà, grazia.

La simmetria va più lungi; entra nel dettaglio delle parti, le paragona fra loro e col tutto, e presenta sotto uno stesso punto di vista l'unità, la varietà, e il concerto piacevole di queste due qualità fra loro. È la simmetria il complesso de' rapporti.

Nelle opere dell'arte il gusto richiede perfezione d'euritmia e di simmetria, non come sono gli oggetti nel suo tutto naturale, ma in un tutto scelto.

Le dimensioni non sono che i mezzi pei quali si giunge ad istruirsi delle proporzioni, e a farsene idee giuste.

La prima varietà delle proporzioni del corpo umano non è il diminutivo esatto dell'età susseguenti. Un fanciullo non è un picciol uomo; sarebbe un nano; è un fanciullo.

Il bel sesso ha le sue proporzioni differenti, come ha differenti le forme. Minore altezza, collo più lungo, torace più stretto, cosce più corte, anche più lunghe, piedi più ristretti, muscoli meno apparenti; onde contorni più soavi, e movimenti più dolci. Tutto ciò varia secondo il vario stato di fanciulle, di donne, di gravide, di attempate, di vecchie. In somma le proporzioni, e le forme che costituiscono quel che si chiama Disegno, sono relative ai caratteri, de' quali or ora.

XV. Il Disegno è dunque l'arte di dare a ciascuno oggetto la sua vera misura e proporzione, e di compire le forme con contorni diversi per fissare le attitudini e l'espressioni di qualsivisia figura in qualunque caso. Studio immenso, perchè la natura si diversifica all'infini-

nito: conservare in ciascuna figura un' esatta apparenza di pro porzioni in ogni diversità di mosse, di lontananze, di scorci: variare le proporzioni secondo il carattere de' soggetti; mantenere l' equilibrio in tutta la sorte di situazioni e di movimenti; dare preponderazione dove occorre, e cessazione di moto ne' corpi non viventi; diversificare le attitudini, e conservarle sempre naturali; e mettere del contrasto e dell' opposizione nelle mosse, nelle arie di teste, ne' portamenti, e senza stento veruno; contornare leggermente con brio; esprimer molto con pochi tratti, ma senza secchezza, e rozzezza, anzi con grazia e con eleganza, sicchè risultino carni morbide e sugose come carni, ma gradatamente dall' amabil delicatezza giovanile fin alla veneranda e orrenda vecchaja, dalla gentil pastosità delle Veneri fino alla nerboruta muscolatura degli Ercoli, e fino alla divinità degli Apolli: tutto ciò è Disegno; e tutto ciò non è che un mezzo.

XVI. La Grazia non è che la stessa bellezza più delicata, più soave, più amabile. Ella proviene dalla facilità, dalla pieghevolezza, e dalla varietà dei movimenti, e dal passaggio naturale e agevole da un movimento all' altro. Che grazia ne' fanciulli per quelle loro mosse semplici, franche, snelle! La loro ingenuità,

la compiacenza, la curiosità innocente, la semplicità, il fastidio, le querele, e fin le loro lagrime sono suscettibili di grazie.

XVII. La riunione di tutte le grazie fa l'eleganza. Questa suppone su una parte esattezza, purità, regolarità, e dall'altra parte esige franchezza, e libertà nobile, con una cert'aria di naturalezza, che senza nuocere alla correzione nasconde lo studio e l'artificio. Combinazione difficile. E più difficile è l'espore cose nobili con eleganza, o cose semplici senza trivialità.

L'eleganza e la grazia hanno luogo non solamente nel disegno, ma in tutte le altre parti della scultura, e d'ogni altra arte bella.

XVIII. Il principal merito dell'uomo è nel suo corpo, e non già ne' suoi abbigliamenti, i quali non gli sono che accessorj, servangli per bisogno o per ornato. È vero ch'egli ama gli ornati più del bisogno stesso; ma per quanto gli sian cari fino a sbaragliare le sue sostanze e la sua felicità per procacciarsene de' superflui, e per lo più incomodi e ridicoli, chi però darebbe un suo piede per tutto Lion, pel Perù, per tutte le gemme dell'Indie? Ma non tutti i corpi si possono sempre effigiare nudi, nè da per tutto nudi. L'abile artista li sa vestire, e adornare secondo il bisogno, ma senza occultarne mai le forme principali; sa sce-

gliere le drapperie convenienti, e sa disporle come richiede la convenienza de' varj assunti.

Presso gli antichi i panni si supponevano generalmente come bagnati, non solo nelle statue, ma anche nelle pitture. Fanno a meraviglia, qualora sieno senza magrezza; lasciano meglio ravvisare le forme più sensibili del corpo; sono meno imbarazzate e più espressive. Ma talvolta sono sì secche nelle pieghe longitudinali, e così fredde che pajono corde, o scanalature di colonne. Lo spazio delle pieghe, e la loro qualità non deve perciò essere uguale; i loro aggetti, e le profondità producenti ombra hanno da variare armoniosamente: i piani di ciascuna piega non hanno mai da fare angolo acuto di ombra o di lume: si distruggerebbe così ogni riposo. Rare sono le sculture antiche di panni non bagnati: se ne veggono due buoni esempj in Campidoglio nella Flora e nel Zenone, ne' quali la drapperia è spiegata più in grande, ma con sobrietà. Men sobri sono in ciò i migliori moderni, Gros, Busconi, Rossi, Fiammingo. Chi ha poi lavorato di svolazzi e di cartocci, come il Bernini, ha preteso dare maggior leggerezza all'opera, e ha fatti scogli.

La varietà de' drappi è una ricchezza non solo per i colori, ma per le forme, per le

qualità e specialmente per la disposizione delle pieghe e delle parti. Qui spicca la nobiltà dell'artista, se egli sa aggiustarle con una semplicità facile intorno ai membri, conservando un carattere di leggerezza e di grazia. Le vesti colla loro agitazione servono anche molto ad esprimere l'agitazione che vien prodotta da movimenti forti.

Anche i capelli, giacchè si hanno per ornamenti al pari delle vesti, si debbono risentir dell'agitazione delle vesti, e della persona, non mai però disordinati a furia, come neppure si compassati da ravvisarvi il frisatore.

XIX. Alle forme, alle proporzioni, ai panneggiamenti si riferisce la varietà dello stile, il quale si distingue in grande, in mezzano, e in piccolo.

Qualsiasi cosa è composta di parti, ciascuna delle quali è formata di altre parti minori, e ciascuna di queste contiene delle altre parti ancora più piccole, e così all'infinito. La faccia per esempio è composta di fronte, di occhi, di naso, di mento: ecco alcune parti principali necessarie. Ciascuna di queste è composta di altre minori, di parecchie ossa, di muscoli, di nervi ecc. e ciascuna di queste di altre ancora più minute. Chi effigiasse microscopicamente i pori e la lanugine, non farebbe che

picciolezze , come si è fatto da tanti e tanti , e ogni picciolezza dispiace. Lo stile grande dunque sarà quello che mostra le sole parti grandi e necessarie componenti un soggetto. Il grandioso ci piace , non ci fatica , e pare che c'ingrandisca : onde si deve impiegare in tutte le parti della composizione ; perchè *col meno possibile si ha da fare il più possibile*. Massima chiara d'universale importanza , e frequentemente negletta non solo negli affari di diletto ma anche ne' più interessanti della medicina , della giurisprudenza , della politica. Come si riuniscono tutte le belle arti nell' *Opera* , e ne risulta un capo d'opera de' più insulsi , così i medici , infilzano sistemi di rimedj , e ci fanno cadaveri ; i forensi ci danno il moto perpetuo , e ci riducono alla mendicizia ; i legislatori complicano gran macchine di leggi , per non farci mai sapere le leggi.

XX. Tutta questa scelta di forme , di proporzioni , di attitudini , di panneggiamenti , di stile , e di qualunque altra cosa , non è che un mezzo tendente all' espressione.

L' Espressione è in generale l'arte di rappresentare qualunque soggetto convenientemente alla sua natura , e alla situazione in cui si mette : gli scogli , l'acqua , le piante , le bestie , hanno la loro espressione , e diconsi bene espresse ,

sempre che le loro rispettive proprietà e qualità costituenti sieno bene rappresentate. Ma in particolare l'espressione dell'uomo, il soggetto più stimabile per noi altri uomini, è l'arte di rappresentare convenientemente i suoi affetti interni per qualunque sorte di segni esteriori.

In questa espressione specialmente ha da spiccare la bella natura, dopo d' avere colla maggior diligenza osservato come gli uomini, come uno stesso uomo si modifichi secondo le sue varie passioni.

XXI. La nostra macchina è talmente montata che ad ogni colpo, o sia ad ogni passione piacevole o dispiacevole prende modificazioni diverse, e fa altrettante mutazioni di scena. Se l'artista ha da saperle esprimere, lo spettatore ha da saper vederle.

Ognun vede che il gran giuoco delle passioni si spiega principalmente nella testa. Ella si abbassa innanzi nell'umiltà, nella vergogna, nella tristezza; pende da un lato nella pietà, nel languore; s'erge nell'arroganza, si fissa dritta nell'ostinazione, fa un moto indietro nella sorpresa, e reitera molti movimenti nel disprezzo, nella collera, nell'indignazione. Il viso è più espressivo, e gli occhi ancora più. All'afflizione, alla gioja, all'amore, alla

compassione, alla verecondia, gli occhi si gonfiano, si oscurano, vanno in lagrime: i muscoli si tendono, la bocca si apre. Ma qui non si vuol fare un quadro degli sfumamenti d'ogni passione. Tutti i membri del corpo hanno il loro linguaggio: i gesti e le attitudini suppliscono alle parole, e le rinforzano. Napoli ne fa grand'uso, ma visibilmente.

XXII. Qualunque soggetto ben espresso si dice ben caratterizzato. Il Carattere proviene dalla essenza e dalla qualità d'una cosa, e la distingue dalle altre della stessa specie. Le inclinazioni degli uomini, considerate relativamente alle loro passioni, formano i loro caratteri.

Carattere viene da incidere, scolpire, imprimere. Egli è la disposizione abituale, per cui si è portato a fare e si fanno delle azioni d'un certo genere più facilmente che d'un genere opposto

Non si dà uomo senza carattere, e chi si crede non averne alcuno, e si prende per un Proteo, ha carattere: ha quello di non averne veruno, per cui si contraddistingue dagli altri. Il talento di distinguere con distinzione i tratti caratteristici fa una delle parti principissime dell'arte di effigiare e di vedere.

Tre generi differenti di circostanza modificano il carattere. Primo, nazione e secolo. Secondo, età, grado e costume. Terzo, genio, temperamento, individuo. Quindi il lontano ci tocca meno, ed è più difficile a cogliersi. Spiccano più i caratteri quando v'è tra loro del contrasto, ma senza affettazione. Si han da conoscere subito le figure diversamente caratterizzate, come se da lungo tempo vi fosse vissuto con esse.

I Greci erano eccellenti nell'effigiare i caratteri. In Atene si teneva scuola pubblica per disegnare soltanto fisionomie. La testa d'Alessandro annunzia subito un ambizioso di conquistare l'universo, e si riconosce all'occhio tondeggiato, saliente, pieno di fuoco, rivolto in su; al mento, alla bocca avanzata, un poco aperta; ai sopraccigli, ec.

Un re in collera non vuol essere nella collera d'un cittadino; il dolore d'un eroe non è il dolore d'un effeminato. Intristire il viso non è un rendere l'espressione più viva: la bellezza delle forme è combinabile colla più violenta passione. Il gusto fino sa distinguere l'accessorio dal principale; e con indizj accessori si può colpire l'espressione la più forte.

La più sublime bellezza, dice Cicerone, non

fu data in ugual grado a tutti gli Dei: a ciascuno la sua , come ad ogni attore la sua parte conveniente.

XXIII. I caratteri e le passioni costituiscono l'Espressione. L'espressione è l'articolo il più importante delle belle arti, perchè il loro fine è d'eccitare idee e sentimenti: e il mezzo è di esporre idee felici , e di esprimerle bene. Le più mirabili invenzioni sarebbero vane se non si avesse la maniera di esprimerle. L'espressione in una composizione qualunque ha da render visibile l'interno più nascosto. Ogni figura deve sembrare aver vita , pensieri , sentimento , secondo il suo rispettivo carattere, e secondo l'impressione, da cui in quella circostanza è colpita.

Effigiare per mezzo di alcuni tratti su piccol marmo, o su poca tela, effigiare in grandi comparse oggetti che pajono viventi , e sì attivi e sì belli che non mai o di rado si trovano riuniti nella società, è una delle invenzioni delle più onorevoli all'uomo. Le belle arti raccolgono tutte le bellezze, le fissano per sempre, e in una maniera sì gradevole, che non se ne sazia mai chi sa vederle. L'espressione fa dunque la metà del merito dell'artista, e più della metà ancora, s'egli sa il fine dell'espressione, e di tutte le belle arti.

XXIV. Ma dove e come veder possiamo noi e studiare la bella natura delle forme, delle proporzioni, e de' caratteri degli uomini? E dove specialmente il nudo dell'uomo, il quale ormai si arrossisce di mostrarsi nudo anche agli occhi suoi? tanto è deformato dalle fasce, dalla culla, da' busti, da' lacci, dalle mode, dalle carezze, dalla inerzia! Noi non siamo scarsi di passioni, ma conveniamo tutti a non palesarne alcuna. Si nasconde fin l'amore. Alla solo noja si dà tutta la briglia, e la si lascia signoreggiare anche nelle conversazioni e negli spettacoli più raffinati. Tutto il resto è mentito da' portamenti, da' gesti, da' tratti. Non occorre parlare del colore, specialmente nelle donne, le quali non vogliono più color proprio. Siamo sempre in maschera.

I Greci pel loro clima, e per la costituzione del loro governo ebbero il vantaggio di vedere la natura umana in assai miglior aspetto: la videro bella, e la resero ancora più bella per l'amore e per la stima che nudrirono per la bellezza e per la grazia. Istituirono sino una pubblica festa, in cui si premiava chi fra la bella gioventù sapeva dare baci più belli e più soavi. Poterono dunque studiar bene la bella natura sull'originale, e per i loro usi, per le loro maniere, per le ricompense pubbliche giun-

sero ad esprimerla sì eccellentemente, che le lor produzioni sono fin da' più angusti tempi di Roma divenute gli esemplari di tutti gli artisti delle nazioni più colte.

Si maneggino pure di notte e di giorno gli esemplari greci, non si farà che conoscere la natura di seconda mano, cioè per le opere altrui, copiando o imitando altri imitatori. Perciò le nostre scuole sì sterili di genj. Chi descriverà meglio una battaglia, lo spettatore, o chi la rileva dalle altrui descrizioni? Pure finchè noi ricusiamo a dare un altro torno alla nostra politica, non possiamo imparare a veder meglio che nelle statue antiche. E chi vuol essere veramente espressivo si alimenti ancora di Orazio e di Tacito.

XXV. Ma tanta pena di osservazioni, di riflessioni, di criterj, e di teoria, e di pratica per un semplice diletto della vista? Questo è il grande scopo delle arti del Disegno? No. Il diletto della vista si è dichiarato il primo effetto delle belle arti, ma questo effetto non è il loro scopo finale; è piuttosto, per così dire, un conduttore ad uno scopo assai più importante.

La vista d'una cosa bella ci piace, ma questo piacere non deve finir là; ci ha da recar qualche bene. I piaceri quanto più vivi, tanto

più sono necessarj ed utili. Il piacer massimo è il più necessario e il più interessante. I veri piaceri sono bisogni fertili di utilità: gli sterili sono insulsi, vani, abusi, o larve di piaceri. Una corsa di cavalli dà un piacere effimero agli spettatori, ma un piacere reale al padrone della bestia premiata. Si ha diletto a pulcinella, e si resta pulcinella. Che sarebbe d'una bella decorazione d'architettura, la quale non servisse che per i soli occhi senza passare più oltre? La natura ci dà de' bisogni per indirci de' piaceri, per finalmente darci per mezzo di questi qualche utilità grande. Ella dunque per il bello ci vuol portar al buono.

La natura abbellisce alcuni oggetti per renderceli più amabili, e imbruttisce altri per farceli più odiosi: tutto per nostro maggior bene in questo nostro mondo, il migliore de' mondi possibili. Perchè la cicuta sì cruda, il rospo sì ributtante? E perchè la ragazza sì leggiadra, e la vecchia sì orrenda? Per nostro maggior bene. I fiori non sono che per i frutti. La natura non ci dà malanni ad unico riflesso di affliggerci, nè gioja per rallegrarci soltanto; ma per altri maggiori beni. L'uomo nell' arte ha da avere lo stesso fine che ha la natura: piacere sì, ma per via del piacere utile; cioè ha da

renderci migliori coll'attaccarci agli oggetti più belli e fecondi di utilità.

Il primo che alle arti diede il nome di belle, si accorse certamente che la loro essenza è di legare l'aggradevole all'utile, abbellendo le cose necessarie che servono ai bisogni più frequenti. Il primo selvaggio che volle mettere nella costruzione della sua capanna, e seppe osservare nell'insieme una proporzione adattata al comodo e alla solidità, fu l'inventore dell'architettura. Il primo pastore che rese più elegante la forma della sua fiasca, e abbozzò alcune incisioni nel suo bastone, inventò la scultura. E inventò la pittura la prima pastorella, che sul muro delineò con un carbone i contorni dell'ombra del suo amante. Ma per valutar l'uomo, non bisogna considerarlo nella sua infanzia, ma quello ch'egli è nella sua maturità.

A misura che i piaceri si sono più raffinati, e composti come di piaceri sopra piaceri, le arti hanno richiesta più acutezza d'ingegno, mettendo a contribuzione tutte le scienze; e si sono fatte arti nobili e scientifiche, distinguendosi tra meccaniche, che non richieggono che un lavoro materiale, e liberali o belle, le quali, oltre la pratica, hanno la teoria e la facoltà di eccitarci sentimenti grati. Queste,

benchè non le più necessarie, sono le più difficili, e per conseguenza le più nobili, e le più degne d'onore pel loro scopo.

L'essenza delle belle arti è di mettere gli oggetti, che ci cadono sotto i sensi, in istato di agire su di noi con una energia particolare che ha la sua sorgente nel piacere. Una pittura non merita di passare per quadro, una casa non fa un pezzo d'architettura, nè un marmo una statua, se non quando l'opera dell'artista ha una bellezza tale, che per mezzo del piacere attrae la nostra attenzione.

Le belle arti dunque incominciano dal dilettarci, ma non si fermano là. Il loro diletto ha da esser fecondo d'utile e d'istruzione per renderci sempre migliori. Onde si può, e si deve anzi stabilire per iscopo generale di tutte le belle arti *l'utilità piacevole e facile.*

Nelle belle arti del disegno questa facilità di utile sarà per mezzo del diletto della vista. Il loro trionfo dunque sarà di consacrare l'incantesimo delle loro grazie ai due maggiori beni dell'uomo, alla *verità* e alla *virtù*. Ecco lo scopo finale, il grande scopo delle belle arti del disegno.

Senza di quest'oggetto il Parnaso non sarebbe che vanità e seduzione. Le belle arti col presentarci il perfetto ci han da rendere

perfetti. Dandoci elleno il buon gusto, la scelta, l'ordine, ci preparano al nostro miglior essere. Sono una specie di truppe ausiliarie che ci portano alla virtù col rendercela bella, quanto brutto il vizio per farcelo abominevole. Cicerone voleva perciò presentare a suo figlio una immagine bella della virtù per farcelo innamorare. Elleno sono i soli mezzi per ispirare la passione generale del bene, rendendo la verità attiva e benefica. Il bello è la gran molla del vero interesse morale. L'uomo formato dalle belle arti è d'una sensibilità depurata, per cui diviene d'una probità attiva, cioè un benefattore illuminato. Senza questo ultimo fine elleno sono abusive o insipide, e per disgrazia lo sono state in gran parte; ma nol saranno più, e per non esserlo faranno parte della legislazione, la quale le farà andar sempre dritte al loro grande scopo.

XXVI. Il legislatore 4. Non permetterà che le belle arti vadano alla stravaganza, al buffonesco, al balocco; e a quest'effetto egli saprà istillare a tutta la nazione il buon gusto. 2. Non permetterà che niuno pubblicamente le eserciti senza riprove certe del suo talento e della giustezza delle sue intenzioni. 3. Farà che ogni produzione, ogni festa pubblica e privata porti l'impronto dell'utile, come la

moneta e il metallo prezioso. 4. Le farà penetrare fino ne' tugurii: un contadino che sa viver con gusto saprà esser miglior agricoltore.

Le belle arti non han bisogno di ricchezze, ma di direzione: i veri mecenati sono direttori.

XXVII. L'*Estetica*, la scienza de' sentimenti, non abbraccia quelli del tatto, del palato, dell'odorato, i quali, benchè agiscono il più fortemente in noi, sono però troppo grossolani, e non convengono alle belle arti, perchè non migliorano la nostra ragione; altrimenti il paradiso di Maometto sarebbe il vero Parnaso, e i profumieri, e i cuochi sarebbero i principali artisti. È vero che anche questi mestieri sono prezzabili, specialmente quello della cucina (e che male nominar la cucina, se oggi quasi tutto si riduce a cucina?) qualora sollecita il gusto senza aggravar lo stomaco, il cuoco in tal caso è un benefattore, ma non va che indirettamente all' intelletto.

Le belle arti sono per l'udito e per la vista, la quale sebben faccia impressioni men forti di quelle, le fa però più estese e più moltiplicate, e confina quasi coll' intendimento puro.

XXVIII. Il gran principio d' ogni artista in qualunque composizione è di procurare che l'insieme, e ciascuna parte della sua opera

produca l'espressione la più favorevole sopra i sensi e sopra l'immaginativa, per eccitare tutte le forze estetiche a imprimerci questa espressione indelebilmente. Ma come si può questo effettuare senza gusto e senza intelligenza? Vuol essere scelta di soggetti proprj e propriamente espressi a influire sul cuore e su la mente per mezzo del diletto degli occhi. Dunque gusto squisito, ragione sana, cognizione riflessiva de' costumi, buon uso de' talenti, colpo d'occhio da osservatore penetrante per isceglie quello che più generalmente piace e interessa.

XXIX. I caratteri più interessanti sono quelli degli uomini nelle loro azioni morali. Se sono ben disegnati, ci mettono in istato di leggere nel loro cuore, di presentire o prevedere i loro sentimenti, e conoscer le molle che gli han fatti agire. I caratteri sono i ritratti dell'indole, e chi sa maneggiarli ed esporli bene, ci fa sentire le altrui qualità con nostro utile: diveniamo savj con M. Aurelio, prudenti con Ulisse. Ecco l'impero degli artisti sul cuore degli spettatori. I personaggi da noi approvati ci toccano più fortemente, e quelli che più ci dispiacciono ci danno avversione. Dunque scelta del più bello e del più interessante per chiunque non è automatico.

Non s'intende perciò rigorosamente escluso per sempre ogni soggetto giocoso: l'uomo ha bisogno di giuochi; tale era quello dello spozalizio d'Alessandro con Rossane dipinto sì graziosamente da Etione, descritto da Luciano, imitato da Raffaello nella farnesiana, e trasportato nell'Enriade.

XXX. Il merito non è nell'estensione dell'invenzione, nè nella molteplicità e proprietà delle figure e de' gruppi: questi non sono che mezzi, e chi si ferma ne' mezzi non giunge mai alla meta. Il gran merito finale è nella forza e nella varietà de' caratteri scelti, bensì espressi e sempre istruttivi.

XXXI. Ogni carattere può servire agli artisti, purchè abbia le tre qualità seguenti: 1. Non triviale. 2. Ben deciso. 3. Vero ed esistente nella natura. Se è arbitrario e gigantesco, non ci toccherà. Un albero sia il tale albero colle tali foglie, co' tali fiori, co' tali frutti, e nel suo giusto sito.

XXXII. La scultura, dopo la storia, è il deposito delle virtù e de' vizj. Sceglie, e deve scegliere soggetti interessanti, e gli esprime bene per riempire un cuor sensibile d'ammirazione per la vera grandezza, d'amore pel bene, d'abborrimento pel male. Callicrate scultore definiva la scultura *l'arte di esprimere i*

costumi. Ella può produrre grandi effetti. Cesare in vedere la statua d' Alessandro cadde in profonde meditazioni , pianse , sospirò , esclamò: *E io non ho ancora fatto niente per la mia gloria?* Non l' avesse mai veduta ! Non intese la vera gloria , e rovinò la patria in perpetua schiavitù : avesse veduto la statua di Timoleonte ! I nostri Pasquali e le nostre Marie sono specchi di virtù sublime e feconda fin agli Ottentotti ed agli Uroni.

XXXIII. Per avere queste salutari emozioni bisogna che la rappresentanza piaccia. Per sentire questo piacere , e molto più per eseguirlo , vuol esser quella delicatezza di fibra che riceve un' impressione moderata , ma viva , e un cuor sensibile che se ne invaghisca.

Questa sensibilità deve diriger l' occhio all' osservazione della natura e della società. Senza osservazioni come possiamo sviluppare quel germe che si sviluppa allo sviluppamento altrui ? La virtù osservata fuor di noi è un calor fecondante che fa germogliare i semi di virtù già disposti nel nostro seno. Qual meraviglia che gli artisti greci sieno riusciti eccellenti nell' espressione , eglino che aveano sotto gli occhi la nazione che dava l' elasticità più libera a tutte le disposizioni naturali e acquisite dell' intendimento e del cuore ? Un Fidia ,

un Apelle in Groenlandia sarebbero stati incapaci d' esprimere un solo sentimento delicato. Il commercio intimo degli uomini esercitati a cose grandi fa grandi gli artisti e i conoscitori dell'espressione. Non è il compasso, nè la regola che dà l'espressione; è la natura, è il mondo in azione che riscalda il cuore.

XXXIV. Dalla osservazione e dalla riflessione viene la scelta, cioè un gusto depurato da sapere in ogni genere discernere ed eleggere il meglio.

Il gusto è un sentimento del bello e delle varie gradazioni e delle varie specie del bello. Chi ama più il patetico, chi il gajo, chi il serio; e ciascuno chiamerà eleganza il suo gusto prediletto. Questa diversità proviene da differente disposizione di organi, dal carattere particolare, dall'età, dal sesso ec., qui non entra disputa. Ma v'è un gusto generale per i ben organizzati, per i sufficientemente esercitati e istruiti, i quali convengono (la maggior parte) sul grado di preferenza per tutto quello ch'è sottomesso a regole e a giudizj comuni. Se nemmeno qui si trova uniformità perfetta, è per le differenti passioni e per i pregiudizj dell'abitudine. *Prendi, prendi gli occhi miei, e vedrai come me*, diceva un Argo.

Per veder bene, vedi la natura e la società

in ogni aspetto: esamina, confronta, scegli, e imparerai a vedere le produzioni delle belle arti. Non basta. Bisogna spogliarsi d'ogni prevenzione per non prendere una nuvola per Giunone. Non ti lasciare imporre dalla celebrità degli autori. Oh quanto è raro il gusto sincero! Si vede ordinariamente per l'altrui bocca, si loda per gli occhi altrui. *Prendi per guida il tuo proprio sentimento, e non l'opinione del volgo*, disse l'oracolo a Cicerone; ma non so se l'oracolo circoscrivesse i limiti al volgo. Bisognerebbe che le opere fossero anonime. Fattile. E fatti un colpo d'occhio giusto procurato con incessante esercizio, onde sappi discernere le minime variazioni delle forme, delle proporzioni, delle attitudini, degli accessorj, de' caratteri, dell'espressione.

XXXV. Anche l'utilità dilettevole ha da esser tratta dalla bella natura: la bellezza sarà in ragione dell'importanza del soggetto. Che poi un Callicrate incida su d'un grano di miglio un verso d'Omero, tutto Omero, e faccia un carro d'avorio da nascondersi sotto un'ala di mosca; e che Mirone formi una vacca seducente tutti i tori, non saranno queste che mirabili inezie per gli occhi; come per gli orecchi le canzoncine, i sonetti, le orazioni, le sinfonie, e tant'altre

bagattelle sonore, per le quali forse si suda più che per soggetti utilmente belli: fatica certamente più chi si smarrisce che chi va per la strada dritta.

XXXVI. Qualunque oggetto si vegga nelle belle arti, si ha da conoscer subito che cosa fa, chi è, che significa, che vuole, che ci dice di bello e d'importante. Io ritratto, non dico nulla, perchè nulla di rimarчевole ho mai fatto. Perchè dunque tanti ritratti? E quel Mosè Buonarrotesco, che ha fatto mirabilia, che cosa fa colà?

Nel Laocoonte si può ammirar sempre la bella espressione della sublime sofferenza.

L'Apollo è la bellezza virile congiunta alle più belle doti del cuore e della mente.

La bellezza del sesso bello è la Venere. Gli uomini più austeri bisogna che ne risentan subito il significato, giacchè (almeno secondo Linneo) lo risentono non solo tutti i vegetabili, ma fin i corpi inorganici, e tutti gli elementi. Tutta la natura (sempre secondo Linneo) è in amore, il quale è forse più squisito e più intenso nel genere degli uomini, ai quali è più difficile dipartirsi da Venere, *degli uomini piacere e degli Dei*. Ma non sempre Venere.

L'uomo ha bisogno ancora di virtù, di pro-

bità, di beneficenza universale (sinonimi), e da questo bisogno egli trae il più magnifico dei piaceri. Ecco là un Marco Aurelio. Se il solo nome fa l'apologia dell'umanità, e consola, qual ardore all'esercizio del bene non dovrà produrre la sua effigie nella più bella azione che possano fare i sovrani intendenti del loro non mai abbastanza ben inteso mestiere? Egli dà la pace al popolo nell'atto più maestoso e più semplice. Ma sento che ancora vi sono guerre.

XXXVII. Dunque la influenza delle belle arti non si è generalizzata, ovvero elle non hanno mai colto il loro veropunto, o forse non l'hanno mai avuto in mira. Si sono impiegate per i Trajani e per gli Antonini, come per i Neroni, e per i Caligoli; si sono nobilitate e prostituite; sono significanti e insignificanti: tutto a caso e a capriccio.

XXXVIII. Non è incredibile che le belle arti sieno indigene a ciascun paese: fanno però i loro viaggi. Non so se dall'Egitto passarono in Grecia; so bene che dalla Grecia passarono a Roma, dove degenerarono. Si sa che risorte in Italia si sono dall'Italia diffuse per le più culte contrade d'Europa. Non sono giunte però mai in verun luogo alla vera perfezione. Nella sola Grecia vi si avvicinarono, perchè fecero parte

della legislazione, la quale non ammise nè premj, nè elogi per gli artisti, e per le loro opere, dirette per lo più al vero scopo.

In Roma non ebbero che un asilo per fare sentir meno il peso della tirannia; perdettero di mira il loro vero oggetto, e si avvilarono nelle mani servili impiegate da despoti più disprezzabili. Se ne conservò soltanto lo stile greco, o la meccanica, ma non già il buon gusto, nè l'intelligenza, nè il nobil oggetto: si degradarono a un di presso come i nostri ordini cavallereschi. (1)

(1) *Se il gusto è un giudizio rapido, al quale cospirano tutte le facoltà dell'intendimento, se abbracciando nelle sue comparazioni una moltitudine d'idee, richiede un intelletto esercitato in ciascuna, e assuesfà a comprenderle tutte insieme; bisogna dunque per acquistar gusto, aver veduto molto, e comparato molto, e che tutte le arti e tutte le scienze si prestino scambievolmente soccorso. I Greci ebbero questo vantaggio. I loro primi scrittori furono tutto in una volta poeti, storici, filosofi, oratori, mediocri necessariamente, ma indi miglioraron tutto.*

I Romani non essendo niente di ciò, quando conobbero le arti, videro tutto in un colpo una moltitudine di opere. Come potevano giudicarne,

XXXIX. In quanto al meccanismo, le belle arti non si sono mai perdute in verun luogo dove una volta siensi coltivate, eccetto nella Grecia, e nell' Egitto andato in barbarie. Che

se non avevano imparato a vedere? Tutto va a gradi. I Romani non ebbero arti, se non perchè le conquistarono. I Greci aveano impiegati molti secoli a crearle. I Romani non potevano gustarle tutte in un tratto.

Il secolo del gusto in un popolo grossolano, non è quando egli prende tutto in una volta da una nazione culta le arti e le scienze. Allora egli non impara cose, ma prende i giudizi fatti dagli altri: è un pappagallo, accumula senza scelta, e dura più stento a istruirsi. Un popolo incomincia a pensare, quando tenta fare delle scoperte da per sè: il solo bisogno d' inventare può dargli i talenti. Questo fu il caso de' Greci. Eglino non poterono apprendere niente da' forestieri; furono perciò forzati ad aver del genio, e inventarono. I Romani non poterono far questo: rapirono arti e scienze, come avean rapito tanto mondo, rapirono fino gli obelischi. Non avendo niente inventato, niente potevano migliorare. Il talento che inventò in un tempo, è lo stesso che migliora in un altro. La loro magnificenza tenne luogo di gusto, nè stimarono le arti che per

vicende! Gli Egizii, quando erano Egizii, trattarono le belle arti in grosso, in secco, in balordo. Gli Etruschi andarono su quel rito. Dedalo seppe dar vita alle sue statue, non coi fili nè coll'argento vivo, come i nostri giocolieri, ma colla vera espressione. Che distanza da quelle buasaggini agli Apolli e ai gladiatori? Pure questi, per quanto sieno mirabili, non sono i pezzi più insigni della Grecia: non sono il Giove Olimpico fulminante, non la Minerva eloquente, non la Venere ec. Niuno di quei capi d'opera è tra le nostre reliquie, le quali ci pajono bellissime perchè non ne vediamo di più belle. Forse queste nostre bellissime non saranno che copie, e anche rappezzate, Dio sa come, ne'tempi bassi, e strapazzate poi dai ristauri moderni. È ben dolce di pasta chi si lascia imporre da' nomi greci che in alcune di esse veggonsi incisi, ma in modo ben diverso da quello che si usava nel buon tempo della Grecia.

Se in poche delle nostre statue antiche, anzi in rarissime, si osserva perfezione, in tutte

lusso. L'excudent alii di Virgilio è una prova della loro ignoranza. I Romani non iscoprirono niente, neppure un error nuovo, se non che la giurisprudenza.

però conviene ammirare una bontà di stile, derivato dalla norma stabilita e dalle massime costanti di operare. La buona scuola (chi sa se è mai stata fra moderni?) si conservò sempre fin all'ultimo respiro fra gli antichi, come si vede in Marco Aurelio. Qual distinzione dunque tra opere greche e latine? Quelle che noi diciamo greche, non sono forse che opere degli schiavi e de' liberti romani, copiate da originali greci, o ad imitazione del gusto greco; siccome le opere, da noi supposte romane, possono essere produzioni di mano greca già vacillante.

La disgrazia portò che si tralasciasse il buon cammino, e dalla bellezza greca, in cui tutto era grazia, delicatezza, eleganza di forme, di proporzioni, di contorni, di attitudini, onde risultava un tutto ammirabile da qualunque luogo e in qualsisia lume si riguardasse, non so come si passò ad una goffezza, non più egizia, ma gotica, inerte, acutangola, in guisa che tutta l'espressione si dovè mettere in cartelle uscite dalla bocca delle sfigurate figure.

Si è finalmente ritornato al grecismo, o per meglio dire, si è creduto ritornarvi. Quando si ricominciò a leggere de' libri antichi, vi si trovarono degli encomii delle case greche, e si encomiarono le sculture greche; s' incomin-

ciò a studiarle come esemplari del bello, e si dice che si studino ancora, e si è dato in spropositi, e si seguita a fare mostruosità lodatissime dai professori e da' sedicenti amatori e conoscitori. Dunque la stima non è sentita, ma verbale, e l'applauso non è che un eco, e a dispetto di tanto grande suppellettile di cognizioni e di talenti e di studj e di libri, dei quali ci pavoneggiamo tanto, siamo ancora dove? Non ancora ai mezzi, e questi mezzi si hanno per le colonne d' Ercole. Il grande scopo dell' utile non si è neppur sognato nè dagli artisti, nè da' dilettanti, e molto meno da' politici, i quali doveano essere i primi a pensarvi, e a non perderlo mai di vista.

XL. Una sola statua, sia anche nuda, è una composizione, cioè il risultato dell' arte di collocare le parti belle raccolte in qua e in là per comporne un tutto bello ugualmente che buono.

Lo scultore è privo dell' ajuto del colorito, che dà tanta bellezza ed espressione: frattanto egli ha da attrarre l' attenzione col presentare un sol soggetto: egli ha da dire una sola parola; sia dunque una gran parola, che fissi, incanti, rapisca, istruisca.

XLI. Ma per quanto sia difficile la composizione d' un solo soggetto, molto più ella è dif-

facile quanto più si estende ne' gruppi, e più ancora ne' bassorilievi, perchè la molteplicità degli oggetti differenti non ha da formare che un solo argomento variato nelle parti, ma di espressione unica.

Il bassorilievo è una specie di quadro, in cui le figure del primo piano hanno da accordare con quelle del fondo; v' ha da essere armonia tra i maggiori e minori oggetti; i piani hanno da essere variati, le ombre e i lumi distribuiti armoniosamente e con gradazione. Nelle sculture antiche manca non di rado questa parte pittoresca. Le prospettive della colonna trajana sono così neglette, che gli uomini vi compariscono più alti delle case: negligenza sì condannabile, quanto lodevole l'ingegno di effigiarvi migliaia di teste tutte differenti l'una dall'altra.

Se un bassorilievo è un quadro, il principal soggetto ha da campeggiarvi il più cospicuamente. Il lume centrale non sia mai interrotto da alcun dettaglio di ombre magre e dure, le quali produrrebbero delle macchie, e distruggerebbero l'accordo. Lo stesso cattivo effetto risulterebbe da piccoli fili di lume in grandi masse di ombre.

Niente di scorci ne' piani d'avanti, specialmente se l'estremità di essi scorci sono pro-

jette : farebbero magrezza , e comparirebbero cavicchi o stecchi ficcati nelle figure. Se i membri rilevati non guadagnano il fondo , senza esservi però troppo aderenti , risulta sproportione e falsità ne' piani.

Le figure del secondo piano non si hanno da vedere così salienti , nè si risentite come quelle de' primi; e così degli altri piani a misura del loro allontanamento. A proporzione che gli oggetti si allontanano , le loro forme hanno da comparire più indecise. Col tocco indeciso e vago , e colla proporzione diminuita secondo le regole della prospettiva , la scultura si accosta alla verità , e produce l' accordo che ella può avere dal colore unico del marmo o del bronzo.

Quello che sopra tutto offende la vista è , quando intorno a ciascuna figura regna un orlo d'ombra ugualmente tagliata: svanisce allora la bella illusione de' loro assetti e degli allontanamenti rispettivi: le figure compariscono schiacciate le une su le altre , e come incollate sopra una panca. Hanno da aver le figure una specie di tondeggiamento ne' loro bordi , e un sufficiente assetto ne' loro mezzi. L'ombra d'una figura sopra un'altra è ben naturale , e ciò accade quando i piani sono sì vicini da essere una figura ombreggiata natu-

ralmente da un' altra. Ma i piani delle figure principali non si hanno da confondere, particolarmente se esse figure sono in atto di agire. Se una figura ha da esser isolata e staccata dalle altre, si richiede un' ombra opposta dietro al fianco del suo lume, e se si può un chiaro dietro alla sua ombra.

Il grezzo, il pulito, il granellato ben disposti, hanno qualche pretensione al colorito. I riflessi del pulito da un panneggiamento all' altro hanno leggerezza e armonia.

Questa parte della scultura è la prova men equivoca della sua analogia colla pittura. Tranne il colorito, un basso rilievo è in iscultura un quadro difficile. Ogni scultura ha tanti punti di vista quanti sono i punti dello spazio che la circondano. Richiede ella dunque intelligenza grande di ottica. Richiede ancora immaginazione forte, e se non così abbondante come la pittura, durevole certamente da sormontare il disgusto del meccanismo, e la lentezza del lavoro. Sono sorelle.

PITTURA.

Lo scopo finale della Pittura è lo stesso stessissimo di quello della scultura, cioè d'istruire dilettando la vista con rappresentare oggetti presi dalla bella natura. I mezzi sono differenti: alcuni sono proprii della pittura, come il colorito, il chiaroscuro; e questi formano il principal divario: altri sono comuni ad entrambe, ma anche in questa comunità la pittura vuole più estensione e più abbondanza di tutte le parti della composizione. Si osservi prima questa, e poi il chiaroscuro ed il colorito.

COMPOSIZIONE.

La composizione consta d'invenzione, e di distribuzione.

INVENZIONE

Tutta la natura si presenta all'intelligenza del poeta e del pittore, e si presenta non solo come attualmente è, ma com'è stata, e come ha potuto e potrà essere. All'ordine presente, alle vicende trasandate aggiungere la catena indefinita de' tempi e dello spazio, conoscere tutte le cause, farle agire nella sua mente secondo le leggi dell'armonia, riunire i detri-

menti del passato, sollecitare la fecondità dell'avvenire, dare un'esistenza apparente e sensibile a quello che non è ancora e forse non sarà mai che nell'essenza ideale delle cose; questo è quello che, secondo Marmontel, si chiama inventare in poesia e in pittura.

Ma non tutto il possibile è verisimile, nè tutto il vero è interessante. Interessante è quello che ci tocca al vivo, e per toccarci dee esserci vicino. Onde inventare non è slanciarsi in quello ch'è fuori della portata de' nostri sensi, o molto da lungi, ma combinare diversamente le nostre percezioni e affezioni, e quanto passa intorno a noi, tra noi, in noi. Inventare dunque non è copiare fedelmente e freddamente ciò che si ha sotto gli occhi, ma scuoprire, sviluppare, discernere, raccorre, e riunire quello che non si vede dal comune degli uomini, ma che frattanto compone un tutto ideale, interessante e nuovo, formato dalla unione di cose note, ovvero un tutto già esistente, ma depurato d'ogni difetto, e ornato di grazie e di bellezze nuove.

Non è impossibile che la storia, la favola, la società ci presentino naturalmente un quadro come dev'essere: fenomeno però rarissimo. Il soggetto de' più straordinarii è sempre debole e difettoso in qualche lato; richiede

in tutta la natural negligenza. Il più naturale, il più semplice, e il più comune divien bello e grazioso quando c'interessa. Ma come distinguerlo per isceglierlo? Dee corrispondere al fine proposto; ecco il carattere. Quello ch'è bellezza in alcune circostanze, non lo è in altre: dev'esser bello secondo l'effetto che si vuol produrre. La natura sì nel fisico che nel morale è come la tavolozza del pittore, sopra la quale non sono colori nè belli nè brutti. *I rapporti degli oggetti con noi stessi*: ecco il principio e l'intenzione del pittore: ecco la sua regola, e l'estratto di tutte le regole.

Ma con quali mezzi si consegue l'intento? Distinguere nella natura i tratti degni d'essere imitati, e prevedere l'effetto che ne ha da risultare, è il frutto d'un lungo studio; raccogliarli e averli presenti è il dono d'una immaginazione viva; sceglierli e collocarli a proposito è proprio d'un sentimento delicato e d'una immaginazione sana. Tutta la teoria dell'arte è, sapere quale sia il fine cui si vuol giungere, e quale è nella natura la strada che vi conduce. *Col meno ottenere il più*, si è detto un'altra volta, è il principio di tutte le arti belle e meccaniche.

Il fine del pittore è d'interessare colla imitazione. Si danno due sorte d'interessi, uno

in tutta la natural negligenza. Il più naturale, il più semplice, e il più comune divien bello e grazioso quando c'interessa. Ma come distinguerlo per isceglierlo? Dee corrispondere al fine proposto; ecco il carattere. Quello ch'è bellezza in alcune circostanze, non lo è in altre: dev'esser bello secondo l'effetto che si vuol produrre. La natura sì nel fisico che nel morale è come la tavolozza del pittore, sopra la quale non sono colori nè belli nè brutti. *I rapporti degli oggetti con noi stessi*: ecco il principio e l'intenzione del pittore: ecco la sua regola, e l'estratto di tutte le regole.

Ma con quali mezzi si consegue l'intento? Distinguere nella natura i tratti degni d'essere imitati, e prevedere l'effetto che ne ha da risultare, è il frutto d'un lungo studio; raccogliarli e averli presenti è il dono d'una immaginazione viva; sceglierli e collocarli a proposito è proprio d'un sentimento delicato e d'una immaginazione sana. Tutta la teoria dell'arte è, sapere quale sia il fine cui si vuol giungere, e quale è nella natura la strada che vi conduce. *Col meno ottenere il più*, si è detto un'altra volta, è il principio di tutte le arti belle e meccaniche.

Il fine del pittore è d'interessare colla imitazione. Si danno due sorte d'interessi, uno

delle cose, l'altro dell'arte; ma entrambi si riducono all'interesse personale. Non tutto il piacevole è interessante; nol sono sempre neppure le passioni forti, le quali ci piacciono, ci trattengono, ci traggono dalla noja come altre in loro vece, ma non ci mettono in attività, in azione, in sospeso, in estatico: questo è quello che c'interessa, e tanto più quanto l'arte la sa rendere più interessante. La primavera ci rallegra, e l'autunno ci rattrista, perchè quella sembra invitarci a nuove nozze, e questo a funerali.

L'artista è sicuro del suo effetto quando eccita la nostra attività interna, vale a dire l'interesse, l'amor proprio, principio di tutte le nostre azioni. I giorni più interessanti d'un uomo sono quelli, ne' quali egli ha spiegata maggiore attività. È chiaro che l'artista ci ha da interessare a favore non del vizio, ma della virtù. Ma per interessare, bisogna essere interessato.

Scelto il soggetto interessante, si ha da esporre in un tutto riunito in un sol punto di vista in maniera che tutte le di lui parti concorrano ad uno stesso fine, e formino per la loro scambievole corrispondenza un tutto semplice ed unico. Ecco l'unità della composizione.

Unità suppone uno scopo, un soggetto unico,

verso di cui ogni cosa tenda e si diriga. Unità d'azione, d'interesse, di tempo, di luogo, di costumi, di disegno.

L' Azione è un conflitto di cause tendenti a produrre l'avvenimento e di ostacoli che vi si oppongono. Una battaglia è una, benchè composta di tante migliaja di oggetti e di azioni diverse. L' azione principale è il risultato di tutte le azioni particolari impiegate come episodii, o come incidenti. Fra gli episodii e il soggetto principale ha da essere un legame sì fatto che non si possa togliere una sola figura senza che la macchina cada, o se ne risenta. Quanto più semplice, tanto più bella. La semplicità è per togliere la confusione. In una folla chi si distingue? E si ha da replicar ancora che *col meno possibile si ha ad ottener il più possibile?* Una composizione può essere ricca di figure, e povera d' idee. Il contrario è difficile, richiedendosi molto studio e ingegno nel fare ciascun pezzo differentemente bello, differentemente espressivo, ma tutti necessari, tutti convenienti al soggetto, e tutti componenti unità.

In certi episodii si può talvolta usare qualche negligenza, per dare più risalto al soggetto primario; ma vi vuol arte ad esser negligente.

L' interesse, o sia l' espressione, non è ne-

cessario che si riunisca in una sola persona; deesi anzi distribuire gradatamente dalla principale a tutte le figure; ma è bensì necessario che si riunisca in un sol punto. Si ha da scegliere un sol momento il più interessante dell'azione, senza curarsi nè dell' antecedente, nè del conseguente. Dato questo istante, tutto il resto è dato: siegue subito la convenienza in tutto.

La convenienza è il rapporto fra le proprietà essenziali e le accessorie d'un soggetto. La prima virtù è l'essere esente da vizj. Ma il *nihil molitur inepte* quanto è raro! In un soggetto serio può entrare un fanciullo a scherzare con un cane? È inutile il rammentare la necessità della convenienza nelle vesti, nell'architettura, ne' paesaggi, e in tutto quello che può mai entrare nella composizione di qualsiasi quadro: tutto deve essere precisamente relativo all' assunto.

Questa prima parte della composizione, che si è chiamata invenzione, e che può anche dirsi *espressiva*, è la più importante, e vi si è sopra tutti gli altri pittori contraddistinto Raffaello. Si vada a vederlo con questi principii, e si vedrà mirabile nell'espressione d'ogni suo assunto, di ciascuna figura, di ciascun accessorio. Ma con que' suoi Giulii II e Leoni X fatti inter-

venire dove non potevano essere, ha egli conservata la convenienza? E l'unità d'azione è mantenuta nella trasfigurazione e nella carcere di S. Pietro? E dal Parnaso e dalla scuola d'Atene si può toglier niente?

Sopra la composizione può fare il dottore chiunque ha il senso comune. Eccoti un quadro: se l'argomento ti è ignoto, guai! ma via, renditelo noto, e abbi pazienza se vi stenti; se poi ti è subito noto, allegramente: mettiti ad esaminare se l'azione è scelta nel momento il più interessante, colle circostanze le più vantaggiose, co' caratteri i più espressivi e i più convenienti. I difetti dell'invenzione sono in tutto ciò ch'è contro alla natura, alla verisimiglianza, all'unità. I miscugli contraddittorii, oscuri, ambigui offendono del pari che gli oggetti stranieri, oziosi e distraenti dal soggetto principale.

Chi è poi erudito e di gusto può rendere gran servizio agli artisti col presentare loro dei soggetti ricavati dagli avvenimenti più rimarchevoli, ch'egli avrà osservati nella sua lettura de' libri. Ne può inventare ancora chi ha della fantasia, e farne descrizioni nitide, ben ideate, onde porga tutta preparata la materia all'artista, cui si lasci il merito d' eseguirla.

DISTRIBUZIONE.

Lucidus ordo. Non dalla confusione degli oggetti buttati là alla rinfusa, ma dalla loro ben ordinata disposizione deriva quel grato effetto che si ha nel vedere una molteplicità di cose. Ciascuna figura ha da essere nel suo sito conveniente; la prima ha da primeggiare, e le altre in sufficiente distanza da potersi ciascuna muovere comodamente se ne ha voglia, ed esser veduta con distinzione, e sì ben projette le une su le altre, che l'immaginativa le veggia tutte intiere. Tutto deve comparir disposto con facilità: allora l'occhio dello spettatore vi passeggia, vi si riposa, vi si trattiene con soddisfazione.

A quest' effetto contribuisce specialmente l'artificio de' gruppi. Dicesi gruppo un complesso d'oggetti differenti nell'aspetto, nelle posizioni, ne' caratteri, e disposti in modo da fissare gli occhi de' riguardanti con piacere. Qui entra il contrasto, ma senza affettazione. Da tutto ciò risulta l'armonia dell'occhio. Un gruppo è ben disposto, se le parti illuminate fanno una massa di lume, e le ombrate una massa di ombre con verisimiglianza tale, che ogni figura resti distinta e rilevata, come in un gruppo d'uva, d'onde forse vien *gruppo*. Ed eccoci al chiaroscuro.

CHIAROSCURO.

È ordinariamente preso alla lettera; e dai pittori è passato in frase per denotare in fisica e in morale il bello e il brutto, e ogni vicenda di bene e di male; in fatti nelle pitture sono frequentemente oscurità tali che si possono dire orrori.

L'ombra è in ragione della luce. Ma qual bisogno di ombre e di oscurità? Lo richiegga il bisogno.

Il chiaroscuro è l'arte d'usare i colori, e di distribuire i lumi e le ombre, affinchè rilevino quelle parti che hanno da comparir rilevate, tondeggino altre, lisce queste, quelle rilucenti. Onde il lume non ha da venire come da una finestra, o da un buco: dee anzi in una gran massa illuminar tutto e direttamente, e con riflessi, avvertendo sempre all'intensità dei lumi e de' colori.

Masse sono que' chiari ne' siti più opportuni ed elevati, senza scuri. Gli scuri interrompono e tagliano le masse. Quando non v'è questo difetto, si distinguono le figure anche da lontano.

L'oscurità è sempre ingrata: si può togliere co' riflessi. Onde con poco chiaro e con molti riflessi si ottiene molto di grande, e pochissimo.

di piccolo, molto di rilucente, e nulla di abbagliante.

Raffaello non conobbe i riflessi, i quali contribuiscono tanto alla chiarezza e alla grazia. Egli con tutta la scuola fiorentina usò colori chiari nel d'avanti; al contrario de' lombardi e de' migliori coloristi, che v'hanno impiegati i colori puri, il rosso, il giallo, l'azzurro, più proprii del bianco per avvicinare gli oggetti.

Non mai nero a canto al bianco, ma gradatamente dal bianco al cenerino, e dal nero al grigio scuro. Questa è la dolcezza del chiaro-scuro, in cui sopra qualunque altro è spiccato Correggio.

COLORITO.

È l'arte di dare a ciascun oggetto il colore che gli conviene, affinchè il tutto imiti bellamente la natura. Tutti gli effetti risultati dalle forme acquistano maggior energia da' colori. Se la natura ci diletta colle forme, ella ci rapisce col colorito. L'unione de' diversi colori in pittura deve fare un insieme bello.

Per conoscere la bellezza del colorito artificiale, bisogna prima conoscer quello della natura ne' suoi climi più belli, e ne' suoi più bei prodotti; confrontare, esaminare, ed esercitar l'occhio nel bello e nel più bello. Chi esamina e riflette vede, che gli stessi oggetti

compariscono belli da un punto e non da un altro, e si accorge che ciò deriva o da una specie di lume che viene da essi oggetti, ovvero dalla maniera con cui lo ricevono. La troppa luce offende i nostri sguardi, e la troppo poca illanguidisce. Ridente è il luogo illuminato dal sole temperato da' vapori dell' atmosfera; e l'oscurità delle ombre piacevole quando è radolcita da' raggi riflessi dell' azzurro del cielo. Dunque la principal causa del colorito bello è il tuono grato d' un lume dolce. Onde in un quadro si possono impiegare due lumi, uno immediato dal sole, ma ben temperato; e l'altro riflesso da un ciel sereno che sparga su le ombre una variata dolcezza.

Le modificazioni e le gradazioni de' colori sono a misura che l'occhio si allontana: allora l'oggetto prende più la tinta del colore dell'aria; e così i corpi e i diversi colori veduti a grandi distanze prendono tutto il colore comune d'una prospettiva aerea.

Per apprendere l'armonia de' colori convien osservare che un oggetto per mezzo del lume o del colore si avvanza fuori del resto della massa in modo che pare staccato, nè può rimaner confuso cogli altri. Per effetto contrario diversi oggetti si possono prendere in una

sola massa , e quivi bisognano lumi, o colori più vivi.

La natura per colorire tutta se stessa non impiega che due metalli, il ferro ed il rame. Tutta la sua varietà proviene dalla varia combinazione di tre colori principali, rosso, giallo e azzurro. I pochi colori diletmano la vista, i molti la offendono. Che armonia nell'iride ! Si tolga uno de' suoi tre colori principali, il rosso per esempio, addio armonia: onde la vera armonia è nell'equilibrio de' tre colori suddetti.

Ciascun oggetto in pittura sarà ben colorito, se avrà il suo vero color naturale: il bianco delle stoffe, delle tele, delle carni, sono bianchi differenti; e ciascuno vuol essere senza crudezza, e senza risentir la tavolozza. Questi sono i colori *locali*, cioè i colori naturali che un oggetto sembra avere secondo il luogo più o men lontano da cui è veduto. Questo vien determinato dalla prospettiva aerea. Il rosso, per esempio, è il color locale del luogo dove nel quadro si rappresenta un pannello di scarlatto. Ma siccome i colori vengono dal lume riflesso, il quale è soggetto a molte variazioni sì per la sua intensità che per altre cause, quindi altrettante saranno le variazioni dello stesso colore, che si dice scarlatto.

Se il sole gli batte sopra forte o debolmente, se dall'orizzonte o dal meriggio, se non è più il sole che illumini, ma l'azzurro del cielo, o uno o più lumi artificiali, se immediatamente o a traverso di qualche mezzo, se da lungi o da vicino: da tutte queste, e da tante altre circostanze risultano differenti colori di scarlatto, che si chiameranno tuttavia *scarlatto* per mancanza di nomi diversi adattati ad esprimere tutte le gradazioni. Onde il color locale in pittura è il colore naturalmente proprio dell'oggetto modificato secondo le circostanze suddette. Quindi i riflessi, gli sbattimenti, le mezze tinte, i misti, i colori rotti. I riflessi e le ombre si hanno da risentire del colore donde vengono.

La pittura, per quanto sia ingegnosa e ardita, non può colorire diversi oggetti sì al vivo come la natura. E come esprimere il sole, il fuoco, il diamante, l'oro, i corpi levigati? Il pittore non vi perviene che imperfettamente col porre in altri oggetti tuoni più oscuri di quelli che la natura forma.

La carnagione è la parte più difficile del colorito e la più interessante, perchè è l'uomo che si dipinge; gli altri colori non sono che accidentali, e non sono che nella superficie degli oggetti; ma in quelli dell'uomo pare

che la natura abbia avuto intenzione di dipingere la di lui essenza. Il solo colore manifesta la vita, l'età, il carattere personale, i differenti gradi di forza e d'ogni mozione interna. Che studio per saper vedere!

Ma qual è la più bella carnagione? Nol domandare all'Africano, nè all'Americano, nè al Cinese. Anche in Europa il gusto di questo bello è vario. Per i Francesi è un bianco di latte, per alcuni popoli boreali il bianco d'alabastro. Si è convenuto che il colorito degli uomini sia una mezza tinta più cupo di quello delle donne. Omiciattoli, perchè v'imbellestate? Un buon colorista vi colorirà secondo le vostre condizioni. Una principessa avrà la carnagione più bianca, più delicata e più trasparente d'una cittadina, e una villana l'avrà più ferma e più fosca di questa. Le belle carnagioni mostrano un sangue puro e moderatamente abbondante, che ravviva tutte le parti del corpo differentemente, tinge d'un incarnato vivo le guance, e fa risaltare in ogni stato la freschezza della salute. Le belle carnagioni mostrano altresì il vigore e la sanità da per tutto. Dunque le immagini che pajono nudrite di rose e di gigli, piuttosto che di carne, sono innaturali e affettate. Ad una civetta si può caricare il colorito, affinchè non

dia alcun segno di verecondia, e spruzzarla anche di mosche attrattevi dalla sua dolcezza di carogna.

L'armonia de' colori (1) risulta dall' arte di riunire in una sola massa di lume i colori locali di tutti gli oggetti particolari ch'erano nella composizione d'un quadro. Da questa armonia vien poi l'unità di tuono, il rilievo, il ritondeggiante delle figure. Ma per effettuare

(1) *In pittura e in tante altre cose si parla spesso d' armonia. Io credo che si abbia da prendere metaforicamente, e che non abbia punto che fare coll' armonia della musica. L'avrei a caro, giacchè si è preteso recentemente togliere alla musica ogni espressione non so per altro cò qual successo. Io per me non ho ancora avuta la sorte di udire quella musica inconcepibile che operava tanti prodigj presso i nostri venerabili antichi. So che i nostri ciarlatani ci predicano miracoli delle loro scempiaggini. So altresì che la nostra musica non ci dice niente, mal grado tanti valentuomini che vi si sono applicati teoricamente e praticamente. Dirà. E allora dirò se influirà o no alla nostra vita. Ora ella non è che una scossa tremola d' aria, che dà qualche diletto agli orecchi, e niente altro.*

questo accordo, il passaggio da un color dolce ad uno più forte dee farsi per le interposizioni d'un color medio che rompa l'urto degli estremi. Perciò il pennello ben impastato non salterà a ritocchi nè leccato, ma scorra via franco e leggiero. Ecco la freschezza e la soavità del colorito, ed ecco resa ragione del comun detto: *sì ben dipinto che par naturale, e sì bello che par diffinito.*

EFFETTI DELLA PITTURA.

Tappezzerie, stoffe, broccati, rabeschi, quadri s'impiegano sinonimamente, prova certa se non della nostra insensibilità almeno della nostra indifferenza per la pittura. Due ne sono le principalissime cagioni, una perchè i soggetti non sono comunemente interessanti, l'altra perchè pochi sanno vedere.

I. Poco o nulla interessanti sono i soggetti allegorici, i metaforici, gl'iconologici, i mitologici: sono anzi enigmi insulsi al pari dei geroglifici egizii, che non vanno, nè possono mai andar al cuore.

Personificare le qualità fisiche e morali andrà bene in poesia, la quale può spiegare quanto vuole. Ma che può spiegare la scultura in una statua d'un fiume, d'una Roma? Nemmeno sa spiegarlo la pittura con tutti i suoi

mezzi ch' ella ha di più. Una donna maestosamente bella, che scrive in un gran libro appoggiato sopra un vecchione robusto armato di falce, con un bifronte da un lato, e dall' altro aliferi trombeggianti e carichi di rotoli, che cosa è? Bisogna prima che uno dica *questa è la Storia*, e allora tutti ripeteranno *questa è la Storia*. Ella è un capo d' opera di pittura, (1) e frattanto niuno ne sente sinceramente l' effetto nel suo cuore. Lo sentirebbe subito ognuno, se fosse espressa con immagini più chiare e più istruttive. Le donne, e specialmente le belle non sogliono scrivere storie. E perchè non piuttosto un' assemblea di storici classici?

Peggio le Aurore personificate: diletmano la vista, e niente altro: peggio ancora se il Cicerone ha da spiegare il quadro. Quallsia pittura ha da essere di facil intelligenza per chiunque sia mediocrementemente istruito. Non la storia ha da spiegare il quadro, ma il quadro, la storia. Non basta: ha da interessare, ha da istruire. La Calunnia ideata da Apelle è istruttiva, e interessante, e non è un enigma: questo è saper personificare. Anche i soggetti storici ci toccan poco per essersi resi in gran parte luoghi comuni.

(1) *Pittura di Mengs nel Vaticano.*

II. La scelta dell'assunto interessante e istruttivo non è sufficiente per la bellezza della composizione: bisogna che vi concorrano i requisiti sopraccennati. Ma ciò basterà per i professori intelligenti, che converranno a sentenziare perfetta una tal opera. Si esponga questa perfezione al pubblico. Il pubblico nella nostra società è stato definito un branco di pecore: e quel che fa la prima l'altre fanno, e una magnifica forza d'inerzia mantien perenne la pecoraggine. E per più perpetuarla sorgono alcuni pretesi amatori, e anche conoscitori, i quali non conoscono nè amano che terminalogie, storiette, aneddoti delle vite degli artisti, delle vicende delle loro opere, de'prezzi, della rarità, della celebrità. La celebrità dei nomi fa loro inarcare le ciglia, e lodare e biasimare senz'altra cognizione di causa. Tutto questo fracasso per tuono, per aria. Con assai meno si potrebbe ottenere molto di più, cioè imparare a vedere.

Chi vuol veder bene, vegga prima la natura, e la studii com'è nel suo originale, per indi goderla meglio nelle copie sì difficilmente più belle. In queste egli vede riunita la bella natura in tanti assunti di composizione inventati e disposti con ingegno, e con gusto, espressi tutti con correzione, con grazia, con

eleganza, con convenienza sì nel disegno che nel colorito in tutti gli oggetti principali e subalterni, tutti caratterizzati secondo la loro indole rispettiva, e tutti tendenti a fare in ciascun argomento unità: unità sempre, benchè sempre diversificata da drapperie, da architettura, da ordigni, da paesaggi, da campo: tutto collimante sempre un'espressione che incanta la vista, col presentare quello che in natura e in società non si vede mai sì bello e sì raccolto: e tutto per penetrare il cuore incitandolo alla virtù, e per nudrire la mente di cognizioni vere e utili.

Come si può restare infelicemente insensibile alla vista d'una tela che in picciolo spazio ristretta rappresenti in rilievo, o nelle più vaste lontananze fiumi, alberi, pianure, monti, abitazioni, animali in moto, uomini pieni di vita e di sentimento, l'universo intero nei colori più belli, e in una maniera non più veduta, ma sì naturale che lo sguardo resti incantato dal diletto, e sì interessante che la mente ed il cuore si muovino al vero bene?

È impossibile l'indifferenza e molto più l'insensibilità, nella combinazione de' due accennati requisiti, vale a dire sempre che la pittura sia vera pittura; e chi la vede sappia vederla.

Si è detto che il primo effetto della pittura è il piacere degli occhi, e si è detto che niun piacere dee andar mai disgiunto dall'utile. Onde la pittura ha necessariamente per suo scopo la nostra utilità per mezzo del diletto della vista. Si può dunque definire la pittura, l'arte di farsi migliori per la grata rappresentazione di oggetti visibili con linee e con colorito. *Mores pinxisse videtur*, disse Plinio di Zeusi. Se la pittura non è che bella, ha mancato il suo scopo; se ella non è che buona, ha mancato il suo mezzo: per essere compita dev'essere bella e buona.

Quanta filosofia si richiegga per vedere e per eseguire una sì fatta opera, facilmente si può dedurre da quanto finora si è detto. Può dunque lo spettatore essere un ignorante? E può il pittore esser pazzo? I poeti perchè lo sono? Perchè non sono nè poeti, nè pittori. Orazio, ch'era poeta, vuole sapienti gli scrittori:

Scribendi recte sapere est principium et fons.

Quel *sapere* non è solamente uno specifico per iscriver bene, è una panacea universale per parlare, per udire, per vedere e per far bene ogni nostra operazione. Si giunge a saper vedere a forza d'imparare a vedere; e per imparare una cosa qualunque, bisogna

prima di tutto acquistare un' idea chiara e distinta della sua essenza, de' suoi mezzi, e del suo oggetto, e indi osservare, esaminare e confrontare le opere della natura e delle arti.

ESAME DELLA PITTURA ANTICA E MODERNA.

La pittura antica si vuol perfetta, perchè è stata lodata; ma anche Giotto fu portato alle stelle. Si vuole perfetta, perchè perfette sono le sculture antiche: ma quand' anche fossero perfette quelle sculture antiche che ci sono rimaste (già nol sono), non è necessario ch'essendo bella una sorella lo sia anche l'altra; perfetti certamente non sono gli antichi bassorilievi che più si accostano alla pittura. Ci narrano gli storici, che Cimone diede risalto alle figure, che Igiemone distinse i sensi, che Panemo fratello di Fidia aprì la bocca alle immagini (forse come il papa a' suoi cardinali novelli), che Timante fece un quadro grande quanto un' unghia, che Apollodoro misticò i colori per fare le carni e il chiaro-scuro, che Parrasio e Zeusi fecero portiere e uve per farsi giudicare anche dalle bestie, che Apelle fece conoscere l'età. E che pittura era dunque l'antica? ulula Falconet, il quale dilleggia tutto senza aver visto niente nè di antico, nè di moderno.

Mengs che la vide , e seppe vederla, trovò che le pitture disotterrate in Ercolano sono d'uno stile più soave, d' un chiaroscuro più dolce, di contorni più semplici e più variati che le pitture moderne. Quelle sono tutte a tempra con ogni sorte di colori, e bene scelti ne' panneggiamenti. Ma non ti fissare più nel colorito perduto quasi interamente dopò l'estrazione. È ben osservabile il disegno in molte: Raffaello non avrebbe saputo far di meglio. Più osservabile è ancora l'espressione per l'attitudine, per la vivezza, per la drapperia, specialmente nel Teseo e nelle Baccanti con que' centauri. Si rimprovera loro il difetto de' colori locali della prospettiva lineare ed aerea, del legame e dell'aggruppamento: sia; ma sono pitture su i muri d'una picciola città arsa e sepolta, fatte due mille anni sono da pittori vili.

Roma nelle Nozze Aldobrandine, e nelle sfigurate immagini di Venere e della pretesa Roma di Barberini, come anche nelle pitture delle terme di Tito, tutte opere o di schiavi romani, o di greci degenerati, ammira la semplicità e la grandiosità delle forme. È vero che non sono perfette nell'esecuzione, e se compariscono migliori nelle copie che se ne sono fatte, è perchè in piccolo spariscono sem-

pre i piccoli errori del grande, quando le parti principali son buone. Quello che in tutte è rimarchevole, è un'intelligenza singolare nel chiaroscuro: pratica usata generalmente dagli antichi per evitare la crudezza de' contorni: giammai nulla di tagliente nè di secco: era questo un modo comune a tutte le loro scuole, e non particolare di qualche professore. Come mai s'introdusse poscia tutto il contrario? Per una buona dozzina di secoli da Costantino fino a Raffaello il genere umano vide tutto in barbaro.

Qui sento gridare una folla di toscani, Cimabue, Taffi, Gaddi, Giotto, Margaritone: noi abbiamo visto bene. Meglio abbiam veduto noi altri, alzano la voce Buffalmacco, Orgagna, Doccio, Starnina, Bicci, Baccio, Robbia. Meglio, meglio assai noi altri, urlano Masaccio, Uccello, Castagna, Pisello Cecca, Botticello, Pollajuolo, Varrocchio, Signorello. Io son divino, salta su Michelangelo, e comunico la mia divinità a Vinci, a Sarto, e particolarmente a Vasari, col patto espresso che cotestui faccia l'insettologia pittorica interessantissima dell'Etruria, da continuarsi in sempiterno per ammaestrare l'universo mondo in tutte le arti del bisogno. Raffaello sorride, come Newton ai filosofi suoi predecessori. E

ride Mengs, che per divenire pittore studia l'eccellenza dell'espressione in Raffaello, del chiaroscuro e delle grazie in Correggio, del colorito in Tiziano, d'ogni bellezza nell'antico; e divien eccellente. Si andrà dunque sulle di lui tracce: e quando? Subito che saranno usciti di moda i rabeschi: invenzione de' tempi più fastosi di Roma. Vitruvio se ne arrabbiò tanto, che non li chiamò pitture, ma delirii. Raffaello (anche Raffaello dormì) ne insalaticciò le logge Vaticane, ora tanto promosse a dispetto di Vitruvio, e del senso comune. Non si è scoperta muraglia antica senza bisbeticherie di rabeschi; ma i peggiori, i Vaticani, sono i più applauditi, perchè Raffaelleschi.

RAFFAELLO.

In una camera del Vaticano dipinse Raffaello l'enciclopedia intera, la teologia, la giurisprudenza, la poesia, la filosofia.

La filosofia è in quella pittura, che ordinariamente vien detta la *scuola d'Atene*. Cinquanta figure, tutte eccellentemente disegnate, riempiono con egregia distribuzione e ripartizione un magnifico edificio formato di pilastri dorici e di archi in prospettiva: ad alcuni sembra ravvisarvi il tempio Vaticano. Quattro

scalini di marmo dividono in due piani questo liceo animato da personaggi distintamente distribuiti e ben aggruppati. In ciascuno si riconosce il suo particolar carattere, essendo la maggior parte teste di filosofi greci, tratte da medaglie o da pietre antiche.

Raffaello ha portata l'espressione alla maggior sublimità. Di tante figure, non solo di questo, ma d'ogni altro suo lavoro, ciascuna è quella che dev'essere là e non altrove, come gli uomini che di tanti milioni ciascuno è ben diverso da un altro. Tutto in lui corre al soggetto principale, e tutto con naturalezza, senza sforzo e senza caricatura. Tra le cose sue e quelle degli altri nell'espressione corre la differenza che v'ha tra i personaggi in realtà e i teatrali.

Ma ritornando alla scuola d'Atene, noi dovremmo vedervi un ginnasio alla greca di portici colonnati, e non un Vaticano pilastrato alla romanesca. Stanno a maraviglia nel mezzo del sito principale quei due professori primarii tra due schiere di altri cattedratici o dottori; ma esse schiere sembrano d'un'euritmia affettata, specialmente nel d'avanti, dove due soggetti appoggiano le braccia su le spalle dei susseguenti con tale dimestichezza, che non si soffrirebbe nemmeno ne' nostri collegiali.

Ma qual è l'effetto di tutta questa sì bella composizione negli spettatori? Eglino, i più intelligenti, si divertono (coll' ajuto però di qualche carta) a Pitagora, ad Archimede, contemporanei: a Diogene, a Platone, ad Euclide, cioè a Bramante d'Urbino. Questi fa non so che dimostrazione geometrica ad un gruppo di ragazzi; uno di pronto ingegno la ripete al vicino, un altro stenta, ma mostra capacità di comprenderla, e quell'altro confessa la sua balordaggine. Oh che portento! *Haec decies repetita placebit*, anche vedendola dieci volte al giorno. E molto più quando si sa che colui è un Gonzaga, questi un duca d'Urbino, quegli un Bembo, quest' altro Raffaello stesso ec. i quali tutti stanno meglio ne' portici della Grecia che tante bestie nelle costellazioni celesti.

Gli anacronismi, i paracronismi, e tutti gli altri errori contro il costume non imbruttiscono immediatamente la pittura, ma feriscono l'intendimento, l'opera s'illanguidisce, e non produce il suo maggior effetto.

E qual effetto dalla scuola d'Atene? Se un pittor filosofo volesse rappresentare la filosofia d'Inghilterra, non si contenterebbe soltanto effigiarvi Bacone, Bayle, Locke, Newton, Priestly, Francklin ec., ma caratterizzerebbe

ciascuno di questi valentuomini con quelle cose, per le quali ciascuno si è reso insigne. Il ritratto di Newton è poca cosa. Ma un Newton solo può fare un gran quadro co'suoi principii matematici, coll'attrazione, colle flussioni, coll'ottica, colla cronologia, e fin anche con quell'apocalissi, con cui egli volle chiedere scusa al mondo d'averlo illuminato.

Come delle scienze, e d'ogni scienza e di ogni valentuomo, così degli avvenimenti civili, e degli eroi benefattori, e de' personaggi benemeriti si possono fare quadri che diletino la vista, e istruiscano la mente, e muovano il cuore alla gloria. Dovrebbero anzi non farsi altrimenti; e questo dovrebbe rendere insipide le pitture finora fatte.

Sieno pure bellissime tutte le opere di Raffaello: che cosa ci dicono di buono? Niente. Dunque vadano in uno zibaldone di varie bellezze da poter servire per qualche buon argomento.

Considerandole frattanto per sola bellezza, Raffaello è incontrastabilmente il più egregio di tutti nell'espressione. Nel colorito però, e nel chiaroscuro resta inferiore a Tiziano e a Correggio. Il miglior suo colorito a fresco è nella teologia e nella messa; in questa egli ha pareggiato Tiziano: quel Papa vi fa veraz

mente da Papa, e quell' altra gente è nella debita stupefazione. La scuola d' Atene ha qualche confusione di colorito. Nell' Elio-doro il pennello ha più forza, ma non delicatezza. Nell' incendio di Borgo ei non pensò al colorito per disegnare alla Buonarrottesca. Egli colori assai bene ad olio; ma colori poco, lasciando fare a Giulio romano, di un gusto freddo, duro e timido, benchè liscio e finito. Raffaello non ebbe ad olio quella pratica come a fresco, in cui è tra' migliori coloristi; ma questo genere di pittura è imperfetto. Ei non fu vario nelle varie carnagioni, e le sue donne sono tinte grigie e grossolanamente.

Il Vasari trova il disegno di Raffaello meno eccellente di quello di Michelangelo. Dunque Vasari non sapeva vedere, forse per trasporto pel suo Michelangelo e per la sua patria. Patriotismo e amore mal inteso lodare sul falso! così si perpetuano gli errori in una nazione. È anzi patriotismo, amicizia, carità rilevare i difetti per emendarli, e per introdurre il lodevole. Il disegno di Raffaello è mirabile riguardo alle proporzioni, alle mosse e all'espressione, grazioso, elegante, corretto, nobile, semplice. Ma riguardo alle forme egli copiò il bello individuale come lo trovò, nè in ciò conobbe la bella natura; specialmente

ne' putti, nelle donne, nelle deità si abusò de' contorni convessi, e diede nel grossolano: per evitare questo inconveniente diede talvolta nell'aspro: fu mirabile nelle teste degli uomini attempati, de' filosofi, degli apostoli ec. Il suo disegno, nelle sue più belle opere, è inferiore a quello degli antichi, de' quali forse ei non vide o non istudiò le migliori opere fra quelle che ci sono rimaste.

Mengs ha saputo riunire il meglio di Raffaello, di Correggio, di Tiziano, e degli antichi. È desiderabile l'università e la permanenza di questo bello, unito al buono. In aspettazione di questo meglio, chi frattanto non può godere gli originali de' suddetti valentuomini, amerà più le loro copie che gli altrui capi d'opera.

ARCHITETTURA.

Fra tutte le arti quella che nelle sue produzioni si presenta più spesso e più voluminosamente agli sguardi d'ognuno, è l'arte di fabbricare, cui si è dato il nome d'architettura: parolone pomposo significante *Scienza regina e direttrice di tutte le altre*. Io non so qual dominio questa regina eserciti sull'orologiaio, sul sarto, e molto meno sull'oratore, e sul poeta. Ella entra nelle belle arti per quella sua parte che è relativa alla bellezza. Per quello poi che spetta al suo meccanismo, ella rileva tutto dalla fisica, e chi dice fisica, dice matematiche, chimica, storia naturale ec.

Ma se l'architettura civile vuole per la sua bellezza essere ammessa tra le belle arti d'imitazione, bisogna che provi anch'ella al pari delle altre, la sua provenienza da qualche modello naturale, ch'ella si proponga d'imitare con abbellirlo.

Spelonche, antri, grotte, caverne, boschi sono le fabbriche che la madre natura presenta all'uomo suo figliuolo prediletto. Egli le accettò, e le rigettò quando potè ad imitazione

di quelle costruirsi qualche capanna. (1) Questo è il modello, che l'architettura, per aver l'onore d'essere tra le belle arti, esibisce, e si propone d'imitare colla condizione di sempre più ingentilirlo. Niente importa che il suo modello sia uscito immediatamente dalla natura, o dall'industria umana: industria sì rozza che appena può dirsi industria. Importa bensì il vedere, se dal rustico esemplare della capanna si possa dedurre un buon sistema di imitazione per la bellezza dell'architettura, e quindi regole costanti per l'arte di formare e di vedere il bello degli edifici.

Le colonne sono ad imitazione de' tronchi verticali, primi sostegni della capanna. Posson elleno aver al disotto una base e somiglianza di alcuni pezzi di legno o di pietra, affinchè il palo non si avvalli in terra. È chiaro che questi pezzi si andranno slargando a misura che più si avvicinano al suolo; la solidità così ri-

(1) *La capanna è all'architettura quello che il parlare è all'eloquenza. Si potrebbero proporre per modello le caverne, le spelonche stesse; ma lasciando queste ai naturalisti sarà più comodo agli architetti esaminar le capanne, che sono tuttavia sì frequenti anche nelle più culte contrade d'Europa.*

chiede. Possono però esse colonne essere senza base, qualora il terreno sia ben fermo; e tale si suppone un basamento alto, su cui elle si piantano. Che cosa sono dunque i pedestalli?

I fusti delle colonne possono essere ruvidi, come la superficie cortecciosa degli alberi; ma non sarebbero belli, e l'arte ha da abbellire. Più passabili scanalati, come strisciati dallo scolo delle acque. Via anche a spire, e ricinti di fogliami come avviticchiati da piante parassite. Sempre dritti però: sono allora più sostegni, e si assottiglieranno in su a misura che più si slungano: dunque non saranno pazuti, nè gravidi. E quelle colonne della confessione vaticana che razza di sostegni sono?

Il fusto termina in cima in un capitello composto di più pezzi di tavole, che si andranno slargando in su per meglio ricevere l'architrave, che orizzontalmente gli spiana sopra. I fogliami, gli steli, i caulicoli, le volute, i fiori non sono che rami lasciati al tronco verticale, i quali rami compresi dal soprapposto peso si sono ravvolti graziosamente in varie forme.

Il *fregio* rappresenta la disposizione de' travicelli che si soprappongono all'architrave per

sostenere la copertura, o sia il tetto. Le teste di essi travicelli sono i *triglifi* scanalati dalle gocce pendenti, e gl' intervalli le *metope*. Ma non è necessario che il fregio sia così distinto: può anche esser coperto da una intavolatura liscia, o variamente ornata secondo le qualità delle fabbriche.

Lo sporto del tetto che difende tutta la facciata dalla pioggia, forma la cornice.

Se la costruzione è quadrangolare, il tetto verrà di qua e di là pendente, e per conseguenza avrà d' avanti e da dietro ciò che si chiama *frontespizio*. Ma se ella è curvilinea, non può aver frontespizio di niuna fatta in alcuna parte.

Gli ordini architettonici, che sono un complesso di colonna e di cornice, sono i principali ornamenti dell'architettura, e i principali sostegni della fabbrica. Non possono essere che di tre spezie 1. sodo o sia *dorico*, 2. delicato o *corintio*, 3. medio o sia *jonico*, per la semplice ragione che tre e non più sono le principali maniere di fabbricare. Questi ordini con tutte le loro pertinenze di porte, di finestre, di scale, di portici di ringhiere ecc. provengono dalla primitiva costruzione di legno formata dagli uomini per loro ricovero. Pare dunque evidente, che la

capanna sia il modello dell'architettura, e che avendo questa documentato un legittimo titolo d'imitazione, debba per giustizia essere ammessa tra le belle arti. Dunque al pari di tutte le altre ella è soggetta alle seguenti tre leggi fondamentali.

I. Alla simmetria, la quale è un grato rapporto delle parti fra loro e col tutto, e fa, come si è detto, il complesso delle proporzioni.

II. All'euritmia, ch'è l'uniforme corrispondenza delle parti simili, le quali sieno tali e tante da un lato come dall'altro, e similmente disposte, affinchè tutto renda un'apparenza facile e bella.

Alla euritmia e alla simmetria, si riferiscono l'unità, la varietà, l'ordine, la semplicità, i contrasti, la progressione dal più semplice al più ornato.

III. Alla convenienza, che fa un giusto uso della simmetria e della euritmia, e di quella confacente relazione tra l'edificio e il suo destino, regolando così secondo le varie circostanze la mole, la forma, la sontuosità, la magnificenza, la mediocrità, la semplicità.

Ma poichè l'architettura è fondata sul necessario, siegue chiaramente:

I. Che tutto il suo bello prenda il carattere

della necessità stessa: tutto vi deve comparir necessario.

II. Che gli ornati hanno da derivare dalla natura stessa dell'edificio, e risultare dal suo bisogno. Niente ha perciò da vedersi in una fabbrica, che non abbia il suo proprio ufficio, e che non sia parte integrante della fabbrica stessa.

III. Quanto è in rappresentazione dev'essere in funzione.

IV. Non si ha mai da far cosa, di cui non si possano rendere buone ragioni.

V. Ragioni evidenti, perchè l'evidenza è il principal ingrediente del bello. E l'architettura non può avere altra bellezza che quella che nasce dal necessario: il necessario è facile ed evidente, nè mostra mai artificio, nè voglia stentata d'ornare.

A questi principii certi, costanti, generali, inflessibili, provenienti tutti dalla ragione e dall'essenza dell'architettura, ha da rimontar sempre chi vuol saper vedere le fabbriche. Egli domanderà ad ogni pezzo: chi sei tu? che fai qua? come adempisci al tuo dovere? contribuisi tu niente alla comodità, alla solidità? soddisfi tu meglio d'un altro che potrebbe essere in tua vece? Architettori di piedestalli, di pilastri, di frontespizii, di cartocci, di

mascheroni ec. il vostro partito men cattivo è il silenzio, e il migliore è il fare a rovescio di quello che fate.

Chi ha a cuore questi principii, cioè la ragione, non si lascia imporre dall' autorità, nè dalla celebrità, nè dalla corrente della consuetudine. Ei distinguerà nondimeno due classi di regole.

I. Alcune d' una necessità indispensabile in qualunque fabbrica, e in ciascun membro, sotto pena d' un biasimo eterno. Tali sono i posa in falso, il pieno sul voto, i frontespizii informi e fuori di sito, la compenetrazione de' pilastri, il bastardismo degli ordini, gli ordini diversi in uno stesso piano, o a salti, come sul più sodo il più delicato, o messo il medio, o il più grave sul più leggero. Errori gravissimi.

Queste sono regole *necessarie* derivanti dai suddetti principii, e dalla necessità del comodo e della fortezza, le quali proprietà debbonsi trovare in ogni fabbrica non solo realmente, ma anche in apparenza.

II. Altre regole non sono che *accidentali*, cioè utili o piacevoli in alcune occasioni, e si possono adoperare ad arbitrio, o relativamente alle circostanze. I rapporti delle dimensioni negli ordini non sono così precisi da non ammettere variazione. E qual necessità, per esem-

pio, che la colonna jonica abbia da essere appunto di nove diametri? E perchè le metope hanno da essere perfettamente quadrate? Pedanterie, buone soltanto per le teste servili, che non sanno altro che il loro Vignola. Ma gl'ingegni svelti si ridono di tali lacci, non restringono il bello in un punto, lo fanno anzi spaziare entro una tal quale circonferenza. Sanno fare uso di questa libertà secondo le varie circostanze, e tendono e giungono al bello per più strade: attenti solo a que' principii invariabili, alle regole *necessarie*, la transgressione delle quali produce spropositi che offendono sempre la vista guidata dalla ragione.

Una giustezza di colpo d'occhio decide delle regole *accidentali* da omettersi o da modificarsi secondo le circostanze diverse non solo ne' rapporti delle dimensioni, ma anche nella scelta degli ornati, nella quantità e qualità delle forme. V'è ragione da non applicare il fregio dorico all'ordine corintio? Sì: verrebbe la delicatezza di questa offesa da que' robusti ornati. Ma qual ragione che il corintio abbia da aver due o tre ranghi di foglie, di quella specie, e in quella maniera? La varietà delle circostanze ne determinerà diverse scelte.

Si potrebbe anche legittimare il gotico, non già nel suo tritume d'ornati, ma nella delica-

tezza de' suoi sostegni, e nell' arditezza dei suoi tagli e delle sue forme. Egli può benissimo dedursi dal modello naturale della capanna; e in alcune occasioni, specialmente nei templi, andrebbe forse bene. Ma non basta che una produzione sia ben dedotta dal suo modello: dev' esser bella, e scelta fra le più belle. Questa è una regola generale in tutte le belle arti; e nell' architettura dee sempre accordarsi colla maggiore comodità e forza.

A misura che spariscono gli errori, le fabbriche compariscono belle; perchè anche la bellezza architettonica consiste nella perfezione, cioè nella privazione d'ogni eccesso e d'ogni difetto relativamente al destino particolare di ciascun edificio, il quale ha sempre da esprimer chiaramente il suo fine. Onde non so concepire quello che volgarmente si dice, che un oggetto, e specialmente d'architettura, che sia senza errori, possa anche essere senza bellezze.

L'applicazione delle regole *necessarie* e delle *accidentali* si raggira su due principali oggetti. 1. Su l'ordinazione principale dell'edificio, cioè su la sua forma, e su la distribuzione dei suoi diversi membri. 2. Su la decorazione del tutto e delle parti sì all' esteriore che all' interno. Tutte queste regole non tendono a co-

struire un edificio bello riguardo al suo uso, combinando sempre il bello al comodo e al solido.

Dacchè ad un architetto si è indicato il destino preciso d'una qualche fabbrica rimarchevole, spetta a lui il crearla nel miglior modo possibile. Il suo buon giudizio gli farà distinguere quello che in ciascun caso conviene ai tempi, alle circostanze, alle persone, all'eleganza, alla magnificenza, alla maestà, e sempre relativamente alle adjacenze, ed agli accessorii, superando tutti gli ostacoli con felici intenzioni secondo la natura de' siti, e variando sempre, e traendosi d'impaccio dove bisogni diversi si trovano in opposizione. Spetta a lui trovare l'estensione dell'edificio (se ha libertà), il numero delle parti principali, e dare a ciascuna la grandezza più conveniente per l'uso cui ha da servire. Distribuirà indi i pezzi principali, riunendoli in un tutto, e in maniera che ciascun pezzo abbia il sito più idoneo: e nello stesso tempo il tutto presenti al di fuori e al di dentro una costruzione bella, comoda, forte, e corrispondente al suo genere e al suo fine. Niuna parte, benchè minima, ha mai da discrepare dal suo scopo, niuna ha da predominare in pregiudizio di un'altra: niente mai di eccesso, nè di difetto. Al-

lora l' edificio manifesterà l' intelligenza dell' artista: allora sarà bello dal dettaglio al tutto, e tanto più bello, se nel tutto e nelle parti mostrerà prontamente e con distinzione un accordo facile, e un legame, che fissi gradevolmente lo sguardo, ed ecciti diversi generi di sentimenti, ammirazione, rispetto, gioja, sorpresa.

Qual finezza di gusto, e qual energia d' ingegno non si richiede a quest' effetto! Lo stesso fuoco che accese Omero e Raffaello, accende Palladio e ogni architetto che aspiri alla gloria, col sempre più promuovere quest' arte, ch' è la base di tutte le altre, e la prima ad annunciare la bellezza de' paesi; e chi dice bellezza dice perfezione, scelta, intelligenza.

Subito che un popolo esce dalla sua prima barbarie, ed ha il tempo di riflettere, e di acquistare qualche cognizione d' ordine, di comodità, di convenienza; i suoi primi sforzi si dirigono naturalmente verso l' architettura. La sua origine, come istinto, monta alla più remota antichità; ma prima di giungere ad arte corredata di principii certi ha avuto bisogno di gran tempo, meno però dell' agraria, ch' è la prima di tutte, e che appena adesso è ridotta ad arte. Ella è però posteriore alla scul-

tura, la quale ha nella natura un modello bene spiccato e palpabile. Laddove l'architettura lo ha da ricercare più colla ragione che cogli occhi, e ritrovatolo una volta non è difficile a smarrirlo. Dal necessario ella è passata al comodo, dal comodo al bello, al sontuoso; e volendo sempre più raffinarsi con tante nuove bellezze, dà anche in bizzarrie e in capricci, non sapendo più quel che si fa.

Io non so che cosa fosse l'architettura sotto Pericle e sotto Alessandro; non posso vedere gli edifici d'Ictino, di Callicrate, di Mnesicle, di Filostrato, di Dinocrate ec.: le ruine di Grecia non sono che ruine. Veggio qualche cosa dell'aureo secolo di Augusto; molto più veggio le produzioni de' secoli sì decantati dei Medici, e de' Luigi, e mi avveggo che nè Vitruvio, nè Raffaello, nè Palladio sono giunti alla perfezione, e per conseguenza sono superabili. Allegramente: vediamoli.

PANTEON.

Quel portico tutto che affumicato da' secoli, roso negli ornati, e spogliato superiormente d'ogni sua sontuosità, slarga il cuore: è la semplicità stessa. Alquante colonne, e un frontespizio formano la gran mole: la vista vi spazia con diletto nella giustezza de' rapporti,

e nella comodità del passeggio cui è destinato. Maestoso portico! e più maestoso, se le colonne fossero senza plinti, e colle basi più semplici. Forza, ricchezza, intelligenza, grandiosità, tutto il bello vi è riunito. Portici Vaticani, Laterani, Liberiani, Sestoriani, e quanti altri siete in Roma nelle basiliche e nelle non basiliche, perchè non siete sì grandiosi e sì belli, malgrado tanti sforzi di ricchezza e d'artificio? Lo sforzo non è forza, la profusione non è ricchezza, quando loro non presiede l'intelligenza, la quale ha da far spiccare la facilità; e in architettura, si replichi pure, tutto ha da nascere dal necessario, e sempre con naturalezza e senza stento.

Qui le colonne, benchè realmente delle più gigantesche, compariscono d'una giusta grandezza. Le enormi del Vaticano sono sempre enormemente colossali. Nel Panteon elle sono come debbono essere sempre tutte le colonne, in vera funzione: prova a levarne una sola subito è tutto ruina. Levale tutte da quasi tutti gli edificii moderni, e non leverai che superfluità e imbarazzi senza che la fabbrica soffra altro che in qualche superfluità stravagante. Parlo delle colonne isolate. Le addossate, le annicchiate, le conficcate, le sepolte, e i pila-

stri sono come gli Dei d'Eplicuro. L'architettura moderna avrà in Roma quasi diecimila di sì fatte colonne. Che abuso di ricchezza!

Se ad esso portico in vece di discendere, e in vece d'esser sepolto come ora è, si ascendesse e fosse in elevazione bello e isolato come era, qual altro spicco non farebbe? Alla maestà unirebbe l'eleganza.

Ma questo portico non è che l'accessorio di un tempio rotondo. È aggiunto, e l'aggiunta non lega bene col corpo principale. Ad un corpo rotondo fa bene quell'accessorio quadrangolare? Non è qui il caso della varietà piacevole. Pare che interrompa, o tagli, o che faccia desiderare la continuazione intorno. La unità richiederebbe che anche il portico andasse circolarmente. Ecco là il tempietto di Bramante: ha unità, varietà, simetria, euritmia, eleganza; avrebbe anche maestà, se fosse il Panteon; ha i suoi nei: sappili vedere.

Nell'interno del Panteon ammira la grandiosità del tutto, e di quelle colonne distribuite con tanto senno. Ma se alzi gli occhi, vedrai una cupola sì magnifica, che t'impiccolisce subito quelle colonne poco fa sì grandi. Questa sproporzione nasce probabilmente da un preteso abbellimento moderno per cui si sono cancellati nell'attico que' pilastri, i

quali, benchè pesanti in falso, doveano però togliere questa odiosità. Odiosi sono anche que' due arconi d'ingresso e di faccia, i quali oltre al comparire bruttamente supini, come accade a tutti gli archi nelle forme circolari, qui di più tagliano l'attico. Senza que'tabernacoli con quelle colonnette sostenenti inutili frontespizii, pare che l'aja starebbe meglio. Ma chi ha recato più guasto a questo edificio: la soldatesca barbara, e il tempo, o gli architetti romaneschi?

COLOSSEO.

* Uniformità in ogni piano, e varietà nel tutto: semplicità, buon legame, buone proporzioni. Le colonne non vi fanno tutto lo spicco, perchè vi fanno poca funzione; assai meno ve ne fanno que' magri pilastri, che ripetono la stessa decorazione ch'è loro immediatamente di sotto. Gran massa imponente! Più lo sarebbe se non fosse che a tre ordini; e più ancora, se a due.

S. PAOLO.

Ammiravi l'effetto veramente ammirabile de' grandiosi peristilii, e passa avanti.

CANCELLERIA.

Mole grande, ben ripartita, e mal decorata di pilastri secchi e inutili: grandioso è anche

il cortile per le colonne isolate, e barbaramente archeggiate.

FARNESE.

Massa terribile in buoni rapporti e senza grazia. Gli ornamenti delle finestre non sono bene scelti, nè ben disposti, e troppo ornato è il cornicione. Bello è il vestibolo per le colonne isolate: troppo massicci e troppo soffocati gli ordini del cortile, che si possono radere impunemente. Dunque con tutti i suoi ornati il Farnese è inferiore alla Cancelleria.

CAMPIDOGGIO.

Tutti e tre insieme questi palazzini colle loro pertinenze di piazza, di sculture, di balaustri, di cordonate, di fontane, e di colle capitolino, formano non so che di gajo. Nei laterali manca l'unità: colonne joniche e pilastri corintii inutili in dissonanza; finestre mal decorate. Dunque peggio del Farnese.

S. PIETRO.

Ecco la reverenda fabbrica, la più grande e la più ricca dell'universo. Che ingegno slanciare nell'aria il panteon, e farne una cupola con cupolino, con cupolette, con cupolucce! Tutto ciò è stupendo. E stupendo è tutto l'e-

steriore mastino e tagliato in tante parti; e più stupenda la pianta di difficile comprensione, con navette che hanno un meschino rapporto colla navata; stupendi gli ordini insignificanti in quegli enormi massicci, e stupendissimi gli altri ornati triti e profusi senza discrezione. Dunque s. Paolo è più architettonico di s. Pietro. Dunque a tempo di Costantino, allora quando l'architettura era spenta, se ne sapeva di più che nel secolo della tanto trombeggianta risurrezione di tutto il bello e di tutto il buono sotto i Giulii e i Leoni, per mezzo di quel Michelangelo triplicemente divino.

Immensa è la piazza, e frattanto dov'è il punto di vista per la facciata, che sia in armonia con tutta la cupola?

S. ANDREA DELLA VALLE.

Facciata grande e ricca. Dunque bella, seguita a dire l'intelligentissimo volgo. Dunque una ricca mummia sarà bella. Pure ognuno vede che un brutto oggetto quanto più s'ingrandisce e si arricchisce, più s'imbrutta. Qual è il punto di veduta per godere la cupola campeggiare su la facciata? Perchè essa facciata è a due piani, se l'intero è uno? È dunque una facciata menzognera: non è sola. Peggio

con que' tanti imbrogli di pilastri, di piedestalli, di colonne, tutte inconcludentemente. Il peggiore strapazzo è di frontespizii e di cornici con tanti tagli, frastagli, angoli e risalti. La stessa insignificanza e controsignificanza de' pretesi ornamenti è nell' interno, dove in fondo è quell' inutil cupolone, che dovrebbe essere nel mezzo. Dunque peggio che mai.

Dunque di peggio in peggio anche in architettura, in cui da un secolo e mezzo in quasi veggono da per tutto messe in opera le stesse stravaganze coll' aggiunta di ondulazioni, d' incasature, di progetti, d' oggetti sopra progetti entro incavi di mistilinee e di acutangoli. Chiudi gli occhi a tanti inarchitetonici mostri, niuno per difetto, ma tutti per eccesso e per disposizione e configurazione di parti. Se fossero cose meramente insignificanti, male; varrebbero un niente; il controsignificante è meno del niente, cioè un male positivo in ragione della sua controsignificanza.

Questa rassegna delle cose più rimarchevoli di Roma fa malinconia. Eppure Roma si decanta la reggia delle belle arti. Lo è per confronto, o per pregiudizio?

Se gli artisti fossero obbligati a fare descrizioni ragionate delle loro opere, o farebbero

opere ragionevoli, o non farebbero nè le une nè le altre. A Tebe chi faceva un cattivo quadro era punito: bisogna che quegli stupidi Tebani sapessero vedere assai bene; nè avranno premiato un architetto che vi avesse fatta una fabbrica insensata da svergognare in perpetuo una nazione intera. Impareremo a vedere anche noi, e godremo: godremo più di quello che taluno può immaginarsi; poichè le belle arti ben intese, ben regolate, e ben dirette hanno una grande influenza al bene del popolo, dipendendo tutto dallo stesso unico principio, dalla ragione ben coltivata; ella fa il buon governo, illumina colle buone scienze, istruisce e diletta colle belle arti, fa la felicità pubblica e privata.

INCISIONE.

Mestiere antichissimo: se ne veggono le insulsaggini negli obelischi egizii, lavori di tempo immemorabile. Si migliorò, s'impiccolì fino a incider sassolini per imbarazzar le dita, il collo, gli orecchi. Gemme pregiatissime, nelle quali si crede vedere il più bello del disegno greco, che non v'è, nè vi può essere, perchè non vi sono delineate che le parti più facili praticamente per maniera e per mestiere.

Ebbero gli antichi una gran voglia d'incidere; incisero in bronzo, in marmo, in pietre, e non si avvidero mai d'incidere più facilmente e più utilmente per istampare. Quella incisione, che noi chiamiamo Stampa, di tanta utilità per generalizzare speditamente e in perpetuo le cose più interessanti e piacevoli, fu totalmente ignota agli antichi. Peccato! Gli stimeremmo, non so se di più o di meno, se ci avessero saputo trasmettere le loro carte geografiche, e i disegni delle loro macchine, dei loro monumenti, e de' fatti loro più notabili. La vista è la strada più breve per comprendere. Non si accorsero nè delle stampe, nè della stamperia.

Noi, noi altri moderni, che ci accorgiamo di tutto, come abbiamo inventata la stamperia, abbiamo inventate le stampe; tutta opera nostra è questa doppia invenzione. Che poi ci sieno state entrambe portate dal caso, poco importa; e meno importa se l'orefice toscano Maso Finiguerra, o Mastro Andrea da Murano, o il pastore Francesco di Munster sia stato l'inventore o lo scuopritore dell'incisione per le stampe.

Importa bensì conoscerne la prestanza, e promoverla in ragione del suo merito. Il merito è grande: ella trasmette colla maggiore facilità abbondantemente da per tutto ed ai posteri una raccolta d'invenzioni, di forme, e di mezzi per perpetuare e migliorare le scienze e le arti, le quali hanno ricevuto per questo aiuto servizii consimili a quelli della stamperia: il che ci dà un vantaggio reale su gli antichi.

Ma per quanto l'incisione sia utile, ella non entra nelle belle arti del disegno, che pel solo disegno; in tutto il resto ella non è che una meccanica. Una stampa è ad un quadro, quel che l'immagine d'un morto è ad un vivente pieno d'azione e di brio.

Ella si riduce a fissare prima con linee il contorno degli oggetti, e poi l'effetto che su di essi oggetti producono i lumi e le ombre.

Il bianco non è impiegato che negativamente, essendo quello stesso della carta, il quale si lascia intatto per fare le veci di lume. Questo lume colpisce più o meno la superficie in ragione della distanza del punto donde viene e si sparge. Perciò le superficie le più illuminate sono indicate su le stampe dal bianco puro: le men luminose vengono debolmente adombrate da alcuni tratti leggieri, i quali si fanno più neri, più pressati, o raddoppiati a misura che l'oggetto ha da comparire più oscuro. Ecco il chiaroscuro, il quale unito alla giustezza delle forme costituisce il principal pregio delle stampe.

Benchè questi due non colori non diano quel brillante che la pittura trae dalla varietà del colorito; l'arte tuttavia, migliorando sempre, ha fatti degli sforzi felici per superare quest' ostacolo che pareva insormontabile. Gli incisori Wischer, Masson, Nanteuille impiegati e diretti da Rubens e da Wandeyck si sono in ciò distinti, non già col procurare a ciascun oggetto il color locale, ma giunsero con varii tratti a far discernere le sostanze diverse dei differenti corpi. Le carni rappresentate nelle loro opere danno idea della pelle, de' pori e di quella lanugine di cui è coperta l'epidermide. Han saputo distinguere le qualità dei

panni, non solo la seta dalla lana, ma le varie specie della stessa seta. Le acque vi scorrono trasparenti: il cielo è leggiere.

L'incisione dunque si può definire una traduzione dell'opera che si vuole speditamente moltiplicare per via delle stampe. Bisogna perciò che il traduttore incisore colga il vero spirito e tutte le particolarità caratteristiche dell'opera ch'ei vuole esporre tradotta. Egli ha dunque da intendere la materia dell'originale, e la mente dell'autore, vale a dire tutte le parti della pittura, ed inoltre il carattere particolare dell'artista, e più particolarmente della tale opera ch'ei vuole incidere. Ma questo non è affare nostro. Noi abbiamo da saper vedere la stampe, le quali per esser buone hanno bisogno de' tre requisiti seguenti.

I. Argomento scelto e de' più egregi. E perchè l'incisione ha d'abbietarsi in cose dozzinali?

II. Giustezza di forme secondo l'originale. Diremo che l'incisione è infedele se l'incisore vi ha aggiunto del suo, o ha trascurate delle grazie, e delle cose essenziali. Fedeltà.

Se poi l'incisione non è copia, va esaminata come un disegno originale.

III. Diversità d'intagli, necessarii non solo nelle opere di diverso genere, ma anche in

una stessa, fosse anche d'una sola figura e nuda, la quale ha tanta diversità nella testa, nel petto: nelle mani, e ciascun membro esige un tocco differente, molto più differente nei panneggiamenti, ne' mobili, nel campo, nelle figure diverse: le carnagioni di uno non sono quelle d'un altro, fossero anche gemelli. Si ha da vedere in somma la vivezza dell'espressione e nel tutto e nelle parti per mezzo d'un fino e vario tratteggiamento. Ma è raro l'esser eccellente anche in una cosa delle più comuni; per l'eccellenza tutto è illimitato.

Alberto Durer non può dilettere per difetto d'eleganza nel disegno e nella esecuzione.

Marc' Antonio Raimondi, che seppe la pittura, tradusse ben Raffaello, ma non con leggiadria di bulino.

Caracci, Guido, Parmegiano, incidevano a meraviglia: disegnavano sul rame, ma non vi tratteggiavano con finezza.

Rembrand, benchè scorretto, fu più ingegnoso, e il suo Cristo che risana gli ammalati fu chiamato il *Cento Fiorini*.

Edelinck è stato il primo a dare stampe veramente pittoresche per la bella diversificazione e disposizione di tagli secondo la varia natura de' soggetti, per la pastosità di bulino,

per la gradazione di tinte, per l'accordo e per l'espressione dei colori locali, chiari, cupi, dolci, forti, d'ogni fatta. Drevet, Audran, Masson, Maillant sono andati sulle di lui tracce, e tanti insigni viventi vanno anche oltre: si ha da andar oltre.

Fin quasi dal principio di questa invenzione s'incominciò a incidere chiaroscuro sul legno, per dare ad una stampa più colori col mezzo di più tavole. Ugo da Carpi lavorò in questo genere nel 1504, e indi Luca da Leyden, Goltz ecc. Il celebre Blomaert diede anche in questo genere nello stesso tempo stampe impresse con tre tavole rappresentanti disegni a negro fumo. Ma questa pratica fu poi rigettata, perchè in piccolo non riusciva. È un gran male il rigettare, e si rigetta spesso se una cosa subito non riesce bene. E qual cosa può aver principj belli? Bisogna insistere, e insistendo si migliora. È finalmente risorta, e Bonnet ha fatto stampe di disegni acquarellati; Blon ne ha fatti a più colori, e parecchi francesi, inglesi, olandesi hanno gareggiato per migliorarla: lo merita. Invenzione quanto bella, altrettanto importante: ella rappresenta la natura in tutte le sue produzioni, e ce ne istruisce meglio per gli occhi. È stata recentemente

simplificata e abbellita da Gio. Giacomo Bylaert pittore e incisore a Leyden.

E chi può limitare il progresso all'intendimento umano? Il più difficile è il mettere un giusto prezzo alle cose: e questo è quello che fa andare avanti. Ma per metterlo bene bisogna sentir bene l'importauza della cosa. Sentirla bene non è andar per vanità ad occhi chiusi dietro a' pregiudizii, ma far uso della sua propria ragione.

Un poco che si ragionasse, addio arazzi, e più addio ai mosaici. Gli antichi si servivano de' mosaici per i piedi per pavimenti in vece di mattoni. Noi ce ne abusiamo in quadri, e s. Pietro se ne pavoneggia, senza volersi accorgere che non ha in quelli che copiacce di copie. Sono però della maggior durata possibile. Tanto peggio, il cattivo sia della più breve effimerezza possibile. Ma come perpetuare i Raffaelli? Con altri Raffaelli. Se quanto si spende per un mosaico Vaticano si offerisse in premio a chi supera Raffaello, e di là dieci anni si desse un altro consimil premio a chi sorpassasse il vincitore di Raffaello, celebrando di questi decennali in ogni città illustre, dove si giungerebbe in capo ad un secolo? E quali sarebbero i giudici? Ognun lo sa: chiunque saprebbe vedere. Ma non si sa che quanto si è im-

parato e s' impara , si è imparato e s' impara a misura che si è osservato e si osserva , e si osserva a misura del bisogno che si a di osservare. Chi sente il bisogno d' istruirsi col diletto della vista , osserverà , imparerà , e saprà vedere e giudicare le produzioni delle belle arti del disegno. Ma ricordiamoci sempre che noi non sappiamo che quello che abbiamo imparato.

Con permissione.

INDICE

VITE

Vita di Filippo Brunelleschi architetto

- | | |
|--|---------|
| <i>fiorentino</i> | pag. 11 |
| — <i>di Domenico Fontana</i> | » 22 |
| — <i>di Gio. Lorenzo Bernini</i> | » 45 |

Dell'Arte di vedere nelle belle arti del disegno
secondo i principii di Sulzer e di Mengs.

- | | |
|------------------------------------|-------|
| <i>I. Scultura</i> | » 77 |
| <i>Riflessioni</i> | » 98 |
| <i>II. Pittura</i> | » 140 |
| <i>III. Architettura</i> | » 170 |
| <i>IV. Incisione</i> | » 189 |

1710

1711

1712

1713

1714



