



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### **Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### **About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

## Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

- + *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.
- + *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.
- + *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.
- + *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertarti di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

## Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da <http://books.google.com>

AVERY FINE ARTS RESTRICTED



AR00399361

FINE ARTS

N  
5300

Se6  
41

Columbia University  
in the City of New York

THE LIBRARIES



GIVEN BY

Union Theological Seminary









LIBRARY  
NO LONGER THE PROPERTY OF  
THE Y. M. C. A. OF CITY OF NEW YORK  
57th STREET BRANCH

# STORIA DELL' ARTE

*DIMOSTRATA*

COI MONUMENTI

DALLA SUA DECADENZA NEL IV SECOLO  
FINO AL SUO RISORGIMENTO NEL XVI

DI

G. B. L. G. SEROUX

D' AGINCOURT

PRIMA TRADUZIONE ITALIANA

COLUMBIA  
UNIVERSITY  
LIBRARY  
*VOLUME IV*

PRATO

PER I FRAT. GIACHETTI

MDCCCXXVII

6

Y9A801

NO LONGER THE PROPERTY OF  
THE Y. M. C. A. OF CITY OF NEW YORK  
87th STREET BRANCH

FA

709.401 A267 v4  
4816

*alt*  
Union Theological Seminary  
91236

Y1288V100

Y9A801

N  
5300  
SeG  
v.41

# STORIA DELL'ARTE

DIMOSTRATA  
COI MONUMENTI

DALLA SUA DECADENZA NEL IV SECOLO  
FINO AL SUO RINNOVAMENTO NEL XVI

---

PITTURA

---

INTRODUZIONE

**C**ominciando questa parte del mio lavoro, dirò con Plinio: *De Picturae initiis incerta, nec instituti operis quaestio est*: non si riscontrano, che incertezze sull'origine della Pittura, e non entra nel mio piano di rimontarvi. Contentiamoci di osservare, come noi l'abbiamo fatto per la Scultura, e per l'Architettura, che vi ha luogo a credere che circostanze naturali, il bisogno, il piacere, hanno data cagione presso tutti i popoli all'invenzione di questa

Ca. 19. 726. mu

arte, e l'hanno dappertutto condotta, più o meno vicino alla perfezione (1).

Della Pittura  
presso gli Egiziani.

La sorgente prima, quella del bisogno, si mostra con evidenza presso gli Egiziani, perchè

(1) Questa opinione, che colloca l'origine delle arti del disegno nelle prime, e semplici ispirazioni della natura, io la riproduco di nuovo. Essa mi sembra fortemente appoggiata da alcune delle profonde osservazioni enunciate nel discorso preliminare di una celebre, e grande opera.

L'autore mostra con evidenza, che il principio di tutte le nostre conoscenze è nelle nostre sensazioni; che queste ci fanno conoscere la nostra propria esistenza, e quella degli oggetti esterni. Di qui nascono primieramente le nostre idee primitive, e dirette; ed a queste si aggiungono ben presto un altro genere di sensazioni, o di cognizioni riflettute, le quali ci avvertono, che noi possiamo creare esseri simili agli oggetti delle nostre idee primitive, vale a dire, simili a noi, ed a ciò, che tiene a noi più da vicino.

Il mezzo di questa creazione è l'imitazione della natura.

Gli agenti di questa imitazione medesima sono le linee, e i colori, che riproducono all'occhio, o richiamano alla memoria le forme, e le tinte degli oggetti. L'uso di queste linee, e di questi colori presentasi naturalmente agli uomini di tutte le nazioni, e l'arte di dirigerlo, come anche di renderlo utile, è ciò che si chiama il disegno, la Pittura, la Scultura, ed anche l'Architettura.

A questo io aggiungo, che i primi elementi di queste arti, sono per conseguenza propri a tutti i popoli, ed a tutti gli uomini. Non ci può essere differenza reale, che nei modelli, e negl'istrumenti, che la natura per le sue liberalità differenti, e gli uomini colle istituzioni loro, presentano in uno stato di eccellenza più, o meno grande nei diversi paesi; di qui risulta la perfezione, o la mediocrità delle produzioni dell'imitazione.

essi sono di tutti i popoli antichi quelli i monumenti dei quali essendo stati più durevoli ci hanno conservato maggiori mezzi per riconoscere l'uso antico, e primitivo dei colori.

Gli Egiziani fecero uso della pittura, come dell'intaglio, e della scultura per esprimere i loro pensieri dapprincipio per mezzo di figure semplici, dipoi con geroglifici, o figure abbreviate, le quali finalmente, a cagione di una nuova alterazione divennero lettere, o caratteri alfabetici; e forse, per rammentare l'origine di questi ultimi segni, sarebbesi potuto designarli abitualmente colla denominazione di *figure alfabetiche*, come è stato fatto nelle tavole XXVI e XXVII del tom. 5 delle *antichità* di Caylus.

Quanto all'Arte, che si può nominar propriamente arte di dipingere, vale a dire quella di dare certo rilievo agli oggetti disegnati sopra una superficie piana con l'ajuto della degradazione dei colori, e per mezzo degli effetti del chiaroscuro, e della prospettiva, nessun monumento ci fa conoscere, che gli Egiziani l'abbiano ben conosciuta. Le difficoltà proprie di

Il perfezionamento delle arti del disegno dipende principalmente da una illuminata scelta delle parti raccolte dalla bella natura, è che ciascheduna arte riunisce secondo i suoi principj in un soggetto medesimo. Fortunato il popolo che trova queste bellezze nel suo proprio seno; egli si mostrerà il figlio della natura nelle sue imitazioni.

quest'arte, la fecero restare nelle loro mani molto al disotto della scultura ; ciò che noi vediamo avvenire anche ai nostri giorni presso i selvaggi, e presso i Chinesi. La Pittura si limitò per gli Egiziani, come per questi, a coprire ciascuno oggetto di un solo colore, disteso in tutto il suo splendore, e senza interruzioni, o sulle mura dei templi, o sopra le navi, che essi dipingevano di verde, di giallo, di rosso, o di azzurro. Essi applicavano questa specie medesima di miniatura anche sulle striscie di tela, che ravvolgevano le loro mummie, e sopra le casse di legno, che le racchiudevano; essi aggiungevano solamente in questo ultimo lavoro alcune linee di un'altro colore per indicarne i contorni.

Non ostante essi impiegavano qualche volta varj colori, ed il loro disegno aveva anche maggior movimento; seguiva ciò nelle figure, e nelle composizioni, i di cui soggetti erano di una estrema semplicità, e non racchiudevano, contro l'ordinario costume, veruna idea emblematica.

È forse anche avvenuto loro di dipingere alcuni grotteschi; perchè le pitture di questo genere, che si son ritrovate a Ercolano, e che rappresentano animali, e vedute egiziane, debbono essere state imitazioni, o specie di caricature delle loro opere.

Se finalmente essi hanno trattati soggetti storici, o allegorici, come quello di cui il conte de Caylus ci ha date le incisioni nelle tavole 8 e 9 del tom. 5 delle sue *Antichità*, o quelli che vedonsi sopra colonne, ed edifizj di una altezza, e di una estensione smisurata, che ancora esistono in Egitto, la composizione di queste pitture, apparentemente determinata dalle leggi, o dalle costumanze religiose, è assolutamente simile a quella dei loro bassi rilievi. Il desiderio di assicurarne la conservazione le ha fatte porre più sovente sopra fondi incavati, in conformità di ciò, che praticavasi per questo genere di scultura. Vi si trovano alcune figure poste in fila, allungate, situate di profilo, colla testa intirizzata, le braccia strette, raramente aggruppate, e che offrono qualche volta espressioni sufficientemente vere quanto al gesto, ma quasi sempre le medesime. Le striscie di tela adoperate per questa specie di quadri erano coperte di un intonaco bianco, sul quale un segno nero, o rosso denotava i contorni delle figure. I colori, non mai graduati erano sciolti nell'acqua gommata, ed adoprati a tempera.

Alcune esperienze molto ingegnose, fatte dal signor Fabbroni sottodirettore del museo reale di Firenze, e da questo dotto comunicate alla accademia della stessa città nel 1794, lo hanno fatto persuaso, che una striscia di tela di mum-

inia, adorna di arabeschi, della quale egli ha fatta l'analisi chimica, era stata dipinta all'encausto in cera, e che questa cera era stata preparata con un olio, che egli crede il nafte, o olio detto Petrolio (1).

Del resto i monumenti di pittura egiziana, che son pervenuti fino a noi, non presentando verun progresso, verun cangiamento, anche nelle epoche, in cui l'Egitto fu sottoposto ai Greci, ed ai Romani, e nelle quali l'Architettura, e la Scultura ricevettero un nuovo carattere dalle mani di questi popoli conquistatori, se ne può concludere, che meno grandiosa nei suoi monumenti, meno solida per la materia, e meno propria per conseguenza delle altre due arti a lusingare l'orgoglio degli Egiziani, i quali nelle vaste loro intraprese ricercavano particolarmente l'imponente effetto delle proporzioni, e la durata dell'opera, la Pittura non si allontanò quasi mai presso di loro dall'uso primitivo, a cui essa era stata dappprincipio consacrata; che essa si ristinse in alcune rappresentazioni simboliche, e restò costantemente fedele alle forme, che le erano dalla religione prescritte.

Della Pittura  
presso gli Etruschi.

Non abbiamo più positive notizie anche sulla pittura propriamente detta *etrusca*; perchè noi

(1) *Antologia Romana* ann. 1796 N. 26, 27 e 28.

non conosciamo nemmeno l'origine del popolo al quale credesi, che appartengano le opere di questo genere. La sua antica storia è ricoperta di tenebre, che l'erudizione non ha ancora potuto dissipare. Le favole eroiche, o religiose, che noi vediamo rappresentate sui vasi, ai quali si è per lungo tempo dato il nome di etruschi, sonogli per la maggior parte comuni coi Greci. Si contavano fra le possessioni degli Etruschi in Italia, i paesi abitati dai Greci, e conosciuti sotto il nome di Magna Grecia. Finalmente la potenza, ed anche l'esistenza politica di questo popolo, sono state assorbite talmente dalla dominazione dei Romani, che si è di loro conservata appena la memoria. Non se ne conosce verun monumento, o almeno veruna pittura che sia di origine incontestabilmente etrusca, o che non dati da tempi posteriori alla distruzione di questa nazione.

A un tal difetto di produzioni dell'Arte non suppliscono gli scrittori dell'Antichità colla citazione di qualche pittore etrusco. Le sole figure dipinte, che possano attribuirsi a questo popolo, e che io abbia scoperte fino al presente, consistono in certe scolorate vestigia che io ho vedute esistenti ancora sopra i pilastri, che sostengono gli ipogei, o catacombe dell'antica Tarquinia, principal città dell'Etruria. Io ne ho fatte disegnare alcune parti sulle tavole

●X, e XI, della sezione di questa opera consacrata all' Architettura . Esse appartengono a tempi remotissimi , poichè i luoghi dalle medesime decorati servirono a deporci i corpi dei morti , costumanza anteriore a quella di bruciarli , adottata in seguito da questo popolo , senza che se ne possa indicar l' epoca con precisione .

Queste pitture mi son sembrate , quanto al meccanismo nell' uso dei colori, di una maniera presso a poco simile a quella delle pitture egiziane . Il movimento delle figure è più facile , l' ordinazione meno ristretta; ma i contorni hanno tutti altrettanta rigidità , e secchezza . Esse sono pure a questo riguardo più difettose dell' incisione, che io ne ho data; atteso che, quando io mi portai personalmente sul posto , non avendole trovate conservate abbastanza per prenderne una copia fedele, fui obbligato di conformarmi ad una stampa più antica, che mi era stata comunicata. Io ho solamente riconosciuto, che le figure sono nell' originale ben lungi dalle grazie svelte e leggiere, che caratterizzano le pitture dei vasi, de' quali io ho poco fa parlato, opere dei Greci medesimi , o di quelli fra gli Etruschi, che essi avevano istruiti, e che lavoravano nelle loro officine; ciò che deve terminare di persuaderci , che il nome di *vasi greci*

è quello, che più giustamente conviene a questi eleganti monumenti dell' antichità .

Le composizioni delle pitture delineate su questi vasi, sono d' altronde sempre conformi ai riti ed alle costumanze religiose dei Greci , che le abbellivano d' immagini allegre e brillanti ; nel mentre che i soggetti dipinti negli ipogei di *Tarquinia*, come pure quelli che si trovano scolpiti sopra le urne cinerarie di origine veramente etrusca, appartengono alla cupa teologia di questa nazione tanto tristamente, e tanto crudelmente superstiziosa .

Grazie a Plinio, noi conosciamo molto meglio la storia della Pittura, presso i Greci e presso i Romani, che non presso gli Egiziani e gli Etruschi; e dal paragone, che egli ci ha posti nella possibilità di stabilire, risulta, che arrestata in qualunque altro luogo dalle circostanze locali più, o meno potenti, presso i Greci solamente quest' arte, come pure la maggior parte delle umane invenzioni, inalzossi fino al più alto grado di perfezione, che ci sembra possibile, perciocchè i soli Greci hanno riunito tutte quelle qualità fisiche e morali, che bisognavano per condurvela. Non sarà adunque un lavoro senza utilità il considerare con Plinio la Pittura al suo nascere nei primi abbozzi dei pittori lineari e monocromatici.

Della Pittura  
presso i Greci .

Sia che essa fosse ritrovata in Sicione, o in Corinto, si conveniva nella Grecia, che essa aveva cominciato circoscrivendo l'ombra di un uomo con una linea continua; *umbra hominis lineis circumducta*: che collocando in seguito a proposito alcuni tratti nel campo formato da questo contorno esterno, *spargentes lineas intus*, si erano fatte distinguere le differenti parti, e che era questo ciò, che aveva propriamente costituito il disegno. Si riconosceva che il disegno primitivo era stato poscia dipinto, ma con un solo colore, *monochromaton*; che facendo l'imitazione nuovi progressi, le figure erano state rivestite di colori, la diversità dei quali aveva imitato i chiari, e le ombre; che l'opposizione dei colori aveva prodotto uno splendore particolare, *splendor alius*, che era chiamato *tuono*; e che finalmente dalla fusione dei colori, e dal passaggio dall'uno all'altro era nata l'*unione*. Questo stato della Pittura, abbenchè ella vi sia ancora ridotta ai primi elementi, ce la mostra prendendo per inalzarsi alla perfezione, come pur fecero la Scultura, e l'Architettura, una strada molto più sicura di quella, in cui si era impegnata in qualunque altro luogo. Il successo provò la saviezza di tali principj. Deve nulladimeno bastarci di conservare qualche memoria di questo primitivo andamento, poichè

è solamente ai tempi di Fidia, che deve cominciare la storia dell'Arte propriamente detta.

In fatti, se questo gran maestro, a cui non si contrasta punto il primo posto fra gli scultori, si occupò, come credesi, anche della Pittura coltivata dai suoi due fratelli, egli vi fece certamente uso della profonda scienza, che egli aveva acquistata nel disegno, sorgente principale della verità, per la Pittura, come per la Scultura.

Quanto alle altre parti dell'Arte, senza passar sotto silenzio le scoperte fatte pochi anni dopo da Polignoto, noi possiamo dare un posto più certo, ed ancor più importante ai progressi, che esse fecero nelle mani di Apollodoro, di Parrasio, e di Zeusi, contemporanei, e rivali celebri, i quali precederono di un mezzo secolo Alessandro destinato a godere di tutte le arti, allorchè esse fossero giunte alla lor perfezione.

Plinio ci narra il come, questi tre pittori contribuirono successivamente al perfezionamento del disegno, e del colorito, e seguendo l'ordine naturale delle loro invenzioni egli forma così la cronologia dell'Arte.

Apollodoro dette i precetti per insegnare a render le forme, *species exprimere instituit*.

Parrasio ricercò il primo la simmetria, *Parrhasius primus symmetriam picturae dedit*; ed insegnò il segreto di dare ai corpi il rilievo ese-

guendone con diligenza le estremità: *ambire enim debet se extremitas ipsa, et sic desinere ut promittat alia post se, ostendatque etiam quae occultat.*

Zeusi avendo trovata l'Arte a questo punto, fecele rapidamente acquistare una maggior gloria; *artis fores apertas intravit, audentemque jam aliquid, penicillum ad magnam gloriam perduxit.* Ciò di che Plinio ci dà la prova raccontando, che questo pittore giunse ad esprimere la vera bellezza, in un quadro, che egli dipinse presso gli Agrigentini, perchè egli ottenne da essi la permissione di studiare le forme perfezionate, che la natura aveva divise fra le cinque più belle vergini della loro città (1).

È questo un dirci sufficientemente, senza farne la positiva osservazione, che Zeusi ebbe il primo la cognizione, e la pratica del bello ideale; perchè questo bello altro non è, che la

(1) Questo fatto è proprio ad ispirare una viva curiosità, per il suo doppio rapporto coll'esatta imitazione, e con la bellezza ideale. Cicerone, che lo crede avvenuto nella città di Crotona (*de Inventione* lib. 2 cap. 1 et 2) lo racconta in maniera molto più interessante di Plinio.

Se vuol sapersi, come questo racconto, preso poi in prestito da tanti scrittori, è stato espresso da uno dei più antichi poeti francesi, possono leggersi i versi, che cominciano dal 16, 888 *del Romanzo della Rosa* edizione di Langlet du Fresnoy 1735. L'autore ci presenta Zeusi fra la natura, e l'arte.

riunione di elementi perfetti trovati sparsi, e raccolti sopra molti modelli; principio sublime, meraviglia dell'Arte! Con questo mezzo la scuola antica ha qualche volta mostrata nelle sue opere una perfezione superiore alla natura medesima; non già che l'arte osasse rivaleggiare colla creatrice degli esseri, ma a fine di renderle con questo studio un omaggio di riconoscenza per tutto ciò, che essa faceva nella Grecia in di lei favore.

I maestri contemporanei di Zeusi, o suoi successori immediati, continuarono a ben meritare dell'Arte; essi ne perfezionarono alcune particolarità.

Timante seppe aumentare il pregio delle sue composizioni coll'incanto delle ingegnose idee, delle quali ei le arricchiva.

Pamfilo unì agli studj propri della Pittura quello della geometria, e di tutte le scienze. Dicesi che egli fece uso dell'encausto (1) genere

(1) In tal maniera senza dissimularmi le contraddizioni, e gli anacronismi di Plinio, notati già tante volte, e particolarmente in quest'ultimi tempi da uno dei nostri più ingegnosi scultori, e da un antiquario dottissimo, ho creduto, che non scegliendo fra le notizie di questo autore sugli artisti ed i loro lavori, che i tratti, e le epoche le più proprie a farci conoscere l'andamento dell'Arte, avrei potuto formarne un quadro, che adempirebbe sufficientemente il mio oggetto. Io mi son persuaso, che qualunque siansi le cause degli errori di uno scrittore, che ha saputo d'altronde riscaldare i suoi racconti di un sempre ri-

di pittura, di cui l'inventore è sconosciuto, e che egli ne insegnò i procedimenti a Pausia, il più celebre di tutti quelli, che lo han praticato. Ma quello di cui deve più onorarsi Pamfilo, è

nascente interesse, esse sarebbegli perdonate dalle persone sensibili all'incanto delle belle arti, e che esse non indebolirebbero mai la loro riconoscenza per la cura, che egli ha avuta di consolidare la gloria degli antichi maestri. Egli ha trovato in fatti, difensori pieni di indulgenza, i quali per mezzo di un attento esame sugli scrittori, che egli sembra aver consultati, e coll'ajuto di una interpretazione meno rigorosa dell'espressioni delle quali ei si è servito, hanno attenuato di molto i rimproveri che gli erano stati diretti. (*Academie des inscriptions, et belles lettres*. tom. 25.)

Se dopo queste osservazioni sull'autore, al quale noi dobbiamo la maggior parte delle notizie relative alla storia delle Arti, egli è certo che noi dobbiamo contentarci di alcune generalità, non solamente sull'epoche dell'invenzione della pittura, ma ancora sopra i suoi primi progressi presso gli antichi, noi non siamo per altro nella incertezza medesima sul grado di perfezione, a cui essi ne portarono le parti le più importanti.

Il tempo non ci ha lasciato, egli è vero, nessuna delle grandi opere dei pittori greci; ma non è impossibile di formarsi un'idea della loro abilità nell'invenzione dietro le descrizioni delle loro composizioni, che ci hanno trasmesse gli scrittori dell'antichità. Noi vediamo che i soggetti erano attinti per lo più sovente nelle favole religiose, e fra i fatti notabili della storia, e delle passioni umane, e che l'ordinazione sempre semplice e chiara, ne era in maniera disposta, che la lezione parlasse vivamente allo spirito, e restasse profondamente impressa nella memoria. Le testimonianze, che ci offrono i capi d'opera della scultura ancora esistenti, dell'eccellenza, a cui l'arte del disegno era giunta, non permettono di dubitare che l'espres-

di essere stato il maestro di Apelle. Sotto questi abili pittori, il gusto delle Belle Arti si sparse più generalmente di quello che non era avvenuto fin allora, in tutta la Grecia. Se ne fece

sione, questa parte sublime dell' una, e dell' altra arte non sia stata portata alla stessa perfezione.

Restano il colorito e la prospettiva, sui quali, per mancanza di monumenti, noi non possiamo permetterci, che alcune congetture.

Ma senza entrare in discussioni, che sotosi di già tanto moltiplicate, sul proposito della maggiore, o minore abilità degli antichi nel chiaro oscuro, e nel colorito in generale, oso credere, e confermerò altrove questa asserzione, che essi hanno trascurato volontariamente di rivestire i loro quadri di un tale incauto ingannatore, giudicandolo non solamente inutile, ma anche nocivo ai grandi effetti, che la pittura deve produrre nell' anime nostre.

Quanto alla prospettiva, se essi non si sono astretti alle sue regole tanto rigorosamente quanto i moderni, non si può però credere, che le abbiano intieramente ignorate. Essi si sono per lo meno confermati alle leggi della prospettiva aerea, essi ne hanno fatto un uso sufficiente, secondo l' effetto che volevan esprimere; ed hanno anche composti trattati su questo soggetto; ciò che hanno benissimo dimostrato l' abate Sallier, ed il conte di Caylus nelle memorie, che fanno parte della collezione dell' Accademia delle iscrizioni, e belle lettere ( tom. 8, e 13. ).

Riguardo alle diverse specie di pittura, ed al loro meccanismo gli scrittori dell' antichità privi del soccorso dei Dizionarj, e principalmente dell' Enciclopedia, la quale col l' ajuto delle tavole dalle quali essa è accompagnata è divenuta l' immortal deposito di tutte le nostre cognizioni, gli scrittori dell' antichità, io dico, trascurando anche di occuparsi di esatte definizioni, e di particolarizzate descrizioni, ci hanno lasciati nell' ignoranza della maggior parte dei procedimenti, che c' importerebbe tanto di conoscere.

entrare lo studio nell' educazione dei fanciulli di tutte le classi.

Nello stesso tempo Protogene si rendette celebre per il finimento, che distingueva le sue opere.

Noi sappiamo che gli antichi pittori hanno praticata la pittura a guazzo, la pittura a fresco, e la pittura all' encausto.

Un' idea nuova, ma fino al presente priva di qualunque prova attinta nei monumenti dell' arte, e poco, o punto appoggiata da qualunque altra solida autorità, ha fatto avanzare, che essi conoscevano anche la pittura a olio.

Egli è forse egualmente impossibile il provare, che essi abbiano adoprato il guazzo nella stessa maniera di noi; ma Plinio senza darne le particolarità, che espressamente lo indichino, non permette di dubitarne, soprattutto per le notizie, che egli ci ha trasmesse sulle terre naturali, o fattizie, e sulle altre materie coloranti tratte dai metalli, delle quali facevasi uso in questa specie di pittura.

Quanto alla pittura a fresco non bisogna limitarsi a vedere nel cap. 2 del lib. 7 di Vitruvio, la preparazione dell' intonaco di una muraglia destinata a ricevere una mano di rosso, o di nero; noi dobbiamo riconoscerci nello stesso tempo i mezzi di preparare questo intonaco per renderlo proprio ad esser coperto di pittura, ad accrescerne il lustro, a prolungarne la durata, nel modo stesso, che noi lo praticiamo anche oggi giorno.

La pittura all' encausto, vale a dire quella in cui impiegavasi il fuoco, è stata da Plinio definita in una maniera più esatta: *encausto pingendo, duo fuisse antiquitus genera constat, cera, et in ebore, cestro idest viriculo, donec classes pingi coepere. Hac tertium accessit, resolutis igne ceris, penicillo utendis* (lib. 35. cap. 2.)

Questo passo ci indica tre maniere di dipingere a fuoco, una sulla cera, l'altra sull' avorio con uno stilo, la terza sulle navi con un pennello. Queste tre maniere di ope-

Aristide pervenne ad una elevazione maggiore per i suoi progressi in quella parte della pittura, che arriva fino all'anima, l'espressione (1).

rare sono distinte con chiarezza, ma nel tempo stesso colla concisione abituale dell'autore, e questa concisione è divenuta una sorgente di difficoltà che non è ancora esaurita.

Si può convincersene ricercando ciò che da due secoli hanno scritto su questo soggetto differenti autori, fra i quali io citerò

Monsjosius (*Montjosieu*) *Gallus Romae hospes* 1585: quest'opera contiene un piccolo trattato sulla scultura, e la pittura degli antichi, il quale è stato ristampato in seguito del Vitruvio degli Elzeviri edizione del 1649.

Bulengerus *de Pictura, Plastica, et Statuaria*, Lione 1627.

Caylus *mémoires de l'académie des inscriptions, et belles lettres*, tom 19, 25 e 28.

L'enciclopedia alla parola, *Encaustique*.

Palomino, *El museo pictorico* Madrid 1715; lib. I cap 5.

D. Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte dei Greci; e dei Romani Pittori*. Seconda edizione Parma 1787.

D. Pietro Garzia de la Huerta *Commentarios de la Pintura encaustica del pincel*. Questo ultimo autore fa menzione di Don Filippo di Guevara, che scriveva sulla Pittura sotto Carlo V, ma la di cui opera è stata solo pubblicata da pochi anni in qua. Lo stesso scrittore Don Garzia ha fatto inserire nell'*Antologia romana* (1796-97) alcune avvertenze, ed una nota di diversi ingegnosi procedimenti sull'encausto.

Il signor Fabbroni abile chimico, che abita in Firenze ha fatta pure inserire una memoria sopra questo soggetto nell'*Enciclopedia romana* del mese di Dicembre 1796.

Mi limito a queste semplici indicazioni per la ragione,

Ciò era molto per la gloria dell'arte, ma vi manca va nulladimeno ancora quel che fa l'incanto di un quadro; Apelle ottenne questo ultimo trionfo, nel colorito coll'invenzione di una velatura o di una vernice, forse equivalente, o quasi equivalente all'olio (2), e nella parte cara al sentimento col dono celeste della grazia, (3) della grazia, che è anche più bella della bellezza (4).

Si sa quale fu il premio, con cui Alessandro coronò i suoi lavori; le qualità morali di questo artista sembrano essere state una delle sorgenti del suo amabile talento. La sua modestia agguagliava il suo merito, i suoi rivali stessi si affezionavano a lui. Ciò è senza dubbio sufficiente per scusare l'esagerazione apparente degli elogi, che Plinio gli accorda, e per mostrare, che egli è degno in effetto del sovrano posto, in cui questo autore lo ha collocato (5).

che più estese ricerche apparterebbero meno alla storia dell'Arte, che ad un trattato sul di lei meccanismo. Io osservo d'altroade, che la pittura degli antichi ha seguito in tutti i generi lo stesso andamento. I suoi progressi, e la sua decadenza hanno percorsi gli stessi gradi.

(1) *Animum pinxit, et sensum hominis expressit.*  
Plin. lib. 35 cap. 10.

(2) *Absoluta opera atramento tenui illinebat.* etc.

(3) *Graeci charita vocant.* etc.

(4) *Praecipua ejus in arte venustas fuit.* etc.

(5) *Omnes prius genitos, et futuros postea superavit.*  
Dice Plinio di Apelle. *Ibid.*

Apelle rese ai pittori, e agli amatori della pittura coll' esposizione dei suoi principj, un servizio non meno eminente di quello, che avevagli prestato co' suoi esempi; egli pubblicò alcuni trattati sulla sua arte. Pochi anni dopo di lui Eufranore ne compose uno sulla proporzione, e sopra i colori. Lavori di questa natura debbono persuaderci, che la Pittura, non lasciava, così come si è detto, più cosa alcuna da desiderare in quest'epoca nè quanto alla pratica, nè per la teoria (1). Maestri sì abili non

(1) Gli abili artefici dell' antichità, dopo di avere ottenuto gli applausi dei loro contemporanei per le produzioni della loro arte, volevano ancora meritare la riconoscenza dei tempi avvenire componendo scritti più durevoli dei loro lavori medesimi; e noi non possiamo metter limiti al nostro dispiacere, ed a' nostri desiderj, quando sentiamo, che bisogna porre alla testa di questi scrittori, i maestri, ai quali la Pittura dovette la sua più gran perfezione.

Tali furono Pamfilo, ed Apelle suo allievo; essi scrissero ambidue sulla Pittura, e Melanto seguì il loro esempio.

Quale non doveva essere l' utilità di una collezione di scritti, nei quali Apelle senza ripetere i precetti emessi da Pamfilo, aggiungeva il peso delle sue osservazioni, e de' suoi esempj, ed in cui Melanto, appoggiandosi ai successi dell' uno, e dell' altro, erigeva le loro massime in regole incontestabili!

Credeasi, che Protogene, Eufranore, e Teomnesto, tutti abili pittori, avessero scritto egualmente sulla pittura.

Alcuni autori, come fra gli altri Aristodemo, Polemone, e Callissene, i quali son citati per aver composti

si permettono di scrivere che allora quando hanno acquistato essi stessi la convinzione dell'eccellenza dei loro principj, con una lunga, e dotta esperienza.

L'arte sostenuta da sì savi precetti, e da modelli così eccellenti, sostenevasi in tutto il suo splendore, durante più di cento anni. Dopo di avere onorato il secolo di Alessandro essa brillò qualche tempo sotto i successori di questo principe, e non cominciò a declinare che nel secolo susseguente. Si vedde allora indebolirsi, decadere, e finalmente soccombere nella rivoluzione, che rese i Romani padroni della Grecia. I conquistatori trasportarono a Roma le pitture, e i pittori.

Della Pittura  
presso i Romani.

È verso i Romani dunque, che dobbiamo ora portare i nostri sguardi per continuare la storia

elogi, e vite di pittori, sebbene essi non coltivassero punto le arti; altri come Anassimene, e Menodoto, i quali componendo scritti di questa natura, appoggiavangli del credito, che essi avevano ottenuto come artefici; alcuni letterati distinti greci, e latini, alcuni illustri amatori, Giuba re della Mauritania, Varrone, i Filostrati, dei quali noi possediamo le opere, occupati della pittura per gusto, e con maggiore o minore applicazione, riunivano le loro osservazioni a quelle, che trovavansi racchiuse nei più importanti trattati, e da questa riunione si era formato un corpo di dottrina, egualmente utile nella pratica, che interessante per la cognizione della storia dell'Arte, e di quella degli artisti.

della Pittura , e non si può stabilirla , che col soccorso delle nozioni sparse nel lib. 35 di Plinio . Ma io procurerò d'introdurre nella mia narrazione l'ordine, al quale questo autore non si è mai sottoposto ; indicherò gli errori , che gli sono stati rimproverati ; e rattaccherò , quanto mi sarà possibile , i fatti ai grandi avvenimenti della storia romana , o alle luminose azioni di alcuni di quegli uomini illustri , che essa ci fa conoscere .

Strascinato dall' amor della patria , Plinio vuole , che all' epoca in cui la Pittura non era coltivata in Italia , che dagli Etruschi , essa avesse di già sorpassato in merito le produzioni dei Greci dello stesso tempo ; egli assicura , che sotto Tarquinio il vecchio , essa era di già pervenuta ad un grado altissimo di eccellenza (1). Ma egli non ne cita per prova , che alcune pitture eseguite da un pittore , greco di origine , in un tempio di Ardea , città la di cui esistenza ha preceduta quella di Roma .

Sarebbe adunque dalla Grecia , passando per l'Etruria , che quest' arte , come tante altre , sarebbe pervenuta nei paesi in cui i Romani eransi stabiliti (2). Poco proprj alla cultura delle

(1) *Jam absoluta erat pictura in Italia* , Plin. lib. 35 cap. 20.

(2) Il signor de Caylus invoca la grande anteriorità , che dà Plinio alle pitture eseguite in Etruria sopra quelle del-

arti, dalle quali erano distratti da occupazioni molto differenti, se non se in quel che concerne i primi elementi naturali a tutti gli uomini, questi conquistatori del mondo non dovettero avere nessuna pretensione all'invenzione propriamente detta di tutto ciò che appartiene alla Pittura. Dopo le prime emigrazioni, che avevano condotto alcuni artisti greci in Italia, fu dalla Sicilia, ove senza dubbio altre colonie greche ne avevan versato un numero molto grande, che molti di essi vennero ancora a lavorare in Roma.

Nulla si trova indicante pittori romani nè all'epoca remota, di cui parla Plinio, nè posteriormente, fino ai tempi nei quali volendo sempre provare l'antichità della Pittura presso i Romani, questo scrittore racconta, che nell'anno 450 di Roma, Fabio Pittore, il quale dette il suo soprannome ad un'antica famiglia eseguì nel tempio della salute, alcune pitture conservate fino all'incendio, che le distrusse sotto l'imperator Claudio.

la Grecia, in appoggio della sua opinione sull'antica comunicazione degli Etruschi cogli Egiziani. Ma se fosse anche provato, che le cognizioni degli Etruschi hanno preceduto quelle de' Greci, resterebbe sempre ad esaminarsi quale di questi due popoli il primo ha perfezionata l'arte, e qui non sarebbe al certo dubbiosa la priorità dei Greci.

Nel successivo secolo Pacuvio, pittore, e poeta nato in Brindisi, città della Magna Grecia, e nipote di Ennio, ornò dei suoi lavori il tempio di Ercole nel *forum boarium*, e seppe accrescere l'effetto delle sue composizioni drammatiche con un doppio mezzo dipingendo egli stesso le decorazioni del suo teatro (1).

Lo storico osserva, che dopo Pacuvio, la Pittura non fu più coltivata in Roma da mani così illustri. Cicerone avanti di lui lamentavasi

(1) Se pure significan ciò queste parole di Plinio sopra Pacuvio, *clariorem eam artem fecit gloria scenae* lib. 35 cap. 4.

Claudio Pulcro un secolo dopo Pacuvio, adopò gli stessi mezzi per accrescere la magnificenza, e l'interesse dei giuochi, che egli dava al popolo romano: *habuit et scena Claudii Pulchri magnam admirationem picturae* Ibid. Valerio Massimo aggiunge: *scenam varietate colorum adumbravit.*

Si è di già osservato, che i tragici greci avevano avuta la più gran cura di stabilire un perfetto accordo fra le decorazioni del teatro, ed il carattere delle loro rappresentazioni. Euripide, secondo Suida, era stato pittore prima di comporre tragedie.

Presso i moderni Corneille, e Quinaut hanno egualmente raccomandato questo importante accessorio. Questa arte di decorare i teatri sembra essere stata singolarmente perfezionata presso gli antichi, ciò che noi sappiamo da Vitruvio, specialmente in quel passo; *scenae satiricae ornantur arboribus, speluncis, montibus, reliquisque agrestibus rebus* (lib. 5. cap. 8.). Egli è possibile, che queste decorazioni abbiano data l'origine alla specie di paesaggio, in cui Ludio qui appresso citato si rese celebre, e della quale si fece in seguito un uso abusivo, e ridicolo.

già di questa indifferenza, e prevedeva quanto ne sarebbero funesti al gusto gli effetti.

Tutto prova egualmente, che tutto quello che in Roma allora vedevasi di lavori interessanti in questo genere, era dovuto a mani straniere, vale a dire, ad artisti greci. Tale era il quadro che Marco Valerio Messala aveva collocato nella Curia Ostilia, e nel quale gli aveva fatto dipingere la vittoria riportata da lui in Sicilia sopra i Cartaginesi, e sopra il re Gerone; tale era anche quello, che Lucio Scipione sospese nel Campidoglio, rappresentante la sua vittoria di Asia. Lucio Ostilio Mancino imitò questo esempio, esponendo nel foro un quadro, nel quale egli era rappresentato montando il primo all'assalto sulle mura di Cartagine; egli stesso ne dava la spiegazione, facendo osservare i luoghi, ove si erano dati i differenti combattimenti, atto di popolarità, che gli valse il consolato nei comizi seguenti.

Gori fa menzione nella sua *raccolta d'iscrizioni* tom. 1. pag. 390 di un altro romano pittore di decorazioni.

P. CORNELIUS P. L.

PHILOMUSUS PICTOR

SCOENARIUS IDEM REDEMPT.

MONIMENTUM FECIT H. C

CORNELIOE P. L. LYCEE LIBI

AE CASTOR ANNOR. NATA XIII. HIC. SI

TA EST. ET SUIS. POSTERISQUE EORUM.

Sembra nulladimeno, che se gli artisti romani non imitarono allora queste produzioni di un arte straniera in modo da meritare, che i loro nomi ci siano stati trasmessi, essi vi trovarono almeno sufficienti attrattive, per darsi con qualche applicazione alla pittura.

Ciò ebbe luogo soprattutto allorchè Lucio Memmio dopo di aver fatta la conquista di una parte della Grecia, depose nel tempio di Cerere il quadro di Aristide, che si chiamava il bel Bacco, e di cui il re Attalo aveva offerti secento mila sesterzi. L'importanza, che Plinio sembra avere annessa a ben designare quest'epoca, deve persuaderci in effetto, che solo da questo tempo data lo stabilimento di una scuola greca in Roma (1).

Il capo di opera di Aristide vi divenne un modello di buon gusto, e da questo momento senza dubbio l'istruzione si trovò diretta da quei medesimi artefici greci, che i Romani strascinarono dapprincipio con essi come schiavi dopo il soggiogamento della patria delle arti, ed ai quali essi accordarono in seguito la libertà.

(1) Si può egualmente congetturarlo da queste parole tante volte ripetute dietro Orazio lib. 2. epist. 1.

*Graecia capta ferum victorem coepit, et Artes  
Intulit agresti Latio.*

Questi orgogliosi conquistatori non tardarono anche a dare per istitutori ai loro figli, alcuni Greci, che congiungevano all'arte di dipingere qualche filosofica cognizione. Tale fu quel Metrodoro a cui Paolo Emilio confidò l'educazione dei suoi. Qual uomo doveva essere il maestro, che formò simili allievi!

Da quel tempo le relazioni non cessarono più fra la Grecia, e Roma per lo studio delle lettere, e delle Belle Arti. Ai primi maestri greci si unirono gli artisti formati, dopo la conquista, nelle scuole dell'Isole dell'Arcipelago, e dell'Asia minore. Le idee di gloria, e di fortuna chiamarongli a Roma, in quella città immensa, ricolma dei tesori di tutte le vinte nazioni, e ben presto abituata al loro lusso.

Nel numero di questi ultimi artisti fu quella donna, celebre in diversi generi di pittura, quella Lala, la quale nata in Cipro venne a Napoli, e si stabilì poi in Roma al tempo di Varrone. La velocità della di lei mano, congiunta ad un vero talento, eccitò una tale ammirazione, che i suoi quadri eccedevano il prezzo di quelli di Sopoli, di Dionisio, e degli altri pittori più abili del suo tempo. Lala formò molti allievi in Roma.

Un'altra donna vi fioriva nella stessa epoca; era questa Olimpiade, che ebbe per discepolo

**Aristobulo.** A queste scuole cominciarono ad istruirsi alcuni pittori romani.

Gli uomini i più distinti per la loro scienza, per la loro eloquenza, e la loro urbanità, Varrone, Ortensio, Cicerone, Attico, si dettero pene infinite per riunire collezioni di quadri, e di disegni greci (1). Essi ne riempivano le loro case di campagna, che divenivano altrettanti musei (2).

(1) Allorchè al tempo di Varrone fu riparato il tempio di Cerere fabbricato presso il gran circo, se ne tolsero a grandi porzioni, e senza danneggiarli gl'intonachi di una parte delle muraglie *crustas parietum excisas*, perchè vi si trovavano alcune pitture di Damofilo, e di Gorgaso, artisti siciliani, o greci, contati fra i più antichi di quelli, che avevano lavorato in Roma. Plin. lib. 35. 12.

Una simile diligenza prova, che gli amatori distinti di questo tempo portavano lo zelo fino a voler conservare le testimonianze del progressivo andamento dell'Arte.

Murena, e Varrone avevano già fatte trasportare alcune pitture da Lacedemone a Roma per mezzo di una simile operazione.

(2) I Romani troppo occupati di ambizione, d'intrighi, e di guerre per godere pacificamente delle produzioni delle Arti nel seno della loro città, riunivano questa sorta di ricchezze nelle loro case di campagna, per contemplarvele tranquillamente. È pure questo motivo medesimo, che dà per scusa una nazione moderna, quando se le rimprovera di esiliare alla campagna le belle collezioni di statue, e di quadri, e di esporvele così ad una più pronta deteriorazione. Agrippa tentò di distogliere i Romani da questa abitudine nel suo discorso, che Plinio chiama *Oratio magna, et maxime civium digna, de tabulis, signisque publicandis, quod fieri satius fuisset, quam in villarum exilia pelli.* lib. 35. cap. 4.

Amante felice di tutto ciò, che la natura, e le arti, e la gloria offrono di più attraente, Cesare prese le stesse cure.

Augusto coperse di quadri le mura del foro e quelle del senato. Sia che gli ozii della pace di cui Roma godè sotto il suo impero, conducessero naturalmente il gusto delle arti; sia che la moda se ne fosse stabilita a Roma in tutti gli ordini dello stato, come ciò è avvenuto ai nostri giorni, vi si vedde di nuovo, come al tempo dei Fabii, un cavaliere romano Turpilio, occuparsi dello studio della Pittura. Egli ornò Verona delle sue opere.

Quinto Pedio sordo muto dalla nascita, e nipote di un personaggio consolare, fu istrutto nella Pittura per la volontà espressa della sua famiglia, e col consenso stesso di Augusto.

Sempre grave nel suo esteriore il pittore Amulio, dice Plinio, lavorava senza lasciare la toga, *Pingebat togatus*, e conservava fino sui palchi la dignità, di cui ogni cittadino romano era geloso.

Altri come Cornelio Pino, ed Accio Prisco, lavorarono sotto Vespasiano, nel tempio dell' Onore, e della Virtù.

Tutto si era finalmente riunito, perchè l'Arte gettasse forti radici sopra il suolo di Roma; gli elogi stessi, che Plinio prodigava alle opere, ed al genio dei Greci, avrebbero dovuto con-

tribuire a svilupparvi il talento, se questo successo fosse stato possibile, ma l'uso smoderato delle ricchezze, i capricci dei grandi, e l'abuso del potere assoluto vi precipitarono in una egual decadenza ed i buoni costumi, e le Belle Arti.

Quando gli uomini possono, e vogliono tutto, dalla varietà dei loro desiderj nasce il cattivo gusto; e la natura contrariata da esso non può più arrestarne gli eccessi. Queste cause morali esercitarono la loro influenza sulla Pittura, anche avanti, che fosse spirato il bel secolo di Augusto: il lusso, che non era quello dello stato, ma quello dei particolari, la voluttà arricchita, la trascurata oziosità, seco condussero una universal decadenza (1).

Plinio lo prova allora che dopo di aver rammentati i grandi e degni soggetti, sui quali l'Arte si esercitava nei secoli, che l'avevano preceduto, descrive le scene triviali ridicole, ed ancora spregevoli, le quali al suo tempo ne avevano già preso il posto. Abbastanza ci siamo occupati, dice egli (2), terminando il raccon-

(1) *Artes desidia perdidit. Plin. lib. 35 cap. 2.*

(2) *Hactenus dictum sit de dignitate artis morientis. Ibid. lib. 35 cap. 5.*

Bisogna nulladimeno aggiungere, come lo stesso autore lo ha fatto rispetto alla Scultura, che la Pittura malgrado lo stato di degradazione, cui essa di già inclinava, non cessò per altro di essere impiegata, e protetta sotto

to dei soccorsi, che la Pittura aveva anticamente prestati allo spirito pubblico, abbastanza fin qui sulla dignità di un'Arte spirante .

molti imperatori del primo, del secondo, e del terzo secolo .

Gli scrittori di questo tempo ci fanno sapere, che alcuni di questi padroni del mondo non sdegnarono di maneggiare essi stessi il pennello . Svetonio l'assicura a riguardo dell'imperator Claudio . Adriano non si applicò solamente all'Architettura, e secondo la testimonianza di Dione Cassio, egli sapeva dipingere, e modellare . Lampridio attesta lo stesso di Alessandro Severo .

Niun dubbio, che nella stessa epoca, alcuni particolari, ed artisti di professione non abbiano egualmente coltivata la Pittura, ma il tempo non ne ha lasciati sussistere monumenti abbastanza considerabili, perchè noi possiamo sapere se quest'arte provasse almeno quei felici risultati, che noi abbiamo osservati nell'Architettura, e nella Scultura dal primo al quarto secolo . La fine di quest'ultimo vide consumare la lor comune decadenza in Italia, senza che la loro sorte fosse molto più felice in Grecia, ove esse si restituirono .

PARTE PRIMA  
DECADENZA  
DELLA PITTURA

DAL QUARTO SECOLO  
FINO AL DECIMO QUARTO.

---

PITTURA A FRESCO.

**P**er mostrare più chiaramente quale fu lo stato della Pittura durante i secoli di decadenza, io faccio precedere le triste produzioni di questi disgraziati tempi da una tavola ricca dei capi d' opera della più bella epoca, come io lo ho praticato già per l'Architettura, e per la Scultura.

Ben si comprende, che il paragone, che potrà essere stabilito per mezzo di questi ravvicinamenti, non avrà per oggetto, che la scelta dei soggetti, l'invenzione, e l'ordinazione dei quadri (1); perchè il tempo, che scancella tut-

Tv. I.  
Scelta di alcune delle migliori pitture antiche pervenute fino a noi.

(1) Io osserverò a proposito di questa tavola, ciò che mi credo obbligato di ripetere qualche volta, cioè, che per ottenere dalla veduta di questi monumenti tutta l'utilità, che se ne può desiderare, non bisogna trascurare di con-

to, non permette di giudicare dell'espressione, che raramente, e del colorito giammai, parte qualche volta trascurata in queste pitture a fresco.

Si potrà anche osservare, che le pitture antiche fino a noi pervenute, soprattutto quelle di Ercolano non offrono nè nel disegno, nè nel colorito la stessa perfezione, che nelle due altre parti dell'Arte; questa differenza deriva dal non essere elleno per la maggior parte, che imitazioni di originali usciti da più abili mani, e che probabilmente non erano stati dipinti sulle mura (1). I grandi maestri in generale, mal-

sultare le incisioni, che ne sono state pubblicate in grande. La molteplicità degli oggetti, che io doveva riunire, mi ha sforzato ad impiccolirne sensibilmente le dimensioni, per non accrescer troppo il numero delle tavole.

(1) A tempo di Apelle non si era ancora stabilito l'uso di coprire intieramente di pitture le mura, *nondum libebat parietes totos pingere*. Noi abbiamo precedentemente veduto, che i pittori di primo ordine, gelosi di estendere la loro riputazione, dilatando la conoscenza delle loro produzioni, non le ponevano in verun modo sopra mura glie, ove esse dovessero restare impresse; *uno in loco mansuras*.

Plinio, che ci fa conoscere questo fatto (lib. 35 cap. 10) ci da egualmente luogo di congetturare, che l'uso di dipingere sulle mura appartiene particolarmente alle due epoche della infanzia, e della vecchiezza dell'Arte.

Avanti Apelle il quale determina l'epoca della perfezione, il *Pecile* portico di Atene, con questo nome chiamato, per causa delle pitture, delle quali era ornato, ne era stato intieramente ricoperto da Polignoto, uno dei migliori

grado alcuni esempj contrarj, dipingevano a preferenza quadri, che fossero suscettibili di cambiar di posto, e di essere trasportati da un paese in un' altro.

Checchè ne sia, i pezzi riportati qui, debbono bastare per far apprezzare il merito delle scuole antiche, per giustificare gli elogj, che esse

pittori della prima età, che aveva decorato nella stessa maniera il *Lesche*, o la sala di conversazione di Delfo. I soggetti trattati da questo maestro erano attinti, nella favola, e nella storia greca dei tempi eroici.

Lungo tempo dopo Apelle, Ludio dipinse pure sulle mura alcune composizioni di un genere meno nobile, delle quali egli prendeva il soggetto nella natura campestre, nelle scene più ordinarie della vita umana, e ne sparse il gusto, ciò che annunziava di già un cominciamento di decadenza. Bisogna formare lo stesso giudizio delle pitture trovate a Ercolano, le quali per la maggior parte rappresentano paesaggi, giuochi, balli, interni di edifizj, e bizzarre decorazioni di architettura sul gusto dei nostri arabeschi; ciò che mi ha dato luogo di asserire, che le composizioni eroiche, che vi si trovano in più piccol numero, come il quadro di Teseo, quello di Oreste, e quello dell' educazione di Achille, debbono essere state copiate da qualche pittore di ornato, dietro alcune opere celebri poste in luoghi distinti.

La pittura, che rappresenta Teseo vincitore del minotauro, è stata trovata in fatti in una gran camera a Resina vicina ad Ercolano nel 1739; e ciò è conforme a quel che dice Vitruvio, il quale facendoci conoscere con quanta convenienza gli antichi ordinavano tutto, aggiunge, che era in ciascuna casa una grande stanza, ove erano conservate le immagini degli dei, ed i quadri storici; *habentem deorum simulacra, seu tabularum dispositas explicationes*.

hanno ottenuti (1), e principalmente, lo ripeto, per giungere allo scopo, ch' io mi sono proposto, stabilendo un paragone fra le differenti epoche dell' Arte, quanto alla invenzione, ed alla ordinazione dei quadri.

Le due composizioni incise sotto i N. 1 e 9 presentano l'una, e l'altra una riunione di persone occupate in una semplice azione, quella di ascoltare un racconto, od una lettura con un più o meno vivo interesse.

La pittura N. 1 è presa da un vaso greco, trovato in una delle isole dell' Arcipelago. Gli scrittori variano sul soggetto di questa composizione; l'autore delle spiegazioni aggiunte alla

(1) In appoggio di ciò, ch' io dico qui in generale, e particolarmente sul proposito delle pitture di Ercolano, non osando desiderare, che il lettore creda al mio giudizio, io invocherò quello di un maestro, che uno studio profondo dell' antico, ed osservazioni fatte sui luoghi stessi, hanno messo in grado di parlarne meglio di qualunque altro. Questo è Mengs, il quale in una lettera di cui noi dobbiamo la pubblicazione ad uno dei suoi figli, e che il signor Avvocato Fea ha inserita nella sua edizione delle opere di questo abile pittore ( Roma in 4. 1787 pag. 395 ) dopo di avere spiegato tutto ciò che appartiene al meccanismo dell' affresco, al disegno, al colorito, al chiaro oscuro, ed alla prospettiva, parlando di questi monumenti ci dice, *Che con somma maestria, e stile sono toccate, dipinte le figurine ec.* Questo scrittore ricava egualmente dal merito delle pitture di Ercolano un' osservazione generale; egli aggiunge, che *bene osservate ci possono convincere, che gli antichi pittori dovevano essere di una somma perfezione, e che possedevano tutte le parti necessarie all' arte.*

raccolta dei vasi di Hamilton, crede di riconoscere Cassandra, che predice alla sua famiglia le sventure di Troja. Una figura di donna sedente, intorno alla quale le altre sono disposte, attrae i primi sguardi. Al disopra della sua testa è posto un genio, la di cui presenza può persuadere in effetto, che il personaggio principale prova una ispirazione divina, e predice, o si appresta a predir l' avvenire. Un'altra donna assisa più in basso, sembra raccontare i fatti, che apparentemente motiveranno le predizioni di Cassandra, che un eroe situato vicino a lei, sembra attendere; una terza figura di donna, amica, o sorella di Cassandra, si appoggia sulla sua spalla, e tutte due ascoltano quella, che parla. Una fantesca tiene un ventaglio alzato, e completa rende la scena.

L'altra composizione N<sup>o</sup>. 9 è stata scelta fra le pitture di Ercolano. I dotti autori delle spiegazioni di questa opera, hanno giudicato, che il soggetto ne è tratto dalla tragedia di Ifigenia in Tauride di Euripide. Essa rappresenta il momento, in cui Pilade (di cui Ifigenia vuol salvare la vita, affinchè egli porti a suo fratello la lettera, che ella gl' indirizza,) dice ad Oreste tenendo questa lettera in mano: *Io ti rimetto la lettera di tua sorella*. Ifigenia a queste parole riconosce suo fratello, e l' abbraccia.

Due donne di differente età, che assistono alla scena, rappresentano il coro della tragedia greca; una di esse porta il suo dito sulle labbra per indicare, che esse conserveranno il segreto sul progetto di rapire la statua di Diana presentata dal fondo del quadro, e che si riconosce al turcasso pendente dalla sua spalla. Il vecchio situato a diritta, potrebbe essere il re Toante, che sopravviene, ed a cui Ifigenia racconta il prodigio del movimento fatto da questa statua all'arrivo dei due sconosciuti.

Il luogo della scena trovasi così bene indicato; le situazioni assegnate ai personaggi diversi non potrebbero essere scelte meglio; i sentimenti, che essi sembrano provare, sono convenienti alla loro situazione, e fannosi chiaramente distinguere nelle loro attitudini; dimodo che il tutto non lascia nulla da desiderare, non offre nulla da resecare, e presenta una savia, e bella ordinazione.

Lo stesso può dirsi della prima pittura, che noi abbiamo descritta; la disposizione ne è semplice, e naturale; la tranquillità dell'insieme dispone all'attenzione, ne risulta una espressione generale, che parla vivamente agli occhi, e porta allo spirito in una maniera precisa tutte le idee, che l'artefice si è proposto d'imprimervi; ciò che non permette di dubitare, che l'espressione particolare, che deve risiedere nei tratti

di ciascheduna figura , non fosse resa colla medesima perfezione. L'arte non poteva adunque meglio pervenire al di lei scopo .

Passeri, spiegando nella sua raccolta di pitture etrusche , il soggetto qui da noi pubblicato sotto il N<sup>o</sup>. 2 crede di vedervi le nozze di Ercole con Ebe . D' Hancarville, la di cui ardente immaginazione è più disposta alle idee mistiche, e simboliche, spiegandolo egualmente nella collezione di vasi pubblicata da Hamilton , non ci trova , che alcune particolarità relative ai misteri orfici di Bacco . Secondo lui il superbo toro, che un genio alato conduce con un filo all' altare non è la vittima, ma lo stesso dio . Checchè ne sia , io vi osservo con questo scrittore una bella composizione , un disegno grazioso , ed animato . Questo quadro ispira in fatti col movimento di ciascheduna figura , l'interesse difficile a spiegare ma ben sensibile di una mistica rappresentazione .

Gli Arimaspi popoli abitanti del Nord , ed i Grifoni animali chimerici occupati gli uni, e gli altri , dice Plinio , nella ricerca dell' oro , davansi fra loro frequenti combattimenti . Il soggetto del N<sup>o</sup>. 3 preso sopra un vaso etrusco , rappresenta una scena di questa specie. Il fuoco dell' azione , egualmente vivo nell' uomo assalito sopra il suo carro , e nei due animali, dei quali l' uno attacca da un lato , mentre l' altro

si precipita sopra i cavalli, è reso con forza, e con nobiltà, dalle forme dei muscoli, e dalle mosse di ciascuna figura.

Se non si conoscesse l'arditezza, frutto della scienza, che caratterizza il disegno degli antichi, se non si fossero in verun luogo veduti quei puri, ed eleganti tratti, che dopo l'antico non si sono più riprodotti, che sotto la matita di Raffaello, se ne troverebbero esempi qui, come anche nelle due seguenti pitture, ed in quelle, che abbelliscono molti altri vasi campani.

Cosa più semplice, o più piacevole del soggetto tolto da uno di questi vasi, e riportato sotto il N° 4. Se si sorprendesse Amore con le Grazie, e che loro si domandasse: Che fate voi insieme? Mia sorella canta, e noi balliamo, risponderebbe Amore. Ecco quello, che ei sembra dirci in questa pittura. Idea, composizioni, attitudini, tutto è ingenuo, e grazioso. Si crede vedere la giovinetta, che Anacreonte dipinge nella sua sesta ode, coronata di rose, e movendo il delicato piede alla danza *κλειδονόστροφος χορεία*. Era adunque con mezzi della stessa natura, con forme flessibili, ed armoniose, che la lingua e l'arte del disegno, esprimevansi presso i Greci, e scambievolmente mutuavansi le immagini.

La figura segnata col N° 5, danza presso una colonna, il più antico emblema di tutti

quelli , che rappresentano qualche divinità . Ma questa colonna rappresenta Cerere ovvero Amore? È ella una corona di fiori, o una cintura, che la danzatrice lascia scappare dalle sue mani ? Io non so ; la mollezza, e l' abbandono dei suoi movimenti produce fin nel profondo dell' anima, sì dolci idee, che sebben vaghe , non si è punto tentati di fissarle . Tale era la delicata sensibilità dei Greci ; tali erano i motivi sempre incantatori della loro poesia, della loro musica, e della loro pittura . Qualunque arte, le di cui invenzioni, non fanno, siccome queste nascere de' pensieri, o provare qualche emozione, è lungi dalla natura .

Tutte le convenienze, che prescrive un soggetto nobile sia della favola, sia della storia, relativamente ai personaggi, ed all' azione, sono osservate nella pittura , che noi diamo sotto il N°. 10 . Essa rappresenta Teseo vincitore del Minotauro, che riceve gli omaggi della riconoscenza dei giovani Ateniesi. Una statura più che eroica ha dovuto far situare questo personaggio principale nel mezzo del quadro ; la sua posizione presenta la tranquillità dell' uomo forte, e la maestà dell' eroe . Le attitudini variate, e vivaci delle vittime, che egli ha liberate, esprimono la toccante gratitudine, che è propria della giovinezza . Il mostro da Ovidio dipinto con queste parole , *Semibovemque virum, se-*

*mivirumque bovem*, steso ai piedi del vincitore, caratterizza l'azione, e ne rammenta le cause: *Veneris monumenta nefandae*. Questo quadro è un modello d'invenzione, e di ordinazione, e se io non m'inganno, deve essere riguardato, come il migliore di tutti quelli, che sono stati tratti dalle ruine trovate nei contorni di Ercolano. Io lo ho veduto assai fresco ancora per riconoscervi il merito dell'espressione, e per ammirarvi pure quello del colorito, più raro negli altri.

Le ore nutrivano i cavalli del sole; le Grazie e le Muse avevano cura di quelli dell'aurora; Pegaso aveva fatta sgorgare sotto i suoi piedi la fontana d'Ippocrene. Siasi adunque uno dei primi, o siasi Pegaso, che la Pittura, e la Poesia arti alle quali essi erano tutti egualmente cari, ci abbiano qui rappresentato N°. 11 ornato, ed accarezzato dalle mani delle Najadi, questo omaggio della loro riconoscenza, è ingegnoso del pari, che la composizione è graziosa, e ridente; e l'idea di collocar questa immagine nel sepolcro dei Nasoni, vicino alla errante ombra del poeta, che cantò più ch'altri teneramente l'amore, rende ancora questa invenzione più poetica e più interessante.

L'ingenuità delle attitudini, e la grazia naturale delle figure, conformi alla semplicità del soggetto, spargono nella composizione N°. 12

un'incanto, che sembra non poter essere sorpassato; ciò che prova, che solamente imitando la natura bene scelta ne' suoi momenti, e fra quelle delle sue produzioni le più capaci di piacere, l'Arte è sempre sicura del successo. Il giuoco degli ossetti tale quale esso è qui rappresentato, è in uso ancora fra le giovinette, ed offre spesso scene egualmente aggradevoli. La presente è dipinta sopra il marmo; la pittura è monocroma, o secondo la moderna espressione in chiaro oscuro (*camaïeu*). Il pittore Alessandro ci ha segnato il suo nome, e quelli delle cinque giovinette. Questi ultimi sono cavati dalla favola, e dalla storia; tutte le arti gli hanno illustrati; sono essi Latona, Niobe, Febe, Ilaira, ed Aglae la più giovine delle Grazie.

Si posson vedere nelle spiegazioni delle pitture trovate a Ercolano, i differenti soggetti, che i dotti autori di questa opera credono poter riconoscere nel quadro inciso sotto il N°. 13. Essi si accordano più generalmente a vedervi Ulisse che si presenta a Penelope, dopo di averla liberata dai suoi indiscreti amanti. La principessa è assisa senza osare, secondo l'espressione di Omero, nè riguardare, nè interrogare il suo sposo. Plinio dice, che Zeusi, dipingendo Penelope, rendette sensibili i costumi di questa

casta regina, *pinxisse mores videtur* (1). Sarebbe impossibile d'immaginare un modello più espressivo di una simile conferenza, e soprattutto di offrire una composizione più pittoresca, e più interessante, con così semplici mezzi, e con un numero così piccolo di personaggi; talento familiare agli artisti antichi, e poco conosciuto dai moderni.

I maestri dell' antichità sapevano anche interdir la licenza ai loro pennelli in que' soggetti stessi, che sembravano il più autorizzarla. In una danza bacchica rappresentata sotto il N.º. 14 un baccante dà sulla mano della sua compagna di ballo, della quale sostiene con

(1) Pausania riferisce un tratto, che dipinge egualmente bene il carattere, o i costumi di Penelope (lib. 3 cap. 20)  
 « A trenta stadj da Sparta, voi trovate egli dice, una statua del Pudore, che è stata posta lì da Icaro per la ragione seguente.

« Icaro avendo maritata la sua figlia a Ulisse, volle impegnare il suo genero a fissare il proprio domicilio in Sparta, ma inutilmente. Deluso in questa speranza, egli rivolse i suoi sforzi verso la figlia, e la scongiurò a non abbandonarlo. Al momento in cui la vide partire per Itaca, egli raddoppiò le sue istanze, e si messe a seguire il carro sul quale essa era salita. Ulisse stanco finalmente di tante importunità, disse a sua moglie, cho ella poteva scegliere fra suo marito, e suo padre, e che egli la lasciava padrona o di venir con lui, o di ritornare a Sparta. Dicesi, che allora Penelope arrossì, e che essa non rispose che abbassando il suo velo sul proprio volto. »

grazia il braccio, un bacio, che non saprebbe disapprovare dalla decenza.

Questi abili pittori avevano ancora l'arte di arricchire colle lezioni della filosofia, la rappresentazione dei soggetti mitologici. Accanto a Narciso innamorato di se medesimo, e che consuma la sua vita nel contemplare la propria immagine nello specchio delle acque, essi hanno dipinto N°. 15, Amore, che rattristato estingue la sua face. *Non amare, che se stesso non è più amore, e senza amore cessa la vita.*

Altra lezione contro l'orgoglio. Apollo appoggiato sulla sua lira, con in mano una palma, e tenendo così l'istromento, ed il simbolo della sua vittoria, ordina il supplizio di Marsia, N°. 16, 17, 18. Questi è di già attaccato all'albero fatale, di già lo Scita aguzza il suo coltello. Olimpio scolare di Marsia si getta ai piedi di Apollo, e gli grida *Ah! fategli grazia!* il movimento delle sue braccia e delle sue mani, che egli inalza colla vivacità della giovinezza, senza imbarazzo, senz'alcuno studiato contrapposto, esprimono questo grido. Non fu l'artefice, ma il sentimento del dolore, che dette una tal posizione a questa figura: si comprende bene lo slancio di questa preghiera *Ah! fateli grazia!* L'azione di Olimpio ci fa volger lo sguardo verso lo Dio, che egli implora. Quanto è maestosa, accanto a quel bel tripode, la figura del Dio

vincitore della presunzione! Ecco adunque un perfetto modello di un'azione renduta con semplicità, e di una viva espressione operata con una rara semplicità di mezzi.

Una composizione più ricca, e non meno chiara malgrado la sua ricchezza, compirà il quadro storico dello stile della pittura antica, che io ho voluto delineare su questa tavola. Questa pittura N<sup>o</sup>. 6 una delle prime, che siano state conosciute dai moderni, ed anche oggidì una delle più interessanti, che sono fino a noi pervenute, è conosciuta sotto la denominazione di *Nozze Aldobrandine*, che ha presa dalla famiglia, cui essa appartiene, e dal palazzo, ove è conservata da più di dugento anni da che essa fu trovata sul monte Esquilino. Questa composizione riunisce sola i diversi generi di merito sparsi in quelle da me finora descritte. Unità, espressione, decenza, essa tutto racchiude.

Una giovine sposa assisa sulla sponda del letto nuziale, resiste ancora all'invito di entrarvi. Il suo velo rosso *flammeum*, più non copre il suo volto; di già la cintura della sua bianca veste è disciolta; ma essa è sempre esitante; *tardat ingenuus pudor*. *La Pronuba*, di cui son conosciute le funzioni presso gli antichi, e che si fa qui riconoscere per un abbigliamento meno modesto, adopa per deciderla ragiona-

menti, e carezze, di cui lo sposo aspetta il successo in una attitudine, che non permette di dubitare della sua impazienza. Alcune donne preparano i vasi, ed i profumi necessarj per il bagno, mentre che altre cantano intorno ad un altare, ed al suon della lira. *Hymen! o Hymenee!*

La scena è ben disposta. Il luogo assegnato a ciascuno degli attori principali non lascia alcuna specie di incertezza; le loro attitudini manifestano chiaramente i sentimenti, che gli animano. Una esitazione da un lato eguale all'impazienza, che si manifesta dall'altra. Tutto è vero, naturale; gli accessori indispensabili, tenuti in una specie di lontananza, non tolgono cosa alcuna all'attenzione dovuta al gruppo principale; dimodochè la scena rappresentandoci un momento sempre interessante per se medesimo, ci rammenta ancora ciò, che la storia fa conoscere sopra l'abbigliamento, i mobili, e gli usi degli antichi, relativamente a questa parte delle ceremonie del matrimonio.

Io ho colta una di quelle occasioni, che si presentano raramente trattandosi di pitture antiche per calcare sull'originale medesimo le teste dei due sposi; la conservazione di questi originali mi ha permesso di prenderne un disegno molto esatto, che io do sotto i N. 7 e 8.

Bisogna nulladimeno confessare, che la stampa è lungi dal rappresentare l'impazienza im-

pressa negli sguardi, e nell'insieme della fisionomia del giovine, e questo sentimento si fa anche meglio sentire nella mossa del braccio, e della gamba presti ad alzarsi. Il disegno, che rende assai bene la modestia della sposa nel suo portamento non poteva nemmeno esprimere egualmente bene il timor virginale, che si manifesta nei di lei occhi; non appartiene, che al colorito di dare un corpo ad affezioni di un tal genere. Questo merito particolare del colorito, che male a proposito si esita ad accordare agli antichi pittori, era in quest'epoca portato allo stesso grado di perfezione, di tutte le altre parti dell'arte, per ciò che conviene alla pittura storica; questo è almeno quello, che se ne può inferire dagli indizi, benchè leggieri, che essa ne dà ancora dopo più di due secoli da che essa è scoperta. L'affresco, che è il genere di pittura, nel quale l'artista deve porre maggior scienza per il disegno, e sicurezza maggiore nell'esecuzione, a cagione delle disposizioni, dalle quali non è poi più possibile di tornare in dietro, è trattato qui con una estrema abilità. Il pennello il più franco, ed il più ardito ha stesi i colori in massa, ma senza veruna secchezza, ed in maniera facile e larga; i chiari sempre uniformi, ed alcune botte gettate solamente nelle pieghe, e nelle ombre, bastano per formare dei contrap-

posti, e delle specie di mezze tinte; e finalmente certi tocchi pieni di spirito, sempre situati a proposito, sebbene risentiti, producono da vicino una specie d'impastamento, e da lontano tutto l'effetto, che potrebbesi desiderare.

In cotal modo i pittori delle scuole antiche, associando ad una pratica eccellente il talento di attingere i soggetti de' loro quadri con intelligenza, e con gusto nella favola, nella storia, e negli usi de' loro tempi, obbedivano perfettamente alla lezione del precettore delle arti: che il soggetto sia bene scelto; che l'ordinazione assegni a ciascheduna figura un posto conveniente (1).

Sentiamo, ascoltando Plinio, e Vitruvio ciò che la Pittura divenne, quando essa si allontanò da questi principj.

Non è più, dicono essi, incaricata di conservare le immagini degli uomini; le si preferiscono il bronzo, ed il lustro dell'argento. Non si propongono più all'Arte i soggetti delle grandi composizioni antiche; non è più Giove circondato dagli Dei (2), nè quell'Ajace incenerito dal

Tav. II.

Arabeschi, e caricature: primo grado della decadenza della pittura antica.

(1) *Lecta potenter erit res*

.....  
*Singula quaeque locum teneant sortita decenter.*

(2) *Magnificus Jupiter in throno, adstantibus Diis.*  
*Tom. IV.*

fulmine sotto il pennello di Apollodoro; non è più la bellezza nelle braccia di Alessandro disegnata da Apelle; più non sono le grandi azioni di questo conquistatore, delineate da Protogene, geloso di congiungere la sua gloria a quella dell'eroe, e dipinte per l'immortalità. No: l'Arte prestandosi ai disordini del lusso, ed a' depravati gusti, copre le muraglie di ornamenti senza scelta, e senza proporzioni. Vi ha chi si crede onorato dal fare impiegare brillanti colori, e dal pagargli carissimi. La ricchezza ha usurpato il posto della beltà (1).

Si prodigarono soprattutto questi splendenti colori in un genere di pittura, la di cui invenzione è stata attribuita a Ludio il moderno. In vece di idee nobili, ed elevate questo pittore ricopriva le mura di rappresentazioni campestri, di vendemmie, di giuochi villerecci. Fu egli verisimilmente, ovvero furono i suoi scolari, che aggiunsero a queste composizioni le stravaganti immagini di quella fantastica architettura contro la quale inveisce tanto giustamente Vitruvio; architettura, tutti i membri della

(1) *Quod enim antiqui insumentes laborem, et industriam probare contendebant artibus, id nunc coloribus, et eorum eleganti specie consequuntur; et quam subtilitas artificis adijciebat operibus auctoritatem, nunc dominicus sumptus efficit ne desideretur; Vitruvius lib. 7 cap. 5. Si possono egualmente consultare le riflessioni, che Plinio fa a questo proposito, lib. 35 cap. I e II.*

quale sono privi di proporzioni, di cui tutte le forme sono impraticabili, e di cui gli ornamenti medesimi figli del capriccio, offendono qualunque specie di convenienza.

Questa nuova moda non poteva mancar di corrompere il giudizio del pubblico, e di far perder di vista agli artisti medesimi le vere bellezze della Pittura. In fatti da questo momento limitata a composizioni, l'invenzione delle quali non dimandava nè la conoscenza delle umane passioni, nè quella della storia, e la di cui esecuzione non esigea nè lo studio dell'anatomia, nè un disegno corretto, l'arte avvilita camminò rapidamente verso la sua ruina (1). Essa si

(1) Plinio, accordando a Ludio il merito di aver fatto adottare il genere di pitture, delle quali ornava le murauglie *amenissimam parietum picturam* (lib. 35. cap. 10), non si occupa punto del male, che ne risultò per la scuola romana nello stesso modo, che egli non se ne è occupato per la scuola greca citando alcuni quadri di un genere tanto poco pregiabile. Nulladimeno egli avrebbe dovuto esser colpito da queste idee, allorchè visitava le abitazioni delle città, da cui sono state ritirate le pitture oggidì conservate nel museo di Portici, voglio dir quelle di Pompeja, di Ercolano, di Resina, e quelle della città di Stabbia ove egli trovò la morte nell'eruzione del Vesuvio cercando il di lui amico Pomponiano.

Vitruvio artista, e giudice più severo di questo storico, dopo aver fatta una più particolarizzata descrizione delle pitture eseguite da Ludio, o dai suoi scolari, deplora lo sragionevole uso di questo genere di ornamenti, ed il pregiudizio, che ne soffersè l'Arte.

52  
 smarrito che perdette di vista i bei modelli che l'avevano condotta alla sua perfezione. Ridotta al vano ornamento delle muraglie, deponendo le sue opere in luoghi spesso ignobili,

Non è dunque senza fondamento, che io pongo in quest'epoca i principj almeno della decadenza della pittura.

Si può anche credere, che essa, come io lo ho detto, ci fu trascinata con rapidità, perchè Plinio, il quale sembra diventar più preciso quando tratta di questo soggetto, riguarda come la causa principale di questa deteriorazione, la scelta, che si faceva assai generalmente di soggetti poco degni dell'applicazione di un dotto pennello, ed anche d'immagini stravaganti, e poichè per un'altra parte il gusto di questa specie di pittura si stendeva ogni giorno più; *et nostrae aetatis insaniam ex pictura non omittam.* (lib. 35. cap. 7.)

Nerone si fece rappresentare sopra una tela di 120 piedi di altezza, ed uno dei suoi liberti fece dipingere sotto i portici di Anzio tutti i gladiatori, che figuravano nei ginocchi, di cui questa città fu il teatro. Ecco, dice questo scrittore indignato, i nobili soggetti, che esercitano da molti secoli il genio della Pittura: *Hic multis jam saeculis summus animus in Pictura* (*ibid.*). Potrei aggiungere, che il dio delle Arti sdegnato vendicò la propria ingiuria, giacchè il colosso di Nerone fù colpito dal fulmine: *Et ea pictura, cum peracta esset, accensa fulmine conflagravit* (*ibid.*).

Petronio conferma in questo l'opinione di Plinio, e se deve credersi, che egli scriveva sotto il regno di Nerone, il suo giudizio si riferisce alla medesima epoca. Cercando di riconoscere il tempo dei differenti quadri di una galleria, che egli esamina, è colpito dalla decadenza dell'Arte, e ne riconosce similmente la causa nella scelta de' soggetti, che non ha più per scopo, che di servire il lusso, o di lusingare vizi vergognosi, e nell'amore disordinato degli artisti per il guadagno. Questo passo del *Satyricon* è talmen-

essa perdette la gloria, che la circondava, allorchè nei bei giorni delle scuole primitive, non era il piacer di un solo, che l'occupava, ed allorchè potendo un bel quadro esser traspor-

te conforme a quella, che ha scritto Plinio, che si potrebbe crederlo, come molti altri estratto da lui.

Ecco le parole di Petronio.

*Consulere prudentiorem coepi aetatem tabularum, et quaedam argumenta mihi obscura, simulque causam desidia praesentis excutere, cur pulcherrimae artes periissent, inter quas pictura ne nimium quidem sui vestigium reliquisset. Tum ille, pecuniae, inquit, cupiditas haec tropica instituit. Priscis enim temporibus cum adhuc nulla virtus placeret, vigeabant artes ingenuae... Nolite ergo mirari si pictura defecit, cum omnibus diis hominibusque formosior videatur massa auri, quam quidquid Apelles, Phidiasve, groeculi delirantes fecerunt, cap. 48.*

Petronio assegna anche un'altra causa della decadenza allorchè dice in altro luogo (cap. 2): *Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiarium invenit.* Questo metodo speditivo, ed abbreviato, mi sembra dovere essere differente da quello, che ritrovò Filosseno in un tempo disgraziato per la pittura, secondo la testimonianza di Plinio, che riferisce il fatto senza biasimarlo, *breviores quasdam Picturae vias, et compendiarium invenit* (lib. 35. cap. 10). Del resto le espressioni di Plinio, come pure quelle di Petronio, non sono sembrate chiare abbastanza per dare una idea positiva di questi metodi abbreviati.

Possono vedersi su questo soggetto *Junius de Pictura veterum*, lib. 2. cap. 11, §. 10. Winckelmann tom. 2 lib. VIII cap. 3 pag. 128, ediz. di Roma. Idem *Trattato preeliminarie dei monumenti inediti* pag. 24. de Paw *Recher-*

tato, un gran pittore apparteneva all'universo intiero, seguendo l'espressione di Plinio, che tutto nobilita (1).

È per dimostrare questo cangiamento, che la tavola II è composta.

Il carattere insignificante, o ridicolo degli oggetti che essa racchiude, sembra provare, che tutte le istituzioni, e tutte le invenzioni umane, una volta arrivate alla perfezione, trovano in loro stesse una causa di decadenza prima, che si presentino cause straniere. Pervenute ad una certa altezza, non potendo più crescere, esse si stendono, per così dire, in larghezza, esse si ramificano; portansi verso futili ricerche, e si caricano di ornamenti superflui, distruttivi della loro essenza; così un fiume grande, e maestoso ingrossato durante un lungo corso dal tributo di cento altri fiumi,

*ches philosophiques sur les Égyptiens, et sur les Chinois*  
sect. 4 tom. I pag. 226.

Esaminati questi differenti ravvicinamenti, mi sarà egli permesso di non essere del sentimento del dotto editore di Petronio edizione di Parigi 1677; laddove egli contraddice gli eruditi, che pongono Petronio nel primo secolo della nostra era; e non potrò io credere com'essi, che egli visse di fatto al tempo di Nerone, o poco dopo quest'imperatore? La depravazione dei costumi dei quali egli fa certe descrizioni spesso troppo vive, appartiene a questa epoca piuttosto che a quella degli Antonini.

(1) *Pictorque res communis terrarum erat.* Plinio lib. 35. cap. 10.

allorchè esso è pervenuto verso il fine del suo cammino, oltrepassa le proprie rive, si divide in rami inutili, nocevoli, e si perde finalmente nelle sabbie da lui stesso ammontate.

Noi abbiamo veduta l'architettura decadere dalla sua grandezza allontanandosi dalla sua semplicità primiera, perdere la propria grazia abbandonando le sue proporzioni, e cadere nel disordine, e nella goffaggine, per non si rialzare, che dopo di esser passata per mezzo gli errori del più bizzarro sistema. Noi vedremo similmente la pittura, obliare le produzioni ingegnose e commoventi dei bei secoli, perder di vista la vera bellezza, trascurar l'interesse nella scelta dei soggetti, il naturale nell'ordinanza, e smarrir finalmente qualunque mezzo di espressione per l'assoluta ignoranza del disegno.

La sola ispezione delle differenti parti di questa tavola, di cui il sommario descrittivo renderà un conto più minuto, giustificherà la critica che noi ne abbiamo fatta quanto alla scelta dei soggetti.

Vi si riconoscerà facilmente il poco interesse, che presentano i soggetti incisi sotto i N<sup>o</sup>. 1, 2, 5, e 7; l'ignobile trivialità dei N<sup>o</sup>. 6 e 12; ed il ridicolo dei N<sup>o</sup>. 3, 4 e 11.

Le composizioni riprodotte sotto i N<sup>o</sup>. 8, 9 e 10 potrebbero ottenere qualche elogio a cagione della loro semplicità, e del merito dell'esecu-

zione; ma il pittore non eviterebbe il rimprovero fatto dai Greci a Pireico, che essi soprannominarono *Rhyparographos*, perchè egli non dipingeva, che cose vili (1).

La seconda metà di questa tavola è riempita da molte di quelle decorazioni di Architettura, che gli antichi dipingevano sopra i muri interni delle case, delle terme, delle camere sepolcrali, che si designano ora sotto i nomi di grotteschi, o di arabeschi, e che Vitruvio biasima tanto fortemente sia che le consideri come architettura, ovvero come pittura. Le descrizioni da questo autore fatte di un tal genere di ornamenti, son tanto chiare, che è impossibile di non riconoscere ai N. 12, 14, 15, 16 e 17 alcune immagini di quei fantastici oggetti (2).

Le pitture riunite su questa tavola sono state per la maggior parte trovate a Ercolano antica città d'Italia fondata da una colonia greca ed eseguite da' greci maestri, che vivevano sotto

(1) *Toustrinas, sutrinisque pinxit, et asellos, et obsonia, ac similia; Ob hoc cognominatus Rhyparographos.* Plinio lib. 35 cap. 10.

(2) *Nam pinguntur tectoriis monstra... Pro columnis enim statuuntur calami, pro fastigiis harpaginctuli striati cum crispis foliis et volutis... Item, candelabra aedicularum sustinentia figuras, supra fastigia eorum surgentes ex radicibus... Haec autem nec sunt, nec fieri possunt nec fuerunt... At haec falsa videntes homines, non reprehendunt, sed delectantur ec.* Vitruv. lib 7 cap 5.

la dominazione dei Romani, o da artisti romani allievi dei greci; esse appartengono alla storia della Pittura dell'una, e dell'altra nazione egualmente.

Le pitture incise sulla tavola III possono comprendersi nel genere di quelle, di cui noi abbiamo parlato, e danno luogo a osservazioni simili. L'abuso quanto alla scelta dei soggetti è egualmente inescusabile, ed è anche difficile di formarsene un'idea giusta, e d'immaginarne spiegazioni plausibili. Queste pitture sono state trovate sopra le mura di una camera sotterranea di 18 a 20 piedi quadrati, le ruine della quale esistono ancora nei giardini della Villa Pamfili, vicino a Roma, e che sembra essere stata una sala da bagno (1).

L'abbigliamento dei personaggi, ed i gesti coi quali essi manifestano la loro maraviglia, la loro inquietudine, e il loro terrore, sembrano

Tav. III.

Altre pitture antiche della stessa specie; scene comiche, o satiriche.

(1) I frammenti di pitture incisi sopra questa tavola furono trovati verso la fine dell'anno 1787 in una camera sotterranea antica, situata sotto i giardini della villa Pamfili, la di cui scoperta si dovette ad uno scoscendimento di terre. Gli affreschi, che io ho fatti incidere, e che son qui pubblicati per la prima volta, sono presso a poco i soli frammenti, che vi siano stati trovati. Essi caddero felicemente nelle mani del signor Callet giovine architetto francese, al quale io ho l'obbligazione di avermeli comunicati.

nella composizione incisa sotto i N<sup>o</sup>. 1 e 2 annunziare un'apparizione, o delle operazioni magiche. I soggetti dei due frammenti N<sup>o</sup>. 3 non son che ridicoli.

Checchè ne sia, offre il tutto una prova novella della degradazione, che si operò nelle produzioni dell'Arte, per un effetto della corruzione dei costumi.

Se immagini come queste destinate a rappresentare scene, che non potrebbero aver luogo alla pubblica vista, erano sempre delineate in oscure grotte, non bisogna per altro confonderle con i quadri del genere di quelli di Caladete, e di Antifilo, designati da Plinio colla denominazione di *comicae tabellae*, quadri comici (lib. 35 cap. 10) ed i quali, secondo il sig. de Caylus (*Mémoires de l'Académie des inscriptions, et belles lettres* tom. 25, pag. 182) si collocavano sulle porté dei teatri per annunziare al pubblico il genere delle rappresentazioni, che gli sarebbero offerte, nel modo stesso, che si pratica anche presentemente spesso in Italia.

Quelle, che noi esaminiamo qui, sono dipinte a fresco sopra un intonaco di calce molto compatta, ed il colore bianco della quale formava il fondo, sopra il quale son disegnate le figure, delineate con una forte tinta rossastra. Il corpo della donna nuda, che sembra esser la maga, partecipa di questo colore, e di una mescolanza

di azzurro, e di verde. Il panneggiamento delle due donne, che gli servono di fondo, e quello del gruppo pantomimico posto dietro di esse, sono negli stessi toni. Il panneggiamento dell' uomo, o del fantasma, che porta il vaso, è di un giallo chiaro, e riposa sopra le carni di una tinta rossastra di modochè i colori dominanti sono il rosso lacca, il giallo, il verde, e l' azzurro. Tutti questi colori sono distesi con tanta leggerezza, e conservano una tale trasparenza, che dall' effetto generale risulta piuttosto l' apparenza di un acquarello, che di una pittura all' encausto.

Le figure di questa composizione mostrano qualche scienza nel disegno. Le forme sono senza dubbio esagerate; ma questa esagerazione è conforme allo spirito della scena, e corrispondente ai moti, da cui ciascun personaggio è agitato.

Così la decadenza si operò primieramente nella scelta dei soggetti, e nell' ordinazione; il merito dell' esecuzione si mantenne più lungamente.

Questa successiva decadenza della composizione, e dell' esecuzione, divien più sensibile nelle pitture della tavola IV le quali hanno decorato le terme fabbricate per quanto credesi

Tav. IV.

Pitture tratte dalle ruine delle terme di Costantino.

Sec. IV.

da Costantino (1). La degradazione non è non ostante eguale a quella, che noi abbiamo osservata nell'architettura, e nella scultura alla medesima epoca; ciò che servirebbe ad appoggiar l'opinione, che queste terme non siano state costruite, ma solamente restaurate da questo principe. Ma in mancanza di opere di pittura, alle quali possa assegnarsi questa data in più certa maniera, io ho creduto poter far uso di queste.

Se ne riconosceranno nel numero molte dello stesso genere di quelle della Tavola 11; ed esse sembreranno egualmente poco degne di elogio tanto nella composizione che nella scelta dei

(1) Si può vedere in qual modo sono stati riconosciuti gli avanzi delle terme di Costantino in occasione di alcuni edifizj, che si costruivano sul monte Quirinale nelle *Memorie di varie antichità* di Flamminio Vacca 1594 N. 112 ed in Ficoroni *Vestigia, e rarità di Roma antica* ec. pag. 128.

Quanto alle pitture delle quali si tratta, alcune trovansi di già incise in opere pubblicate durante lo scorso secolo, come la collezione di pitture antiche data nel 1740 da Giorgio Turnbull; l'opera di Cameron sulle terme; le *Picturae antiquae cryptarum romanarum* di Bottari, mescolanza di oggetti molto male assortiti, e pubblicati altrove; e finalmente il seguito di queste pitture dato nel 1780 dall'incisore Marco Carloni. Ma, quasi nessuna di queste pitture essendo stata resa con sufficiente fedeltà per adempire al mio scopo, ho fatte disegnare, o calcare sugli originali quelle, che io do sopra questa tavola, il maggior numero delle quali era pure sino al presente inedito.

soggetti. Altre possono richiamare l'attenzione un istante, ma senza ispirare verun'interesse, se pur non è con qualche attitudine, o qualche sito aggradevole (1). Egli è tuttavia giusto di osservare, che quando questi quadri erano nella loro integrità, la maggior parte delle figure che oggidì presentansi isolate, potevano ritrar qualche merito dalla loro riunione fra loro, o con altri oggetti presentemente ignorati. Tutte sono state diseguate dietro pitture restate sopra porzioni di muri, o su frammenti d'intonaco trovati negli scavi fatti per gettare i fondamenti del palazzo Mazzarini, oggi Rospigliosi, o sulle mura delle terme, che altravolta esistevano sul monte Quirinale, in faccia al luogo occupato presentemente dal palazzo pontificio di Monte Cavallo. Il disegno delle figure, che si può giustamente apprezzare in quelle dei N<sup>o</sup>. 1, 3, 17 e 18 calcate sopra gli originali, non è nè sufficientemente corretto perchè possa credersi dell'età la più florida, nè tanto deteriorato da sembrare contemporaneo alle sculture eseguite nel quarto secolo, sull'arco trionfale di Costantino.

(1) Sembrano esser questi i soggetti, che Vitruvio designa con queste parole: *Pinguntur enim portus, promontoria, littora, flumina, fontes, curipi, fana, luci, montes* ec. ec. lib. 7 cap. 5.

## Tav. V.

Pitture del sepolcro dei Nasoni e di altre catacombe pagane, modelli delle pitture eseguite nelle catacombe cristiane.

Cerchiamo adunque alcuni monumenti propri a dimostrarci in una maniera chiara, e sufficientemente graduata la strada seguita dalla Pittura nella decadenza, che ne ha così lungo tempo rendute inriconoscibili le antiche bellezze; e cominciamo dal ricorrere, nello stesso modo, che noi l'abbiam fatto a proposito dell'Architettura e della Scultura, alle opere, che un sentimento ispirato dalla natura, e fortificato dalla religione si è applicato a premunire contro gli attacchi del tempo.

Noi le ritroveremo egualmente sotto la terra, che è accusata di tutto inghiottire, e ciò avverrà nelle catacombe, delle quali i cristiani facevano un uso religioso interessante per tanti riguardi (1).

Noi abbiamo veduto nella parte di quest'opera relativa all'Architettura, che i corpi dei morti principale oggetto della venerazione dei fedeli, vi erano deposti in alcune camere di forma quadrata, o quadrilatera, fatte a volta, e nelle di cui pareti erano scavate certe nicchie centinate in arco proprie a ricevere le urne, che racchiudevano i corpi. Queste urne portavano iscrizioni, e bassi rilievi, ed erano qual-

(1) . . . . . *sua tunc miracula vidit  
Ignibus assumi pictura, latere coacta  
Fornicibus, sortem et reliquam confidere cryptis.*  
Du Fresnoy *de Arte graph.*, v. 244 et seg.

che volta rivestite da uno stucco, sul quale si eseguivano delle pitture, come si può vedere su quella, che serviva di sepolcro a sant' Ermete (*Architettura* tav. XII N°. 15, 16 e 17). Ma per lo più sovente come lo dimostra anche il monumento di questo santo personaggio, alcuni soggetti dipinti decoravano non solamente il fondo, e la soffitta centinata della nicchia occupata dalle urne, ma ancora le intiere pareti della camera, ed i diversi compartimenti della volta. La disposizione di queste pitture era simile a quella, che i pagani adopravano, e determinata nell' uno, e nell' altro culto dalla forma dei monumenti sepolcrali. Lo spirito di imitazione agiva in questo tanto più naturalmente, in quanto che gli usi civili eran gli stessi, e che bene spesso un padre idolatra aveva i figli cristiani.

La tavola V è destinata a dare una prova di questa somiglianza. Essa offre una scelta di pitture profane, tratte dalle camere sepolcrali o catacombe dei Romani, ed essa è disposta in maniera da facilitare il paragone di questi monumenti, con quelli delle catacombe cristiane, incisi sulle tavole susseguenti.

Uno dei più celebri di tali monumenti è quello, che si conosce sotto la denominazione di sepolcro dei Nasoni. Fu questo scoperto l'anno 1674 sulla via Flaminia a diritta del ponte

Milvius oggidi Ponte-Molle, ed alla distanza di circa due miglia fra certe roccie, che si chiamavano *rubeae*, o Grotte rosse, perchè l'ocra dà loro questo colore. Le pitture ne sono state disegnate, incise, e spiegate con molta cura nella epoca in cui furono scoperte, ed allorchè la freschezza loro permetteva di farlo con maggior successo.

Il N<sup>o</sup>. 1 della nostra tavola dà la pianta geometrica di questo sepolcro, il quale offre internamente tre nicchie da ciaschedun lato, ed una settima posta nel fondo; il N<sup>o</sup>. 2 presenta la facciata esterna dalla parte dell'ingresso, ed il N<sup>o</sup>. 3 la facciata interna opposta a quella della porta. Una iscrizione in marmo, situata nella nicchia principale ci fa conoscere che questo monumento apparteneva alla famiglia dei Nasoni (1).

I soggetti delle pitture, che adornavano l'interno non permettono di dubitare, che esse non fossero destinate a richiamar la memoria di

(1)

D. M.

Q. NASONIVS. AMBROSI

VS. SIBI. ET. SVIS. FECIT. LI

BERTIS. LIBERTAVSQVE.

NASONIAE. VREICAE

CONJVL. SVAE. ET. COL

LIBERTIS. SVIS.

POSTERISQVE. EOR.

Ovidio il più celebre personaggio di questa famiglia; perchè secondo le espressioni di Bellori, che le ha così bene descritte (1), questo monumento è piuttosto un museo, che un sepolcro; noi vi vediamo in qualche maniera il parnaso delle ombre; il lauro vi ha preso il luogo del nero cipresso.

In fatti nelle pitture della nicchia, che occupa il mezzo della facciata opposta all'ingresso N°. 3, si riconosce un poeta coronato di alloro, che parla a Mercurio, le di cui funzioni erano di condurre le anime nel soggiorno delle ombre. Al fianco di Ovidio è assisa una musa che porta la sua lira, è probabilmente Erato, che questo poeta invocava, insegnando l'Arte di

(1) Bisogna vedere questi quadri resi in dimensioni maggiori dal bulino incantatore di P. S. Bartoli; io gli riproduco dietro di lui. Gli ho presi nella prima edizione, che egli ha data di questo monumento nel 1680, e che è stata in seguito molte volte imitata. P. S. Bartoli ha dato a queste pitture, secondo il suo solito uno stile più corretto di quello dell'originale, se io ne giudico da alcuni frammenti, che esistono ancora, e che io ho veduti nella villa Altieri, sul monte Esquilino; ma egli non ha aggiunto nulla al merito delle composizioni nelle quali trovansi una grazia eguale allo spirito.

Per quanto si può vedere nelle tracce risparmiate dal tempo, il colorito, era fresco, e leggero, facile, e spiritoso il pennello.

amare (1); ed alla diritta di Mercurio è una figura, che può esser presa per quella di *Perilla* moglie di Ovidio.

Al disopra della nicchia sull'archivolto sono due fame alate; e sopra i lati, uno per parte, due genii caricati di corone e di fiori. Più alto, negli scompartimenti quadrati, vedonsi alcuni soggetti mitologici; da una parte la sfinge, che propone i suoi enigmi, e dall'altra il cavallo pegaseo in mezzo alle ninfe, o alle muse, che prendono cura di lui; immagini analoghe alla poesia, ed alle favole, delle quali Ovidio ci occupa con tanto spirito, e con tanta grazia.

Il N°. 4 rappresenta una porzione della faccia laterale sinistra, le di cui nicchie sono come la precedente, decorate da pitture; nell'una si vedono le Najadi del fiume Lete (2); nell'altra Ercole, che riconduce dall'inferno Alceste, e la presenta al di lei sposo, immagine consolante di quella immortalità, che è riserbata alla costante pratica della virtù.

(1) *Nunc mihi, si quando Puer et Cytherea, favete:  
Nunc Erato; nam tu nomen amoris habes.*

OVID. de Arte Amandi. lib. II, vers. 15.

(2) . . . *Aut illic per amoena silentia Lethes,  
Forsan avernales alludunt undique mixtae  
Naiades.*

STAT. *Sylvae* lib. II in fine.

Uno dei quadri posti al di sopra offre il ratto di Europa; l'altro racchiude un sacrificio agli Dei Mani, ordinato da un personaggio, che porta il vestimento imperiale; sarebbe egli Augusto prescrivendo delle espiazioni per farsi perdonare i suoi rigori contro il cantor degli amori?

Sotto i N<sup>o</sup>. 5 e 6 sono incisi il gran scompartimento di pitture, che adorna il centro della volta, ed uno scompartimento di estensione minore, che accompagna quello del centro; un terzo, che gli faceva accompagnatura dall'opposto lato, più non esiste.

Un cavallo, che sembra essere Pegaso, è dipinto nel mezzo del quadro più grande. Che se si amasse meglio di riconoscervi uno dei cavalli alati, che Ovidio dà al Sole (1) esso sarebbe l'emblema di questo astro, che riconduce nel suo corso le stagioni, qui dipinte negli angoli mescolate con baccanti. Questi personaggi mitologici, formano fra lor delle danze; nascono sotto i passi loro fiori e frutti; le loro attitudini sono graziose, i loro panneggiamenti eleganti. Bellori ne ha fatte nella sua bella lingua italiana tali descrizioni, che non son meno poetiche, quella dell'Estate principalmente (2).

(1) *Alatis aethera carpit equis.*

(2) *Mentre disvelato il petto, ed il seno solleva costei una mano sopra il capo, essa ritiene il lembo del velo*

Alcuni paesaggi ridenti, nei quali vedonsi e casolari villerecci, e coltivatori occupati di lavori campestri, e le caccie proprie a ciascheduna stagione riempiono i quadri, che lo circondano. Vi si vede ancora il giudizio di Paride soggetto altrettanto felice per la Pittura, quanto lo era stato per i versi di Ovidio.

Il N<sup>o</sup>. 9 rappresenta l'interno di un'altra camera sepolcrale, appartenente ad una famiglia sconosciuta. Ci dà questa un'idea anche più chiara della forma, e della distribuzione delle parti di quella, di cui finora parlammo. Si riconosce nel fondo fra due colonne il sito dell'urna principale; a dritta, ed a sinistra quella delle altre due urne, ed al disopra di una delle due un vuoto tagliato nel tufo per una sepoltura più semplice. Le pareti, e la volta di questa camera sono coperte di pitture.

Il N<sup>o</sup>. 8 dà una idea della facciata scavata nel tufo. I N<sup>i</sup>. 10 e 11 offrono le pitture dei fregi, e della soffitta.

La soffitta incisa sotto il N<sup>o</sup>. 7 è quella di un'altra camera sotterranea, scoperta in Roma sul monte Celio. Un piccolo soggetto, che vi si vede, rappresentante una tavola coperta di monete, fa credere, che essa sia stata costruita

*paonazzo, che dolcemente ispirato dal vento, si gonfia, e scorre indietro sull'altro braccio. Bellori, sepolcro dei Nasoni.*

da qualche pagatore delle truppe, che avevano le loro caserme in questo quartiere della città. Meno ricca, e formata di ornati più leggeri delle precedenti, questa pittura della specie di quelle, che noi chiamamo *Arabeschi*, trovasi qui per completare l'idea di un tal genere di monumenti, e per mostrare malgrado la differenza di questa destinazione, quali furono i modelli seguiti dai cristiani nell'abbellimento delle loro catacombe.

Se si paragonano le pitture di questa tavola, che l'antiquario Bellori ha giudicata del secondo secolo vale a dire del tempo degli Antonini sia nell'ordinazione, sia nei contorni del nudo, o nel panneggiamento con quelle delle sette tavole susseguenti, si riconoscerà facilmente, sebbene nessuna di queste ultime possa classarsi in una precisa epoca, la degradazione, che la pittura a fresco provò nel corso di otto a nove secoli, vale a dire presso a poco dal secondo al decimo, o all'undecimo.

Questa degradazione non è ancora sensibile nei primi cinque pezzi, che presenta la tavola VI. Sono essi pitture tratte dalle catacombe, e probabilmente eseguite dai cristiani ritirati in questi asili, nel tempo della prima persecuzione verso la fine del bel secolo.

Tav. VI.

Pitture di diverse camere sepolcrali antiche, e di catacombe cristiane.

Oggetti della loro venerazione, questi sotterranei, che essi cercavano di abbellire, avevano se non nella loro disposizione generale, almeno in quella di certe parti, che si chiamavano oratorj, *Cubicula*, una gran somiglianza colle camere sepolcrali dei gentili, come ne può convincere l'ispezione della tavola precedente; ne risultavano combinazioni simili, ed un partito simile nella distribuzione sia delle figure, sia degli ornati arabeschi, che essi facevano entrare nella loro decorazione.

Infatti la composizione delle pitture della tavola VI non si allontana ancora dall'eleganza, e dalla grazia delle precedenti; vi si ammira la stessa convenienza, la stessa proprietà nella scelta dei soggetti. Noi abbiamo veduto nelle immagini delineate per i pagani, Apollo, le muse, ed i loro favoriti rappresentati in mezzo alle ombre; vediamo qui sotto i N. 1, 2 e 3, ed a traverso le aggradevoli allegorie del buon pastore, di Orfeo, e della sua lira incantatrice, l'immagine di un Dio benefico, che attira i cuori alla fede novella colla dolcezza dei suoi precetti; simbolo, che noi non dobbiamo esser sorpresi di vedere preso dai primi Cristiani in prestito dalle superstiziose idee della loro infanzia, e da un culto così recentemente abbandonato.

Dipingendo, N<sup>o</sup>. 5, le agape, o quei conviti fraterni, di cui l' amabile e commovente uso si conservò lungo tempo fra i cristiani, gli artefici rammentavano l' unione dei cuori, e la comunione dei beni, sorgenti desiderabili di felicità per gli uomini di tutti i secoli, e di tutti i culti.

A lato di questo interessante quadro vedesi, N<sup>o</sup>. 4, il ritratto di un martire della fede di Gesù Cristo, nobilmente circondato di palme e di corone, a guisa di quelle, che ornano la fronte, o le mani degli atleti vittoriosi.

Il disegno di queste figure non manca ancora di quella correzione, che distingueva quelle del buon tempo dell' arte; e se il colorito non offre la medesima finezza, nella maggior parte almeno di quelle, che io ho ritrovate conservate abbastanza per poterle osservare, ciò da questo deriva, che l' oscurità, che un perpetuo terrore manteneva in questi luoghi, esigea dal pennello dei tocchi materiali e forti, che non lasciavano all' affresco nè leggerezza, nè trasparenza.

Le pitture profane, che riempiono il resto di questa tavola possono dar luogo, per la loro esecuzione, e per la natura dei sotterranei, che occupano, alle osservazioni medesime, che abbiamo fatte per quelle delle quali ho parlato finora.

Quelle, che portano i N<sup>o</sup>. 12, 13, 14, 15, 16 sono inedite, ed anche sconosciute. Esse facevano parte della decorazione di una camera sepolcrale posta vicino ad un antico acquidotto, situato fuori di Roma a poca distanza dalla porta Pinciana, e vi ha luogo di credere che esse sarebbero state perdute per sempre, senza il caso felice, che mi condusse in questo sotterraneo nel tempo medesimo, che gli operai (1). Se ne troverà una sufficiente descrizione nel sommario delle tavole; e sarebbe inutile l'abbandonarsi qui a più lunghe particolarità.

Aggiungo solamente, che tutti i quadri di questa tavola rassomigliano intieramente per lo stile a quelli della tavola V, e che essi debbono essere classati nella stessa epoca, vale a dire, nel secondo secolo dell'era cristiana (2).

(1) Queste pitture sono state scoperte in mia presenza nel 1783 da alcuni scavatori di catacombe, che seguitavano le traccie di un antico acquidotto, oggidì abbandonato, praticato assai profondamente in un luogo poco lontano dalla porta *Pinciana*. Questo luogo prende il nome di *alle tre Madonne*, da tre figure della Vergine, dipinte sulle porte di tre vigne, in una specie di crocevia da cui uno dei cammini conduce alla porta *Salara*. Trovo in Nardini (ediz. in 4. pag. 192) che questo medesimo luogo presso a poco, portava anticamente il nome *ad tres Fortunas* per cagione di tre templi dedicati alla fortuna sotto differenti titoli, dei quali fa Vitruvio menzione, lib. 3 cap. I.

(2) Noi abbiamo la prova, che la pittura esercitavasi di già sopra soggetti del cristianesimo, nei tre primi se-

Bisogna dire altrettanto delle pitture eseguite sopra le soffitte di due oratorj, o cappelle delle catacombe di Priscilla, una più grande, l'altra più piccola, e che si vedono incise sulla tavola VII.

La prima N°. 1 può anche essere riguardata come appartenente ai buoni secoli, per causa del posto, che essa occupa, del numero dei soggetti, che essa racchiude, e della natura degli ornamenti, come pure per la maniera, con cui è espresso il tutto.

Quella del N°. 4 ne è ancora più degna per cagione del merito della composizione. Essa rappresenta il profeta Elia, che sale al cielo sopra una quadriga nell'atto di lasciare con dignità il suo mantello a Eliseo. Simil soggetto

coli della chiesa, poichè Prudenziò, che viveva alla fine del quarto secolo ci dice descrivendo il quadro del martirio di san Cassiano

*Fucis colorum picta imago martyris.*

.....  
*Non est inanis, aut anilis fabula*

*Historiam pictura refert.*

AUR. PRUDENT, de Steph., hymn. IX.

Alcune tracce d' antiche pitture eseguite sopra i muri, e che sonosi molto spesso trovate sotto un intonaco, di cui erano state ricoperte in posteriori riparazioni, vengono ad appoggiar questo fatto. Ne ho io stesso scoperte molte di questo genere, nel cimitero del crocifisso vicino al ponte Salaro.

Tav. VII.

Pitture trovate verso il 1779 in una parte delle catacombe di Priscilla.

Circa II Sec.

non è stato mai, per quanto io credo, trattato con tanta nobiltà da verun pittore moderno.

Questa tavola presenta un altro monumento dello stesso genere, e sconosciuto egualmente agli scrittori, che hanno prima di me trattato delle catacombe; è desso una camera sepolcrale *columbarium* (1). Io ne ho fatto incidere la pianta, gli spaccati, come anche tutti gli oggetti, che vi si sono trovati racchiusi, sotto i N. 6, 7, 8 e 9. Questa camera esisteva nella medesima catacomba cristiana detta di Priscilla, della quale io do la pianta generale sotto il N. 5; ma si vedeva chiaramente dagli avanzi di un muro, che ancora mi è stato permesso di osservarvi, che essa ne era stata separata, all'epoca senza dubbio, in cui la famiglia pagana, alla quale essa apparteneva, o alcuni dei suoi membri, furon chiamati alla fede di Cristo, ciò che serve a convalidare le prove riportate da Aringhi, e particolarmente da Boldetti (cap. 16, e 17) della ripugnanza reciproca, che avevano i cristiani, ed i gentili a mescolare le loro sepolture.

(1) Si conoscono due opere piene di erudizione sopra questi antichi monumenti romani; la prima è di Bianchini, ed è intitolata, *Iscrizioni sepolcrali della casa di Augusto*; Roma 1727. in fol. fig; La seconda è di Gori, ed ha per titolo, *Columbarium libertorum et servorum Liviae Augustae, et Caesarum*. Florentiae. 1727, in fol. fig.

La testa veluta di faccia, che occupa la parte superiore di questa tavola, è stata calcata sopra una pittura di una catacomba (1). Essa ci offre verisimilmente il ritratto di una di quelle grandi dame romane (2) che segnalavano il loro

TAV. VIII.

Pitture tratte dalle catacombe di S. Saturnino, e da quelle di S. Calisto.

Fine del Sec. III

(1) Bosio nei disegni presi sui luoghi, delle pitture delle catacombe, di cui egli lasciò alcune incisioni, che furono pubblicate da Severano, e Aringhi suoi editori, non essendosene occupato, che relativamente agli oggetti religiosi, che esse rappresentano, ai riti ecclesiastici ed agli abbigliamenti in uso in differenti tempi, e non coll' intenzione di farle servire alla storia dell' Arte, non esigeva dagli artisti, che impiegava, una rigorosa esattezza, che nella parte alla quale egli attaccava dell'importanza. Per supplire a quello, che egli non ha fatto, io ho creduto di dover far calcare sui luoghi medesimi, le principali figure proprie a mostrare la progressione della decadenza. Questa tavola, e le tre seguenti sono state eseguite con questa intenzione, ed in questo spirito.

(2) Aringhi nella sua *Roma subterranea* (lib. 4. cap. 28. tom. 2, pag. 217) distingue tre donne del nome di *Priscilla*.

Della prima, che verosimilmente era romana, o stabilita in Roma, è fatta menzione negli atti degli apostoli, e nelle epistole di san Paolo.

La seconda, dama romana delle più distinte, *Matrona nobilissima* era moglie di Punico, e madre del senatore Pudente, che viveva verso il tempo dell' imperator Antonino. Essa è quella, che sembra aver fondato il cimitero della *Via Salara*, sotto il titolo di Priscilla, ed un altro sotto lo stesso titolo nel circuito stesso di Roma, vicino alla chiesa di santa Prassede.

La terza *Priscilla* di una nascita egualmente illustre viveva nel principio del quarto secolo; essa è citata da Anastasio il bibliotecario, per aver costruito, o piuttosto

zelo per la religione cristiana, raccogliendo il sangue, ed i corpi dei martiri, e dando loro asilo in sotterranei di loro proprietà. Queste terre consacrate al servizio delle chiese, e dalle quali hanno presa la denominazione, loro appartengono anche ai nostri giorni; successione rara quanto alla sua durata, e particolare a Roma, che fa in questo oggetto, come in molti altri, la maraviglia della posterità.

La figura intiera di questa santa donna vedesi al N<sup>o</sup>. 2; essa è quella, che posta a diritta delle sepolture, si distingue per un abbigliamento più ricco.

Queste figure, come pure quelle, che sono dipinte sul monumento inciso N<sup>o</sup>. 3 ai due lati di una iscrizione sepolcrale, hanno un portamento semplice, e modesto; ma esse sono senza vita, e non esprimono nemmeno il sentimento della preghiera, di cui sembrano occupate; il loro panneggiamento non ha nessun movimento, e non indica in verun modo le forme, che esso ricuopre.

Gli ornamenti di queste sepolture son meschini, e siamo ancor assai lungi, che il paesag-

restaurato, il cimitero della *via Salara* qui sopra mentovato.

Vi ha adunque luogo a credere, che è il ritratto di questa ultima *Priscilla*, ovvero della seconda, quello, che noi vediamo inciso sotto il N<sup>o</sup>. 11.

gio N<sup>o</sup>. 4 abbia tutto l'interesse, che l'immagine delle occupazioni campestri poteva dargli.

I personaggi, che formano un gruppo, e che sembrano ascoltare un' allocuzione, N<sup>o</sup>. 5 non lasciano vedere alcuna emozione nè sul loro volto, nè sul loro monotono portamento.

Tutto finalmente annunzia una scienza minore, ed un pennello meno abile delle pitture riunite sulle due tavole precedenti, e questa inferiorità sembra dovere far classare questi monumenti fra quelli della fine del terzo secolo.

Bisogna nulladimeno osservare, che il terrore, che circondava incessantemente i proseliti della religione novella, nuoceva necessariamente al mantenimento delle Arti; e che quelli fra loro, che le professavano, non potendo esporre le loro opere alla luce della pubblicità, obbligati a tenerle chiuse nelle catacombe, erano spesso migliori cristiani, che buoni pittori.

La deteriorazione va più fortemente pronunziandosi tanto nell'ordinanza, che nell'esecuzione, ed arriva con una rapidità spaventevole ad una assoluta rovina. Ecco quello, che noi vediamo negli oggetti rappresentati sulle tavole IX, X, e XI.

Tav. IX.  
Pitture delle catacombe di san Marcellino, del Crocifisso, e di san Lorenzo.  
Dal IV al V Sec.

## Tav. X.

Pitture del cimite-  
ro di san Pon-  
ziano, e di altre  
catacombe.

Sec. VI, VII ed  
VIII.

Il soggetto del N<sup>o</sup>. 1 della tavola IX sorgente d' un inesauribile interesse per tutti gli uomini, rappresenta Adamo ed Eva presso l' albero della scienza del bene e del male; questo soggetto non ha qui più nulla di commovente .

## Tav. XI.

Pitture di diver-  
se catacombe di  
Roma, e di quel-  
la di san Genna-  
ro in Napoli.

Sec. IX, X, ed  
XI.

Tutte le composizioni incise sulla tavola IX, come pure sulle due successive, e delle quali trovasi la spiegazione nel sommario descrittivo, sono disunite ed insignificanti. Esse sono monotone sulla seconda tavola, ed ancor più sulla terza . Le figure in piede, diritte, isolate, non hanno alcun rapporto fra loro; tutti gli oggetti sono senza unione; le teste senza forme, il disegno senza principj, niuna espressione, o una espressione ridicola; tutto vi dimostra, che l' Arte distruggevasi fino nei suoi fondamenti.

Abituati dall' ispezione dei monumenti, che sono stati presentati nelle due prime parti di questa opera a paragonare fra loro produzioni di differenti tempi, i nostri lettori al primo colpo d'occhio riconosceranno nelle tre tavole, che noi abbiamo riunite, quale degradazione provò la pittura nell' invenzione, nell' ordinanza, e nel disegno, e quali furono i giornalieri progressi della corruzione .

Ben si comprende, che il colorito dovette subire proporzionatamente la stessa sorte . Relativamente a questa parte dell' Arte, di cui

l'incisione non può dare veruna idea, io mi contenterò di osservare, che la freschezza dei tuoni si è conservata più, o meno, secondo il grado di azione delle differenti cause locali, come l'umidità delle mura, la natura delle terre circonvicine, e la qualità degli intonachi.

Io ho trovate alcune figure, quelle per esempio delle due donne in preghiera riportate sulla tavola VII, N<sup>o</sup>. 2, che facevansi notare per un pennello largo e facile, per alcuni tocchi vigorosi, ed anche arditi, in una parola per un vivo sentimento del colorito renduto con scarsi mezzi. Tratti semplici leggermente neri costituivano l'ombra; gialli, o rossastri formavano il passaggio dall'ombra al bianco puro della luce, il di cui splendore piacevolmente lusingava l'occhio, sebbene quasi senza mezze tinte, e senza riflessi; certi colori vergini, certi tocchi franchi davano a queste pitture una maravigliosa freschezza. Il difetto assoluto di aria esterna in quella parte della catacomba, ed una temperata umidità analoga alla pittura a fresco, avevano forse contribuito a conservarne la vivacità.

Ma questa bella maniera di già rara nei secoli terzo e quarto, non si riconosceva più nei lavori dei secoli successivi. Un pennello grossolano e grave segnava al contrario contorni monotoni e scorretti con una tinta intiera-

mente nera, o di un rosso crudo; il bianco dell'intonaco dava il lume, che sparso a caso, e senza misura, non produceva, che un incerto effetto.

Questi difetti divengono facili a comprendersi, allorchè sopra mura antiche, che hanno subito qualche riparazione, si riscontra una pittura più, o meno recente applicata sopra un intonaco, il quale pure ricopre una pittura, ed un intonaco più antichi; in queste circostanze, che servono ad indicare le differenti età dell'Arte, e l'andamento della sua decadenza, si osserva costantemente, che la pittura di sotto annunzia, essendo di miglior maniera, una data anteriore. Boldetti pag. 543 cita un esempio di questa sovrapposizione, ed io ne ho riconosciute molte altre nel corso delle mie ricerche.

Quanto all' epoche, che debbono essere assegnate a quelle delle pitture delle catacombe, che io ho riunite sulle tavole IX, X e XI si può incontestabilmente riguardare quelle della tavola IX, come appartenenti al quarto, o al quinto secolo; quelle della tavola X al sesto, settimo, ed ottavo, e quelle della tavola XI ai secoli nono, decimo, ed undecimo (1).

(1) Debbo fare osservare, che a riguardo della tavola XI quest' asserzione non è rigorosamente vera, che delle pitture incise sotto i primi numeri da 1 a 8, le quali sono tutte tratte dalle catacombe di Roma; Quanto alle altre pitture comprese sotto il N. 9, e che ho tratte dalle

Alla funesta influenza delle cause generali, che contribuirono alla ruina dell'Arte durante questa serie di secoli, bisogna aggiungere una causa particolare, cioè il raffreddamento dello zelo, che eccitava a decorare le catacombe.

Il fervore dei cristiani sempre crescente nel corso delle persecuzioni da Nerone fino a Diocleziano (1), aveva moltiplicato il numero dei martiri, e non aveva dappprincipio risparmiato

catacombe di san Gennaro a Napoli, debbo prevenire, che se alcune mostrano lo stile del tempo della decadenza, o presso a poco, la maggior parte delle altre tengono ancora quello dei tempi anteriori; e sembrano dovute a maestri greci, i quali hanno potuto naturalmente esser chiamati ad operare in una città di antica origine greca. V. *il sommario esplicativo delle tavole* al No. 9, della tav. XI.

(1) Ecco l'ordine delle persecuzioni esercitate contro i Cristiani.

La I ebbe luogo sotto Nerone dall'anno 64 all'anno 68		
La II sotto Domiziano. . .	90	96
La III sotto Trajano. . . .	97	116
La IV sotto Adriano . . .	118	129 e 136
La V sotto Antonio Pio . .	138	153
La VI sotto Marco Aurelio	161	174
La VII sotto Settimio Severo	199	211
L' VIII sotto Massimino . .	235	238
La IX sotto Decio. . . . .	249	251
La X sotto Valeriano, e Gal- lieno. . . . .	257	260
L' XI sotto Aureliano . . .	273	275
La XII sotto Diocleziano, e Massimiano . . . . .	303	310
Massimiano la rinnovò nel Licinio la continuò fino al	312	
	315	

*Tom. IV.*

6

nulla per adornare i sepolcri delle loro venerate ossa ; ma dal momento in cui la libertà del culto cominciò a stabilirsi, questo sentimento s'indebolì successivamente, ed in tal modo, che se non è evidentemente provato, che la decadenza dell'Arte dà la misura di quella, che provò lo zelo dei fedeli per l'abbellimento delle catacombe, non si può almeno negare, che essa non l'abbia seguita in una maniera sensibile .

Sappiamo in fatti, che allora quando la nuova religione poté liberamente esercitarsi nel quarto, quinto, ed anche nel sesto secolo, i papi essi medesimi portavansi spesso nelle catacombe, che vi facevano divoti esercizi, e vi adempivano alle pie ed istruttive loro funzioni . Benchè fino al settimo ed all'ottavo secolo essi dovessero occuparsi della loro propria conservazione, dettero ancora al mantenimento di questi luoghi di preghiera, le loro edificanti premure . Ma questa vigilanza diminuì nel nono e nel decimo secolo al punto, che verso l'undecimo, tutte le catacombe ad eccezione forse di quella di san Sebastiano, perchè aveva l'ingresso nella chiesa di questo nome, furono trascurate, ed anche obliate, e che per il corso di quattro o cinquecento anni, sembrò ignorarsene fin l'esistenza . Non fu, che quasi alla fine del decimo sesto secolo, e durante il decimo-

settimo, che furono ritrovate, e che divennero nuovamente oggetti di venerazione per i fedeli, i quali fino d'allora vi ricercarono le reliquie dei martiri.

I successi di queste ricerche, e le occasioni, che esse hanno date di raccogliere in questi sotterranei i monumenti delle arti, sono stati consegnati nelle opere, che io ho citate, e dopo queste scoperte si sono moltiplicate per le mie proprie ricerche.

Nella sezione di quest'opera relativa all'*Architettura*, noi abbiamo offerto sulla tavola IX le piante delle più celebri catacombe, o dimore sepolcrali degli antichi popoli, comparativamente a quelle dei popoli moderni, dopo lo stabilimento del cristianesimo, ed alcune delle tavole successive sono state consacrate a dimostrare l'influenza, che queste ultime avevano avuta sull'*Architettura religiosa*.

Nello stesso modo trattando della *Scultura*, dopo di aver messo sotto gli occhi del lettore in molte tavole, dalla IV alla VII inclusivamente, i monumenti sepolcrali tanto dei pagani, quanto dei cristiani i più proprj ad indicare l'andamento della degradazione dell'arte, noi ne abbiamo completato il quadro sopra la tavola VIII colla riunione di differenti soggetti scolpiti nelle catacombe.

Tav. XII.

Riunione di diversi oggetti dipinti a fresco nelle catacombe, o eseguiti sul vetro.

Fedeli a questo piano, e nel medesimo scopo, noi abbiamo creduto necessario di presentare sulla tavola XII della Pittura, una serie variata delle più interessanti composizioni, che gli artisti cristiani abbiano eseguite a fresco in questi sotterranei.

Più ricca della Scultura nelle sue composizioni, più facile nei suoi mezzi, la Pittura moltiplicò di più le sue produzioni, ma si concepisce, che ciò ebbe luogo sempre nello stesso spirito, voglio dire, attaccandosi alle idee religiose: perchè tale è stata la pratica degli uomini di tutte le nazioni, e di tutte le religioni, principalmente quando gli oggetti dei loro culti erano di natura da eccitare la loro sensibilità, o da richiamare commoventi memorie.

Le sculture, e le pitture simboliche, e geroglifiche, delle quali sono carichi gli edifizj di ogni specie presso gli Egiziani, attestano anche ai nostri giorni, malgrado la loro oscurità, l'antichità di una tal direzione data all'Arte.

Gli Etruschi seguirono questo esempio nei loro monumenti sepolcrali; i soggetti delle pitture, e delle sculture, dei quali essi le ornavano, molto più intelligibili di quelli degli Egiziani, erano evidentemente attinti nel proprio loro sistema religioso, e nelle idee, che essi si facevano del destino degli uomini durante la loro vita, e dopo la loro morte; se ne può giudicare.

dalle pitture, e dalle sculture degli ipogei dell'antica Tarquinia, delle quali abbiamo dato un saggio sulle tavole X, e XI dell'*Architettura*.

Le urne funerarie dei Greci, e particolarmente i sarcofagi dei Romani, erano arricchiti di bassi rilievi, i di cui soggetti erano tratti dalle medesime idee religiose.

In generale l'Arte antica prese dappprincipio i suoi soggetti unicamente nella storia degli dei, e degli eroi, e passarono molti secoli avanti, che essa ne prendesse qualcuno dalla storia dei semplici mortali.

L'arte moderna, contando dall'era cristiana, e soprattutto dal momento della sua decadenza, che coincide colla libertà della chiesa, seguì presso a poco lo stesso andamento.

Le catacombe furono il primo campo nel quale, durante le persecuzioni dei tre primi secoli, si esercitarono i talenti degli artisti cristiani. Quando oggidì si percorrono, si crederebbe di passeggiare in gallerie di quadri religiosi; e la loro riunione alle sculture, ed alle iscrizioni, che vi si ritrovano in gran numero, forma in qualche modo di questi luoghi un museo sacro.

I ministri della religione, che ordinavano queste immagini, nel rendere ai martiri, che avevano cementata col loro sangue la novella

fede, l'omaggio, che era loro dovuto, avevano egualmente per oggetto di rammentare ai fedeli, che si portavano in questi luoghi di devozione i fatti dell'antica credenza, e nello stesso tempo quelli del nuovo Testamento, sui quali è appoggiata la legge del Salvatore.

Gesù Cristo medesimo vi è frequentissimamente rappresentato sotto l'emblema del *buon Pastore*, o sotto quello di Giona che esce dal ventre della balena, immagine, che richiama la di lui resurrezione; quella di Lazzaro pure vi si vede spessissimo, come anche molti altri soggetti allegorici, che erano ripetuti nelle sculture delle quali adornavansi allora i sarcofagi.

Disgraziatamente uno dei più potenti mezzi, che le arti possono adoprare per istruire, il talento di piacere, loro mancò nello stato d'imperfezione, in cui esse cadevano sempre più; la devozione sola trovava un alimento nelle loro opere.

Obbligati a sfigurare i misteri della fede agli occhi dei profani, essi impiegavano sovente a questo effetto alcuni segni simbolici, ridenti immagini, che erano bastanti per portare a meditazioni pie, a pensieri contemplativi, quelle anime semplici, e piene di un fervore, che nulla alterava ancora.

Infatti noi abbiamo veduto sulle tavole precedenti, anche nella composizione degli arabe-

schi, che ornano le camere sepolcrali, rappresentati genii benefici, scene pastorali, colombe, e corone di fiori (1).

*La religion y sourit à leurs guirlandes*

DELILLE.

A questa sorgente medesima attinsero, come noi lo vedremo, i pittori dei mosaici, e quelli dei manoscritti dei primi secoli (2): i loro lavori divenuti leciti, ed esposti al gran giorno succedettero a quelli dei quali le persecuzioni avevano interdotta la pubblicità.

I pittori dei secoli duodecimo, decimoterzo, e decimoquarto, de' quali niuna istruzione secondava ancora il genio, restarono racchiusi fra gli stessi limiti, per la composizione dei loro quadri, e per gli affreschi dei quali essi adornaron le chiese (3).

(1) . . . . . *Passimque vagantes  
Dulce sonant tenui gutture carmen aves.*

TIBULLUS lib. I. eleg. 3.

*Rosis, floribus purpurabant etc.*

APULEJUS.

(2) Essi imitavano in questo i pittori dei tempi antichi; i quali ammiratori dei poemi di Omero, ne traevano *ceu fonte perenni*, quasi tutti i loro soggetti.

(3) Il paganesimo aveva da lungo tempo decorati i suoi templi nella medesima maniera. *Extant certe hodieque antiquiores urbe picturae in aedibus sacris*. Plin. lib. 35 cap. 3. Se ne potrebbero anche citare altri esempi.

Mi è sembrato conveniente, che la Tavola XII destinata a completare la serie dei soggetti dipinti più frequentemente nelle catacombe, cominciasse con immagini proprie a far comprendere in qual maniera questi sotterranei erano preparati per ricevere la pittura; quali erano gli uomini, che gli scavavano, di quali stromenti servivansi, e quali erano gli operai destinati alle funzioni dell'inumazione; a questo debbono soddisfare le tre prime figure N<sup>o</sup>. 1, 2, e 3.

Le persone, che nei primi tre secoli del cristianesimo erano incaricate dell'inumazione dei cristiani, tenevano un onorevole posto fra gli ordini minori del clero. A Costantinopoli esse formavano un collegio, o una corporazione, e godevano di molti privilegi sotto i titoli di *Decani*, *Lecticarii*, *Laboratorii*. Le fatiche di questa specie di cherici non erano nel tempo delle persecuzioni limitate ad aprire le fosse: *loculostessi* dovevano essere istruiti se non nell'Architettura, almeno nelle pratiche dell'arte di murare, affinchè i luoghi nei quali i fedeli deponevano i corpi dei martiri, e principalmente di quelli ai quali erano destinati onori particolari, fossero in tal maniera disposti da poter ricevere le pitture, e gli altri ornamenti, che si aveva il costume d'introdurvi. Tali erano quelle specie di cappelle scavate in arco nel tufo,

tanto spesso mentovate dagli scrittori delle catacombe sotto il nome di *Monumenta Arcuata*, e dei quali noi abbiamo dato un esempio con tutte le sue particolarità sulla Tavola XII della *Architettura* N°. 10, e 17.

Il N°. 3 inciso dietro una pittura delle catacombe fa vedere questi operai, nel momento dei loro travagli; uno di essi tiene una lampada per rischiarare questi luoghi, ove regna una notte perpetua; un altro scava la terra.

Il N°. 1 è la copia di un monumento molto interessante conservatoci da Boldetti. Si può vedere nella sua opera (lib. 1. cap. 16 pag. 60) ciò che egli ha scritto di eccellente sopra questo oggetto, come sopra molti altri dello stesso genere. È questo una specie di monumento funebre consacrato alla memoria del beccamorti Diogene, dalla riconoscenza dei cristiani del suo tempo. La pittura ce lo fa vedere, caricato, e circondato dagli istrumenti necessarj ai suoi lavori, e vestito del suo abito ordinario (1).

Un egual sentimento di riconoscenza, e la similitudine delle funzioni, mi hanno impegnato

(1) Si osservano in molti punti, sull' abito di questo ministro, un segno, o cifra molto usata fra i cristiani, ed a proposito della quale si può consultare quello, che trovasi detto nel *sommario esplicativo delle tavole della Scultura* in occasione di una cifra simile incisa sotto il N. 29 della tavola VII.

a dare sotto il N°. 2 il ritratto di un capo dei cavaatori delle catacombe (1), vale a dire, di uno di quegli uomini, che sono ai nostri giorni impiegati a riaprire, ed a frugare le catacombe per ritrovarci i corpi dei martiri. Questo, Pietro Luzi, fu per il corso di più di quaranta anni lor guida, e volle pure esserlo a me durante quattro o cinque anni nel labirinto di questi maravigliosi sotterranei. La pace della sua anima impressa nelle sue sembianze, mi è sembrata un segno della ricompensa accordata alle sue lunghe fatiche nel soggiorno dell'eterna felicità.

La maggior parte delle composizioni seguenti non hanno bisogno di spiegazione. Il sogget-

(1) Il desiderio di onorare la memoria dei martiri ha impegnato i papi a stabilire una compagnia di ventiquattro uomini, i quali sotto gli ordini, e l'ispezione di un prelado, del sagrestano di sua santità, e di un custode delle catacombe, debbono occuparsi a cercare in questi antichi cimiteri le reliquie dei martiri, *quasi effodientes thesauros*, dice Aringhi. Essi ne sbarazzano le strade, ed allorchè scuoprono sepolcri portanti le indicazioni designate loro dalle bolle a questo proposito emanate, essi ne avvertono alcuni ecclesiastici proposti per la verificazione, e questi si occupano dell'apertura dei monumenti, e dell'estrazione dei corpi.

Per una di quelle singolarità che nascono dall'intreccio delle umane istituzioni, questi minatori, o cavaatori, sono pagati per lavori relativi al culto dei morti, sopra quello, che si paga per ottenere le dispense matrimoniali, e per conseguenza col mezzo del ritorno di una nuova generazione.

to ne è sufficientemente indicato nel sommario delle tavole. Io ne eccettuo solamente alcune, che offrono novità, ovvero particolarità molto notabili.

Tale è quella del N<sup>o</sup>. 6. Noi vi vediamo una parte dei lavori, ai quali erano sovente condannati i cristiani. Si vedono salire, e discendere una scala, caricati di sacca piene di quella pozzolana, la di cui escavazione formava i sotterranei divenuti poi cimiteri, o catacombe.

Vi sono alcune pitture, che richiamano alla memoria avvenimenti antichi; altre in maggior numero, oggetti di recente venerazione.

Quella del N<sup>o</sup>. 7 è del primo genere. Essa rappresenta Noè nell'arca, nell'atto che riceve il ramo di olivo. Per quanto singolare sia la maniera, colla quale il pittore ha procurato di esprimere nella più semplice composizione questo soggetto tutto intiero, non si può ricusare di riconoscervi un'idea ingegnosa. Questa idea gli è stata forse ispirata da qualcheduna delle sculture antiche, che rappresentavano Cibele, o la terra nutrice di tutti gli esseri.

La pittura, N<sup>o</sup>. 9, che rappresenta Gesù Cristo in mezzo agli apostoli, o ai dottori, deve esser ordinata nella seconda classe egualmente che tutte le altre, che seguono.

Il buon pastore *ovifer*, N<sup>o</sup>. 41, è dipinto in mezzo ad un paesaggio piacevolmente disposto,

tanto per le figure, quanto per il sito; questa immagine è in qualche maniera una bucolica sacra.

Il paralitico, N°. 13, porta il suo letticello in un modo usato anche presentemente in Roma. Il pittore, il quale per esser fedele al testo evangelico, doveva rappresentare la piscina *probaticam*, ha creduto di poter uscir dall' impegno facilmente; alcune canne gli sono sembrate sufficienti per indicarla.

Il pavone, N°. 14, rappresentato colle ricche sue piume spiegate, era un emblema dell' immortalità cristiana, come lo era stato dell' apo-teosi dei pagani.

Il Salvatore crocifisso, N°. 17, soggetto raramente dipinto nelle catacombe, è qui ricoperto da una lunga veste per conservar forse maggior maestà agli occhi dei cristiani. Egli è attaccato alla croce per mezzo di quattro chiodi; particolarità che noi vedremo essere stata conservata dai pittori fino al decimoterzo secolo.

Lo stesso sentimento di decenza ha fatto rappresentar san Pietro sulla croce, egualmente vestito di lunghi panni. Se egli ha il capo all'ingiù, sappiamo, che lo dimandò egli medesimo per rispetto per il suo maestro.

Il martirio di una santa, inciso sotto il N°. 11 è il solo esempio di un soggetto di tal genere, di cui gli scrittori delle catacombe facciano

menzione. Io stesso non ho ritrovata in questi sotterranei veruna traccia di nessun' altro quadro rappresentante un martirio. Occupati solamente della ricompensa celeste, che gli attendeva, i primitivi fedeli non vedevano nella morte, che la strada per arrivarvi; e lungi dall'associare a questa immagine quella degli orribili tormenti, che loro aprivano il cielo, prendevano piacere ad ornarla di fiori. Questi tormenti, che essi evitavano di rappresentare, non furono contro di loro adoprati in tutte le epoche delle persecuzioni. Decio ne proscrisse l'uso, e particolarmente a riguardo dei giovinetti (1). Ma la rappresentazione di essi non divenne che troppo frequente nel medio evo. A contare dal decimo secolo le mura delle chiese ne furono coperte.

Il N<sup>o</sup>. 20 è inciso dietro un basso rilievo rappresentante il martirio di san Vittorino, vescovo dell' antica città di Amiternum sotto Trajano. Lo stile di questa opera la colloca fra quelle del decimo, o dell' undecimo secolo.

Se lo spirito religioso dei primitivi cristiani si manifestò in tutte le azioni, in tutti i momenti della loro vita e sino nella forma, e negli orna-

(1) *Quia non decet tantam venustatem ac pulchritudinem corporis, subdi tormentis. Acta alia, post acta antiquiora*; negli atti dei santi del Bollaudo tom. 6 pag. 389 §. 3.

menti dei mobili, dei quali essi servivansi, lo zelo degli archeologi, che ci hanno trasmesse le notizie di questi usi non è stato minore per svelarne le sorgenti, e spiegarcene l'oggetto.

Noi ne abbiamo date replicate prove relativamente alla pittura a fresco; e per non trascurar nulla di quello, che può completare la storia dell'Arte, noi abbiamo riuniti nel basso di questa tavola alcuni monumenti in generale meno importanti dei precedenti, ma che hanno una specie di piacevolezza, ed anche d'interesse, sebbene non si possa nulladimeno assegnar loro data certa, seppur non si potesse per la differenza dello stile. Sono questi frammenti di coppe, o di bicchieri da bere, dei quali i cristiani dei primi secoli si servivano, principalmente in quei conviti, ne' quali una savia festività non nuoceva in alcun modo alla pia intenzione, che gli ordinava. Questi vetri erano ornati nel fondo di pitture simili a quelle, che noi abbiamo finora esaminate; esse erano analoghe al culto del cristianesimo, come lo erano al culto del paganesimo quelle dei vasi dei gentili, ad imitazione dei quali questi erano formati, e dei quali sonosi anche trovati alcuni frammenti in questi medesimi luoghi.

I dotti tanto spesso citati che hanno scritto sulle catacombe, ci hanno fatto conoscere, che è in questi sotterranei, che tali frammenti di

vasi sono stati più frequentemente trovati. Bol-detti particolarmente ne ha fatti incidere un gran numero (lib. I cap. 39) e poco tempo avanti di lui il senator Filippo Buonarroti, del quale noi abbiamo un'opera eccellente sopra i medaglioni antichi, ne aveva pure pubblicata un'assai gran quantità con alcune spiegazioni relative ai soggetti, ed alle iscrizioni, nelle quali un senso sovente mistico, e certi informi caratteri presi nelle due lingue allora in uso, hanno gettata molta oscurità (1).

Non potendo aggiungere a quello, che questi autori ne hanno scritto, nulla di più interessante di quello, che essi medesimi ne hanno detto, io rimando i lettori alle loro opere. Dietro ciò, che essi ci insegnano sopra i differenti generi di ornamento, ed il meccanismo dei lavori, io dirò solamente, che sopra una foglia d'oro applicata nel fondo di un bicchiere da bere, si tracciavano alcune lettere, ovvero si disegnavano alcune figure; i contorni delle

(1) L'opera di Buonarroti è conosciuta sotto questo titolo: *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati nei cimiteri di Roma*: Firenze 1716, piccolo in fol. fig. L'autore dà nelle pag. 3, e 4 della prefazione alcune interessanti particolarità sul proposito del meccanismo di questi lavori eseguiti sul vetro. Il signor de Caylus, citando queste osservazioni (tom. III pag. 193) ne ha aggiunte delle molto importanti relativamente ai mezzi di perfezionamento.

membra , come pure le pieghe del pannello erano leggermente delineate per mezzo di una punta finissima , come nella pittura in sgraffito ; dipoi affine di meglio conservare il tutto, si applicava per di sopra un'altra coperta di vetro in maniera che saldati a fuoco l'uno contro l'altro , questi vetri lasciavano perfettamente vedere le figure , e le iscrizioni.

## PITTURA IN MUSAICO

**A**bbiamo finora veduto quale fosse lo stato della Pittura dopo la sua decadenza fino a' secoli decimo ed undecimo in circa. I suoi lavori erano a fresco; le opere di questo genere sono le sole, che ci restano, ed è nella notte dei sepolcri, che il tempo ce le ha conservate.

Prima di osservare la serie delle produzioni di quest' arte nell' epoca in cui fu permesso di esporle alla luce del giorno, e di giungere ai quadri sul legno e sulla tela, che appartengono a questa seconda età, gettiamo un colpo d'occhio sopra due altri generi di Pittura il MUSAICO, e la MINIATURA dei manoscritti, ai quali dobbiamo la conservazione di un gran numero di monumenti storici sfuggiti alla distruzione, con cui gli attacchi del tempo, o la mano degli uomini hanno colpite le produzioni delle altre branche della Pittura.

Queste due maniere di dipingere non offrono sicuramente un così generale ed importante interesse per l' arte; ma l' una ha il vantaggio della durata, l' altra quello di unirsi facilmente alle creazioni delle scienze e delle lettere; e tutti e due hanno una preziosa qualità per chiunque vuol conoscere l' origine e i progressi delle invenzioni, in quanto che esse presentano,

durante un più lungo intervallo degli altri generi di pittura, una serie di produzioni non mai interrotte; finalmente la loro riunione agli altri generi è necessaria per completare il quadro storico dell'arte di dipingere.

Il mosaico, secondo la più generale accettazione di questa parola, è un'opera, nella quale col soccorso di materie solide e colorate tanto naturali, quanto artificiali, si perviene a rendere con le forme e con i colori l'immagine di tutti gli oggetti della natura.

Le pietre, i marmi e le paste di vetro, sono state presso gli antichi le materie le più ordinariamente adoperate in questo lavoro. Dalle disposizioni e dalle differenti grandezze di questi elementi, come pure dalla diversità dei procedimenti, per mezzo dei quali si mettono in opera, sono derivate le denominazioni, dalle quali si distinguono nel mosaico tre specie, o tre generi principali.

La prima specie di mosaico, nominata *opus tessellatum*, serviva di pavimento in qualunque specie di edifizj; essa era composta di piccoli cubi, o dadi, di figura e di proporzioni presso a poco eguali, per lo più spesso di una lava azzurra, e di una pietra biancastra, come il travertino; questo mosaico non offriva comunemente, che questi due colori. Ma nei templi, e nei palazzi dei grandi esso era formato di piccoli

frammenti di pietre, o di marmi di colori molto variati, ed anche di porfido, di granito, di serpentino, e di altre materie preziose.

Queste pietre erano tagliate in porzioni più o meno grandi, che presentavano quadrati, circoli, triangoli e poligoni di ogni specie combinati in maniera da produrre scompartimenti aggradevoli alla vista. Le figure 1 e 2 della tavola XIII ne danno esempj, ma molto lontani dall'inesprimibile varietà, che si osserva nei magnifici pavimenti di molte antiche chiese di Roma, come santa Maria in *Trastevere*, santa Maria in *Cosmedin*, santa Croce in *Gerusalemme* ec.

La seconda specie di mosaico si nominava *opus sectile*. Esso era composto di marmi di un solo colore, o di due colori solamente, segati in fogliette, o lamine sottili; si tagliavano secondo il disegno, che volevasi eseguire, poi s'incrostavano in un marmo di differente colore, in maniera da formare, o scompartimenti di forme regolari, o rappresentazioni di uomini, di animali, di fogliami ec. Questa specie di intarsatura in marmo si adoprava per i pavimenti, o per ricoprirne le mura. Il gruppo di animali inciso sotto il N<sup>o</sup>. 3 ne offre un esempio.

La terza specie era chiamata *opus vermiculatum* per cagione della piccolezza dei frammenti dei marmi, o delle paste di vetro, delle quali si

componevano, della varietà delle loro gradazioni, e principalmente delle loro figure, che non erano sempre quadrate, ma adattate ai contorni degli oggetti, che essa doveva esprimere. Era questa spesso impiegata ad ornare le volte, e le parti superiori degli edifizj, imperciocchè essa non gli caricava di troppo. Io ne do alcuni esempi nei N.º 4, 5 e 6, ec.

Ma l'uso più importante del musaico detto *opus vermiculatum* consisteva sino dai più remoti secoli, nel formare alcune grandi composizioni, rappresentanti alcuni fatti storici, o favolosi; ciò che Plinio ci dice con queste parole: *Parietes toti operiuntur interraso marmore, vermiculatisque ad effigies rerum et animalium crustis* (lib. 35 cap. 1.). L'Iliade fu intieramente rappresentata in cotal maniera, secondo Ateneo (*Deipnosoph.* lib. 5 cap. 8).

Era per mezzo della scelta, e di una tale disposizione delle materie, delle quali si componeva, che questa specie di musaico era divenuta la rivale della Pittura, e che formava dei veri quadri. È per questa ragione pure, che noi, senza occuparci d'avvantaggio delle due precedenti, classiamo le produzioni di questa fra i monumenti, che debbono servire alla storia della Pittura, e forse ancora avrebbe essa il diritto di prendervi il primo posto, sotto il rapporto dell'antichità; perchè la semplice di-

sposizione di pietre colorite dalla natura porgendone sola i mezzi, questa specie di tavolozza ha dovuto presentarsi la prima all'occhio, ed alla mano degli uomini.

Dalla più alta antichità, e specialmente nei paesi asiatici (1), il lusso arricchiva di preziosi mosaici i pavimenti e le mura dei palazzi, e vi formava scompartimenti variati e piacevoli.

Ma è pure ai Greci, che bisogna attribuire l'uso il più perfetto del mosaico, del quale ora si tratta, di quello che diventò uno dei mezzi dell'arte di dipingere: gli antichi Romani loro successori nella cognizione del grande e del bello, lo trattarono in seguito con successo; ed i Romani moderni, eredi dei talenti dei loro antenati hanno perfezionata quest'arte, e l'hanno resa più utile impiegandola a copiare, ed a

(1) Si trova nel libro di Ester in proposito di una festa, che Assuero dava alla sua corte, il seguente passaggio: *Lectuli quoque aurei et argentei, super pavimentum smaragdino et pario stratum lapide, dispositi erant, quod mira varietate pictura decorabat.* (cap. I. vers. 6.)

Così da Assuero, che copriva il suolo di un portico, di pietre preziose, e di marmi di colore, sino a Cesare, che in mezzo ai campi decorava quello della sua tenda con la medesima magnificenza, il lusso ha fatto servire il mosaico all'ornamento delle abitazioni dei grandi; come dopo il superbo mosaico del tempio di Palestina fino al magnifico pavimento della cattedrale di Siena (\*), eseguito nel decimosesto secolo, la religione non ha cessato d'impiegarlo all'abbellimento dei suoi templi.

(\*) Non sembrano appartenere veramente a questo genere i lavori che ornano il pavimento della cattedrale di Siena. (*L'Edit.*)

immortalare i capi d'opera dei grandi maestri, che hanno illustrato il secolo del rinnovamento.

Ecco le grandi divisioni, che la storia del mosaico può ammettere quanto alle materie delle quali questa pittura si compone, alle sue differenti specie, ed ai tempi nei quali essa ha fiorito. Io indico nella nota (1) le opere nelle

(1) Plinio non ci ha date, che un piccol numero di notizie sulla pittura in mosaico degli antichi.

Bulengero nel suo trattato *de Pictura, plastice, et statuariâ* ha riunito su questo soggetto (cap. 8.) molte citazioni prese in differenti autori, ma senza piano e senza ordine.

Vasari nell' introduzione alle sue *Vite de' Pittori* (cap. 6) dà la definizione del lavoro del mosaico, e ne cita alcuni esempj.

Ciampini se ne è occupato in particolar modo nella sua opera intitolata *Vetera monumenta*, impressa dal 1690 al 1699. Egli ha trattato dell' invenzione di quest' arte, delle sue denominazioni, del suo uso presso gli antichi popoli, con l' erudizione e con l' esattezza, che lo distinguono. Ha date dotte notizie sopra i soggetti delle pitture in mosaico, che hanno ornate le chiese, e principalmente quelle di Roma e dell' Italia, dopo che fu accordata la libertà al culto cristiano fino al decimo secolo, sopra gli edificj, che esse hanno decorato, e sopra le epoche alle quali esse appartengono. Questo autore profondamente istruito di tutto quello, che concerne i riti ecclesiastici, ha esposti i fatti, particolarmente nei capitoli, 10, 11 e 12 della prima parte, tom. I. in una maniera talmente chiara ed interessante, che noi non possiamo far meglio, che rimandarvi il lettore.

Muratori ha inserito nella 24.<sup>a</sup> delle sue dissertazioni sopra le antichità italiane del medio evo, alcuni dettagli sopra il medesimo soggetto.

quali si possono trovare su questo soggetto più diffuse istruzioni. Io aggiungerò solamente alcune osservazioni utili all'intelligenza della storia ristretta, che ne vado tracciando.

Egli cita molti autori i quali provano l'uso del musaico nel medio evo. Uno fra loro esprime in questi termini: *Plures ecclesiae pavementum habent, minutis lapillis stratum, ex quibus, per diversos colores historiales imagines, et litterae sunt formatae.*

L'opera la più importante per la storia generale di quest'Arte, e per la cronologia di monumenti di musaici antichi, e del medio evo, profani e sacri, come pure per la spiegazione dei suoi diversi procedimenti, è quella di Furietti pubblicata a Roma nel 1752, in 4. con figure.

Si possono egualmente vedere alcune interessanti ricerche sopra le differenti specie di musaico, e sopra l'uso, che gli antichi hanno fatto di questo genere di ornamenti, nell'opera del signor Laborde, di cui si troverà la notizia qui appresso.

Quanto a quello, che concerne particolarmente le materie impiegate nel musaico, Muratori ha pubblicato nel tomo 2. della sua *Raccolta delle Antichità Italiane*, un manoscritto del nono secolo, ove si tratta di alcuni mezzi di colorire le paste impiegate in questo lavoro, come pure i metalli.

Ma restava ancora molto da desiderare sopra la parte meccanica tale quale oggidì si eseguisce. Il signor Fougereux de Bédaroy, dell'accademia delle scienze, ha perfettamente supplito a quello, che ci mancava, con un trattato sopra i musaici, e sopra le materie, delle quali si compongono, inserito nella sua opera intitolata, *Recherches sur les ruines d'Herculanum*, Paris 1770 in 8.

Le memorie delle nostre accademie forniscono pure utili osservazioni su questi oggetti, ed il tutto è stato finalmente riunito nell'articolo *Mosaïque* dell'antica Euciclopedia, e più recentemente nel dizionario di Antichità, ed in quel-

Si può primieramente osservare nel mosaico lo stesso andamento, che in tutte le invenzioni degli uomini, vale a dire, che nato dal bisogno, esso fu in seguito abbellito dal gusto, che porta l'uomo ad ornar tutto; condotto in seguito alla sua perfezione dal successivo miglioramento dei suoi mezzi, e dei suoi procedimenti.

In fatti, un mosaico di pietre bianche e nere, noi lo abbiamo già detto, è stato sufficiente in tempi, nei quali i costumi erano ancor semplici, al bisogno di fare all'abitazione un pavimento per difenderla dall'umidità. Ben presto il pavimento fu ornato di marmi, o di altre pietre più preziose; in seguito la varietà dei colori ne fece una pittura; questa pittura ricevette poi un miglioramento notabile dall'invenzione delle paste di vetro colorite, che furono sostituite, o mescolate coi pezzetti di marmo (1); s'immaginò pure d'introdurre sotto i cubi di vetro, foglie di argento, o di oro per dar loro uno splendore novello (2): questa addizione eb-

lo di Pittura, i quali fanno parte della nuova Enciclopedia metodica.

(1) Sidonio Apollinare diceva di quest'arte. *Saphiratos flectit per prasinum vitrum lapillos.*

(2) *Aurea concisis surgit pictura metallis.*

Ciò è apparentemente quello, che voleva esprimere uno dei nostri antichi romanzieri allorchè diceva

« De vers la ville sont torné

« Et sont d'or musique aorné. »

be soprattutto luogo in Costantinopoli, e nell'impero greco, nel tempo in cui il lusso della ignoranza credeva poter sostituire al vero bello il brillante e la ricchezza; se ne scorgono anche oggi giorno alcune tracce nella chiesa di santa Sofia.

Finalmente allorchè dopo il rinnovamento delle arti e delle scienze nel decimosesto secolo, e più ancora ai nostri giorni coll'ajuto della chimica si è saputo dare agli smalti una molto maggior quantità di tinte, e di variazioni perfettamente graduate, il musaico ha osato pretendere all'imitazione del colorito moderno.

Ma convenendo dei progressi, che esso ha fatti in questa parte meccanica, non bisogna confessar meno, che esso trova nei suoi istrumenti medesimi ostacoli invincibili, che l'impediscono di arrivare per questo riguardo alla perfezione.

La vera pittura non produce, che assai difficilmente una perfetta imitazione di quel miscuglio ammirabile e quasi insensibile di tinte diverse, che la natura spande sotto una pelle fina, in una carnagione di gigli e di rose; essa non vi giunge, che dopo di aver preparato sulla sua paletta paste midollose proprie a congiungersi l'una coll'altra, ed attingendovi una incalcolabile moltitudine di gradazioni, dalle quali nascono dei giusti accordi.

Come trovare gli stessi mezzi negli elementi del mosaico, in quei marmi, quegli smalti, quei sali, e quei metalli vetrificati, che s' adattano penosamente l' uno accanto all' altro, sopra un campo duro come queste istesse materie? È forse questa una tela flessibile, che permette al pennello di coprirla di colori disposti ad unirsi, a mescolarsi fra loro a piacere del genio dell' imitazione.

Le difficoltà, che la Pittura provava per riunire fra loro i colori, avanti che essa avesse imparato ad impiegare l' olio, sono molto più gravi ancora nel mosaico; esso non le sorpasserà mai.

Tale fu pure, per quanto pare, la sorte della pittura all' encausto presso gli antichi; vi ha luogo a credere, che questa maniera di dipingere non pervenne mai a congiungere il molle del tocco agli altri vantaggi, che essa procurava all' Arte.

Il mosaico ha il brillante lustro dell' encausto, che piace a primo aspetto, ma che lasciando strisciare la luce, lascia scappare ancor qualche volta gli oggetti all' occhio abbagliato. Per evitare questo inconveniente, il mosaico deve occupare un campo vasto, ove si stendono larghe masse di chiaro e di ombra, il passaggio di cui sia assai preciso, perchè esso non si trovi nè ristretto nei suoi mezzi, nè contrariato nei

snoi effetti. Bisogna di più, che su tali grandi proporzioni, le sue opere siano vedute da lontano. Allora sulla vasta superficie di una volta, come per esempio della cupola di san Pietro, o sulle mura delle cappelle di questo tempio immenso, il mosaico diviene veramente un'opera grandiosa e magnifica; è in tali occasioni, che egli si mostra capace di esprimere, se non le finzze, almeno i principali effetti del colorito.

Quando il mosaico ha saputo in tal maniera scansare questi difetti, trova nelle cause, che gli producevano, la sorgente di alcuni vantaggi. La durezza, l'inflessibilità delle materie colorate, che esso impiega, garantiscono una lunga durata alle sue produzioni; il tempo non altera punto le sue tinte; l'aria e l'umidità non ne fanno temere la distruzione, e se essa ne riceve qualche attacco, avendo i suoi cubi di vetro colorito una certa grossezza, si può restaurarlo ripulendolo, e ciò con una sicurezza, che non ammettono in modo alcuno gli altri generi di pittura; perchè in questo non potendo i contorni, ed il campo cambiare, non hanno da temer nulla dall'idee arbitrarie, o dall'ignoranza del restauratore.

Questa fedeltà conservatrice dei tipi e delle origini è principalmente utile nella rappresentazione dei soggetti religiosi. Se ne risulta nella composizione, ed anche nelle posizioni delle fi-

gure qualche monotonia, gli oggetti, che il pittore ha rispettati, prestano la loro maestà alle produzioni dell'Arte, e danno al mosaico un carattere storico (1). Le sue opere divengono nei templi cristiani una tradizione dipinta per i riti, e per le costumanze. I quadri in mosaico fanno autorità. I primi di questo genere, che furono eseguiti dai cristiani, hanno servito di legge ai greci maestri nelle sacre pitture dei tempi della decadenza.

Del resto poi se la storia della religione riceve dalle arti qualche servizio, la religione che spande egualmente sulle arti numerosi beneficij, è loro utile particolarmente per il mantenimento delle loro tradizioni, e la conservazione della loro storia. Quando si osserva nella serie dei secoli il destino delle loro produzioni, si è ben presto convinti della poca durata di quelle, che gli uomini hanno impiegate per l'abbellimento delle abitazioni particolari, dei più vasti palazzi ed anche dei monumenti della loro gloria; quasi tutto è disparso con essi dalla superficie della terra; non sono restati, che i monumenti consacrati alle loro grandi affezio-

(1) *Verum quidem est veteres christianos admodum sollicitos fuisse in usu retinendo sacrorum symbolorum, et imaginum pictarum, eaque sine ulla mutatione in integrum servasse, juxta majorum suorum praxin, etc.* Gori, *Thes. vet. Diptych.*, tom. III. pag. 58.

ni, a quelle profonde impressioni comuni a tutti i popoli, alla religione in fine; era il culto religioso, che nei più burrascosi tempi, allora che l'ignoranza e la cattiva fede spandevano dappertutto le più folte tenebre, alimentava ancora le arti con lavori doppiamente utili. Quando esse cessarono di abbellire le abitazioni degli uomini trovarono un asilo in quella di Dio. La serie delle loro opere non è stata interrotta giammai, come non si sono estinti mai nel cuore dell'uomo i sentimenti di speranza e di timore, che lo riconducono ai piedi dell'Eterno. È in tali luoghi, che io ho rannodato il filo della loro storia, e riempita la lacuna, che sembrava esistere fra la loro decadenza, ed il loro rinnovamento. I templi ci hanno di già forniti utili materiali per la storia della decadenza dell'Architettura, ed anche della Scultura; noi troveremo ora nelle produzioni del musaico risorse ancor più abbondanti per la storia della Pittura.

In fatti se il musaico ha servita la religione facendo passare fino a noi la tradizione dei riti e delle consuetudini ecclesiastiche, non è esso stato meno utile all'Arte, conservandole il deposito dei suoi antichi principj: se ne riconoscono le tracce a traverso quella monotonia, che io ho detto potersi rimproverare agli artisti dei tempi d'ignoranza; si vedrà anche il lume

di questa debole luce trasmesso di età in età, illuminar l' arte al momento del di lei rinascimento, ed assicurarne i primi passi.

Grazie alla stabilità di questo genere di Pittura, i personaggi divini, o religiosi, che essa aveva rappresentati, hanno conservato se non in tutto, almeno nella positura e nella disposizione del panneggiamento, il gran carattere, che originariamente gli distingueva, e si può dire, che il moderno mosaico considerato nelle opere, che ha prodotto per la religione cristiana, si è liberato dal torto, di cui Plinio ha accusato il mosaico degli antichi, quello di aver arrecato nocumento alla vera Pittura, occupandone il posto (Plinio lib. 35 cap. 1).

Le grandi e numerose opere di questo genere, eseguite in Roma in differenti tempi, ci porgono il mezzo di offrirne una serie storica dall' epoca della decadenza dell' Arte fino al suo rinnovamento (1). Le descrizioni delle sei ta-

(1) Quanto ai nomi degli artefici di mosaico, de' differenti tempi, Plinio ci fa conoscere quello di Soso, autore del grazioso quadro delle colombe (lib. 35 cap. 25.). Winckelmann quello di *Dioscoride* di Samo autore di due quadri in figura, trovati a Pompeja nel regno di Napoli (lib. 7. cap. 4, et lib. 12. cap. 1.)

Domenici nelle sue *Vite dei Pittori napoletani* dà, dietro un antico scrittore, il nome di *Tauro* all' autore di un mosaico, che fu collocato in una chiesa fabbricata in Napoli a tempo di Costantino, e sopra le rovine della quale è stata edificata la cattedrale attuale.

vole, che la compongono, faranno conoscere e la degradazione successiva del mosaico, durante questo periodo, ed i primi sintomi del suo risuscitamento nel decimoquarto secolo. I pezzi,

Noi vedremo il mosaico adoprato sotto il regno dei re Goti nel quinto e sesto secolo, ma i nomi degli artefici non sono fino a noi pervenuti.

Lo stesso deve dirsi per le opere eseguite sotto i re Lombardi nel secolo ottavo.

Muratori prova nella sua Dissertazione 24<sup>a</sup>: che l'iscrizione seguente data da Grutero pag. 1168 è relativa ai lavori dello stesso genere, eseguiti sotto Liutprando in una chiesa, che questo principe fece edificare nel 725.

*Ecce domus Domini sepulchro condita textu,  
Emicat, et vario fulget distincta metallo,  
Marmora cui pretiosa dedit museumque, columnas,  
. . . . . etc. etc.*

Non è che verso il duodecimo ed il decimoterzo secolo che si cominciano a ritrovare i nomi dei pittori in mosaico uniti alle loro opere.

Ciampini ha pubblicato un mosaico posto nella chiesa di santa Maria di Bethalem, il di cui autore greco artefice, chiamavasi Efraim (*de sacr. ædif.* cap. 24., pag. 150.

Vasari nella vita di Andrea Tafi cita molte opere dello stesso genere, nelle quali questo pittore fiorentino, ed Apollonio artefice greco suo maestro, avevano similmente segnato il loro nome.

La lista cronologica dei pittori in mosaico, impiegati nella chiesa di san Marco a Venezia dopo la sua fondazione nel decimo secolo fino al decimottavo, trovasi in fine dell' opera di Zanetti intitolata *Pittura Veneziana*. I più antichi erano Greci, i quali formarono maestri italiani.

che io ho scelti a questo effetto, e principalmente quelli delle cinque ultime tavole, sono stati per la maggior parte pubblicati da Ciampini nell' opera, nella quale egli ha esposta la storia dei monumenti cristiani fino al decimo secolo; ma siccome questo dotto e religioso autore non ha potuto sempre procurarsi esatti disegni, io ne ho fatti fare dei nuovi sopra gli originali medesimi, e sovente in proporzioni maggiori di quelle delle sue incisioni (1).

Non bisogna scordarsi, che il mosaico ha dovuta subire la sorte della Pittura propriamente detta; perchè limitandosi per lo più spes-

Furietti nel suo trattato da me sopra citato, ed il P. Della Valle nella sua *Storia del duomo d' Orvieto* danno egualmente la lista dei maestri, i quali hanno lavorato ai magnifici mosaici, dei quali questo monumento è ornato, come pure alla fabbricazione degli smalti.

La famiglia de' Cocchi, impiegata anche oggidì nella fabbrica de' mosaici di san Pietro di Roma, è addetta da più d' un secolo a questa chiesa, ed a un tal lavoro.

Il signor Fougeroux finalmente nel trattato di già rammentato, dà il nome dei pittori in mosaico i più conosciuti di questi ultimi tempi.

(1) Questo autore ha avuta l' attenzione di farci conoscere i colori impiegati negli abbigliamenti dei diversi personaggi rappresentati sopra i mosaici, dei quali parla. Egli unisce pure alle sue notizie, alcune dotte spiegazioni, tratte le une dalle sacre scritture, e relative le altre ai riti delle primitive chiese. Io ho parlato del colorito tanto spesso, quanto mi è stato possibile; quanto alle altre cose si comprende bene, che io non ho dovuto seguire questo autore nei dotti suoi commentarj.

so, come fa anche oggi giorno a copiar i quadri in tutte le loro parti, e fino nel colorito, per quanto le materie di cui fa uso, glielo permettevano, egli è evidente, che esso doveva elevarsi o decadere a seconda dei suoi modelli.

Il tempo egualmente geloso della bellezza di tutte le produzioni dell'antica scuola greca non ha lasciato pervenire fino a noi, che un piccolo numero di antichi musaici; ma noi non dubiteremo, che ne siano esistiti di quelli tanto perfetti, quanto i più finiti quadri, se per assicurarcene, noi seguiremo la strada, per la quale ha penetrato il moderno storico dell'*Arte degli antichi*, quando egli ha voluto render sensibile il merito della Scultura antica, rimontare agli elementi del bello, ed indicare le epoche dei differenti perfezionamenti.

È stato aprendo una tale strada, che egli ha fatta fare alla scienza incaricata di dare simili spiegazioni, il più gran passo, che essa abbia ancora tentato; è stato in tal modo, che egli ha meritato l'alloro, che corona la sua testa erudita. Arrivando a Roma Winckelmann trovò i suoi predecessori ancora incerti sulla spiegazione dei bassi rilievi, dei quali questa città era arricchita. Il suo sguardo penetrante, ed illuminato da uno studio profondo della storia e della mitologia greca riconobbe ben presto i soggetti costantemente rappresentati

in queste sculture, sia che esse siano state portate dalla Grecia á Roma, sia che esse vi siano state eseguite da artefici greci, o da' Romani loro scolari, e ne dette delle dotte dimostrazioni nella sua collezione *de' Monumenti inediti*.

Ora i soggetti della maggior parte dei mosaici trovati nell'impero romano e nelle sue colonie sono attinti alle medesime sorgenti, vale a dire nella mitologia e nella storia. Vi si ritrovano egualmente i gran principj delle composizioni greche tanto di scultura, che di pittura. Vi ha la stessa convenienza nella disposizione, la medesima grazia, e la medesima nobiltà nelle forme; l'espressione generale, e sovente anche l'espressione particolare vi sono similmente un prodotto della correzione del disegno, tanto quanto almen lo permette il difetto di flessibilità delle materie del mosaico.

A riguardo del colorito, bisogna attribuire il carattere distintivo di quello degli antichi mosaici al savio principio, che determinò gli artefici greci a limitarsi a quello, che io chiamerò altrove il *colorito storico*; ed è egualmente per la necessaria influenza di questo genio d'imitazione, che il mosaico moderno ha dato al suo colorito maggiore, o minor lustro, secondo i progressi, che le nostre scuole hanno ottenute in questa seducente parte dell'Arte.

La tavola XIII è stata composta nell'intenzione medesima di quelle, che si trovano collocate alla testa di ciascuna delle tre grandi divisioni di questa storia. Essa offrirà alcuni esempj della perfezione, a cui erano pervenuti gli antichi artefici, e darà, colla scelta dei suoi soggetti la prova dell'origine ellenica di ciascuna opera.

La forza ed il valore di Ercole, tanto spesso utili secondo le greche favole al sostegno dei mortali contro la vendetta degli Dei irritati, trovansi rappresentati nel N.º 6. Esso è inciso dietro un mosaico del più fino lavoro, che appartiene alla Villa Albani, e che Winckelmann ha pubblicato e spiegato nei suoi *Monumenti inediti* pag. 90. Tav. 66. Vi si vede Ercole, che libera Esione figlia di Laomedonte re de' Trojani, che un oracolo destinava ad essere divorata da un mostro marino, in espiazione della ingratitude di suo padre verso Nettuno. Ercole sodisfatto della sua vittoria sembra lasciare al giovine Telamone il più dolce piacere di gustarne i frutti con Esione. Il vigore e la tranquillità dell'eroe sono bene espressi egualmente.

Io ho situato al di sotto N.º 9 un soggetto presso a poco simile; esso rappresenta Teseo, che libera Andromeda. L'originale non è un mosaico, ma il bel basso rilievo conosciuto nella collezione del Campidoglio. Ma io ho vo-

Tav. XIII.

Scelta delle più  
belle pitture an-  
tiche in mosaico.

luto, ravvicinandolo al precedente, mostrare, che il mosaico greco ha potuto qualche volta essere ispirato dalle produzioni della Scultura nel modo, che lo è stato in una infinità di occasioni da quelle della Pittura.

Questa a vicenda imitava qualche volta il mosaico; è questa almeno l'opinione, che sembrano essersi formata gli autori delle spiegazioni di antiche pitture, scoperte nei contorni di Napoli, allora che ci dicono (tom. 4. pag. 257. N°. 2.) che essi hanno veduto fra questi monumenti un pezzo di mosaico del miglior gusto, e portante il nome dell'artefice, di cui una pittura assolutamente simile trovata nello stesso luogo, era la copia. Questi dotti scrittori non hanno indicato il soggetto comune a queste due opere. Si può solamente osservare, che quello tratto dalla storia di Andromeda trovasi due volte nella collezione di Ercolano (tom. 4. tav. 7 e 61) e che quello di Esione vi si trova egualmente (tom. 4. tav. 62). Filostrato fa menzione delle imprese di Ercole e di Perseo in favore di due giovani principesse, come di una reminiscenza di antichi quadri.

Sembra d'altronde, che in tutti i tempi, gli artefici, che si sono applicati al mosaico, intieramente occupati del lavoro materiale di questa specie di pittura, abbiano lasciata ad altri,

come essi fanno anche oggi giorno, la cura di pensare, e d' inventare.

Nello stesso modo gl' incisori in pietre delle scuole antiche, fieri della loro maravigliosa abilità nell' esecuzione, si contentavano per lo più spesso di ricevere i loro soggetti dal genio degli Scultori, persuadendosi con ragione, che per arrivare con essi all' immortalità, bastava loro di ben copiare le statue, o i bassi rilievi, i quali la garantivano a quegli abili maestri.

Le corse del circo erano troppo conformi al gusto dei Romani, perchè essi non si compiacesero nel rappresentarne le immagini in tutte le maniere possibili. Se ne trovano adunque eseguite anche in mosaico nei pavimenti delle terme, e di altri pubblici edifizj, la forma oblunga dei quali era analoga a quella dei circhi.

Nel 1799 è stato scoperto un mosaico di questo genere (1) in un villaggio di Spagna, chia-

(1) Il Signor Alessandro de la Borde figlio e fratello di uomini di questo nome, la di cui perdita ha ottenuto dal pubblico un giusto riuvescimento, ha fatto incidere questo mosaico intieramente nell'anno 1802, dietro i suoi proprj disegni; egli ha unite al quadro principale alcune particolarità incise in una maggior proporzione; le tavole impresse in colori riproducono le tinte dell' originale; queste magnifiche stampe sono accompagnate da un testo, in cui l' autore molto giovine ancora ha dato alcune dotte spiegazioni sull' antica città d'Italia, sopra i giuochi del circo, sulla pittura in mosaico degli antichi, e sopra alcuni monumenti di questo genere, che non sono

mato *Santiponce*, e situato vicino a Siviglia, sul posto dell'antica *Italica* città della Betica, celebre per essere stata la patria degli imperatori Trajano, Adriano e Teodosio. Nel mezzo di questo mosaico è rappresentato un circo, nella forma sua prolungata, con tutte le parti della sua interna architettura. Sopra i tre lati del circo regna un doppio ordine di scompartimenti, nei quali trovansi i busti delle nove Muse, alcuni animali, diverse figure allegoriche, e le stagioni dell'anno distinte da colori conformi a quelli delle quattro famose fazioni dei circhi. Ciò che io ne ho fatto incidere sotto il N°. 7 è preso nelle figure delle Muse, ed in alcuni ornamenti dei fregi. Lo stile non permette di collocare quest'opera avanti la fine del terzo secolo. Forse anche essa appartiene ad un'epoca meno antica.

Il ratto di Europa, ridente soggetto che i Greci hanno riprodotto in tante composizioni in versi, in tanti quadri, bassi rilievi, e pietre incise, non potevâ sfuggire al mosaico. Quello che

stati ancor pubblicati. L'opera è impressa coi caratteri del signor P. Didot, e compone un volume in fol. di formato atlantico, tanto bello per la esecuzione, quanto interessante per il soggetto.

noi riportiamo al N°. 8. rappresenta il momento, nel quale il Dio si è lanciato nelle onde (1).

Ercole, i suoi fatti eroici ed i suoi errori medesimi, non han dato luogo ad un numero minore di capi d'opera del precedente soggetto; non ci è maniera alcuna di richiamarne la memoria, che non sia stata posta in uso. Noi vediamo qui, sotto il N°. 11, il figlio di Alcmena, che tiene una conocchia invece della sua clava. L'amore vicino a lui incatena un leone. Questo soggetto è morale egualmente che piacevole. La filosofia sapeva, presso i Greci, chiamare al proprio soccorso tutte le arti per esprimere i suoi pensieri.

Il N°. 10 ci offre una composizione di un altro genere. Alcuni leoni e tigri hanno combattuto contro i centauri. La vittoria è stata divisa. I nemici si perseguitano ancor gli uni gli altri. Una tigre sbranava un centauro al piede di una collina, allorchè dal contorno del

(1) Ovidio sembra avere ispirato l'artista, ovvero è stato dopo di aver veduto un tal quadro, che egli ha detto

..... *Ubi magni filia regis*  
*Ludere virginibus tyriis comitata solebat.*  
 .....  
 ..... *Medique per æquora ponti*  
*Fert praedam.*

piano arriva un centauro , portando colle sue due mani un enorme frammento di scoglio .

*Quadrupedante patrem sonita quatit angula campam .*

La tigre lo sente , si rivolge , ruggisce , e resta nulladimeno attaccata sulla sua preda ; i due movimenti , le due volontà sono perfettamente espresse nella sua attitudine , ma ciò che è impossibile a descriversi , è il sentimento d'indignazione , che si dipinge sulla fisionomia del leone spirante a' piedi dello stesso centauro ; si crede vedere , che egli è maravigliato di perder la vita , e ci maravigliamo noi pure , che un leone possa perderla . Che vi ha di più degno di un' arte , che mette a profitto la durezza ed il lustro delle pietre ? Quale uso poteva convenir meglio per tali agenti ? Se i leoni e le tigri sapessero dipingere , direbbe La Fontaine , essi avrebbero dipinto questo quadro .

Le Grazie stesse hanno senza dubbio delineato quello del N°. 14. Sull' orlo di un bel vaso pieno d'acqua vedonsi quattro colombe , che vengono a bevervi , e per bagnarsi . L' eleganza delle loro forme , la varietà delle loro piume , la naturalezza dei loro movimenti , tutto ci rappresenta fedelmente il tenero uccello di Venere . Un bagno destinato alle compagne della bella Dea , non offrirebbe nulla di più aggradevole .

27 Il quadro nel quale due ninfe del mare sono dipinte scherzando con un cavallo marino, inciso sotto il N<sup>o</sup>. 13, fa ammirare la stessa eleganza. Apulejo suppone, che gli appartamenti di Psiche fossero adorni di pitture in mosaico; questo sarebbe stato degno di un tal posto. Non è eseguito, come pure quello delle colombe, che con pietre di un'estrema piccolezza, e mostra sin dove l'arte del musaico poteva portare gli effetti pittorici senza il soccorso degli smalti.

Il bel lavoro delle maschere sceniche del N<sup>o</sup>. 12 di un più dotto disegno, e di una espressione più pronunziata, ci prova, che il talento non conosceva alcun limite in questa parte dell'Arte; questo mosaico ha dovuto servire per decorare una sala destinata a teatrali rappresentazioni.

Il gran principio della convenienza, che deve esistere fra i soggetti delle composizioni pittoriche, ed i luoghi per i quali esse son destinate, questo principio seguito nelle scuole antiche dei Greci, fu accuratamente mantenuto in quelle dei Romani, e ritrovati nei mosaici impiegati all'abbellimento delle volte, delle muraglie, e dei pavimenti dei loro edifizj, lavori, che bisogna riguardare come della seconda età, in cui ha brillato questa branca della Pittura.

Il N. 15. trovato nelle terme di Antonino Caracalla formava verisilmente il pavimento di una sala da bagno. Tutto vi è relativo all'impero delle acque; ninfe ed amori vi presentano l'emblema della fecondità dell'umido elemento; è il tridente di Nettuno, che separa gli scompartimenti; il campo viene occupato da mostri marini, che riempiono gli angoli colle loro code ondegianti.

Noi abbiamo veduto, che i cristiani per rendere omaggio alle virtù eroiche dei morti impiegarono pitture a fresco sull'esempio di quelle, che nel tempo del paganesimo ornavano le camere sepolcrali dei loro antenati, prescrivendo solamente loro differenti soggetti. Essi fecero egualmente uso del mosaico nelle catacombe, ma i lavori di questo genere vi furono sempre rari, e nullamente preziosi. La poca comodità, di cui godevano i primi cristiani, e la necessità di tener segreti tali onori accordati ai martiri di un culto proscritto, non permettevano loro d'impiegare artisti di primo merito, nè di moltiplicare ornamenti, che esigevano tempo e spese considerabili.

I due principali autori, ai quali noi dobbiamo la più considerabile collezione di monumenti eseguiti colle catacombe, non hanno pubblicato verun mosaico, se se ne eccettuino due, o tre monogrammi; essi dicono solamente di

averne scorte alcune traccie sopra qualche muro, o alcuni sepolcri rovinati.

Nelle lunghe ricerche, che io medesimo ho fatte nel seno di questi sotterranei, non ho trovati, che i frammenti, dei quali do qui le stampe. Sono essi avanzi di alcune immagini religiose, e di iscrizioni scritte in pietre di colore. Questi frammenti occupano l'estremità inferiore della tavola, sotto i N. 16. 18. 24. 27, e 29. Il sommario delle tavole ne ha una particolareggiata descrizione.

Questi monumenti formano, con quelli che li precedono, una differenza straordinaria al primo colpo d'occhio, ma se vi si rifletta, il cambiamento non sembrerà poi più grande di quello, che si operava allora nello spirito umano per lo stabilimento del Cristianesimo. L'ordine storico, che è subordinato a quello dei tempi offre un grand'interesse nel suo comparativo andamento.

Chechè ne sia, questi mosaici raccolti nelle catacombe, e nelle più antiche chiese, mostreranno, quale fu lo stato dell'Arte nella transizione, che si operò fra quelli del bel tempo, e quelli dei secoli della decadenza sino al rinnovamento. Le cinque tavole seguenti sono destinate a mettere sotto gli occhi le prove successive di questa decadenza dal quarto secolo fino al decimoquarto.

Un cambiamento sì grande è un effetto molto notevole del sentimento naturale, che conduce gli uomini da un uso all' altro. Le variazioni, e la concatenazione dell' idee e delle abitudini umane manifestansi, qualunque siane l' oggetto, particolarmente nell' uso, che i popoli hanno fatto delle belle arti per esprimerle; il quadro delle loro produzioni in ogni genere mette al gran giorno la successiva contestura dei pensieri, che le hanno dirette, delle opinioni e dei costumi alle quali esse hanno dovuto conformarsi.

I gentili adornavano le volte, le mura ed i pavimenti dei loro templi con musaici propri a rammentar loro i benefizj, o le vendette de' loro Dei; quando essi ebbero abbracciato il cristianesimo, oggetti simili si riprodussero nei musaici, che decorarono gli edifizj consacrati alla religione novella; ma questi omaggi s' indirizzavano al vero Dio.

Divenuti liberi nell' esercizio del culto, che essi avevano per lungo tempo sottratto all' occhio della tirannia, sotto l' ombra dei sepolcri, essi vi portarono una premura inesprimibile; fu questa un nuovo e vivo godimento per anime piene di fervore. In luogo delle pitture, che essi avevano tracciate con una mano tremante allo splendore delle fiaccole, sopra l' intonaco mal sicuro delle oscure muraglie delle catacom-

be, essi si familiarizzarono nella pratica del musaico, con l'uso di una materia solida e brillante per abbellire i templi, che finalmente era loro permesso d'inalzare.

Essi avevano presi per modelli nella decorazione delle catacombe quella delle camere sepolcrali in uso sotto il paganesimo; furono le volte cilindriche delle terme e delle basiliche, che lor serviron di guida per la forma, e per l'ornamento delle tribune e delle volte dei novelli templi.

Essi vi ripeterono dappprincipio qualunque dei soggetti delineati nelle catacombe, e che essi avevano attinti nel Vecchio Testamento; ma ben presto per celebrare più particolarmente la vittoria, che l'autore della nuova religione aveva riportata sopra i falsi dei, che il paganesimo aveva osato far suoi rivali, essi scelsero i soggetti dei loro musaici negli atti relativi alla sua nascita, alle sue predicazioni, alla sua morte, al suo ritorno nel cielo. Si ritrovano in grandi composizioni le frequenti allocuzioni di Gesù Cristo ai suoi discepoli; le immagini degli apostoli, che lo avevano costantemente seguito; il segno della sua tenera vigilanza per i fedeli sotto l'emblema del buon pastore; quello dei suoi patimenti; la sua gloriosa ascensione; ed il suo trionfo nel regno del di lui padre. I confessori ed i martiri della sua fede, gli evange-

listi, garanti della sua dottrina, i santi e gli angeli compongono la sua corte celeste; il globo celeste vi diviene l'appoggio dei di lui piedi; egli rende alla madre, che si era compiaciuto di scegliere fra le mortali, gli onori divini.

Queste composizioni furono dappprincipio una specie d'imitazione dei più bei modelli antichi. Si riconosce questo genio imitativo in alcuni dei mosaici, che regnano al disopra del cornicione dell'uno e dell'altro lato della gran navata, nella bella chiesa di santa Maria maggiore di Roma. Questo mosaico è sicuramente uno dei più estesi, che esistano. Benchè dati dal quinto secolo, e che per conseguenza sia posteriore di molto alla colonna Trajana, non si può dubitare, che la maniera con cui la storia di questo imperatore è scolpita sopra quest'ultimo monumento, fosse presente allo spirito degli artefici incaricati di eseguirlo, e che essi non abbiano avuta l'intenzione di ravvicinarsene nella rappresentazione di alcuni dei fatti dell'antico Testamento. Può questo osservarsi sulle tavole XIV, e XV.

**Tav. XIV.**

Pitture in mosaico della chiesa di santa Maria maggiore, di Roma, messe in parallelo con alcuni dei bassi rilievi della colonna Trajana.

Sec. V.

Vedesi sulla tavola XIV N<sup>o</sup>. 1. dietro un basso rilievo della colonna Trajana, incisa da Pietro Sante Bartoli, l'armata di Trajano, che assedia una piazza, e che combatte in presenza,

e per l'ispirazione di Giove . I mosaici N°. 2 e 3 ci presentano Giosuè, il quale animato dalla apparizione del Dio delle armate, forma l'assedio di Gerico .

Nel basso rilievo N°. 4 alcuni esploratori spediti da Trajano tornano a rendergli conto delle loro scoperte ; nei mosaici N°. 5 e 6 sono gli esploratori mandati a Gerico , che scappano dalla casa di Raab per venire ad informar Giosuè del successo della loro missione .

La parte superiore della Tavola XV ci mostra dietro i bassi rilievi della stessa colonna N°. 1 , 2 e 3, Trajano, che accoglie con clemenza i deputati di una città sottomessa , e ricevendo successivamente gli omaggi di un re vinto, e quelli, che gli son resi al di lui ritorno a Roma . Esso offre un sacrificio agli Dei ; lo spettacolo ne è assai bello ; la pompa delle ceremonie religiose , e l'apparecchio delle marcie militari contribuiscono alla ricchezza dell'insieme .

I tre quadri in mosaico incisi al di sotto, offrono soggetti analoghi a questi ; i N°. 4 e 6 rammentano la clemenza di Esaù a riguardo di suo fratello Giacobbe , di cui egli aveva tanta ragione di essere malcontento ; egli ha ricevuti con bontà i suoi inviati ; lo rialza, e l'abbraccia . Sotto il N°. 5. si vede il ritorno di Abramo do-

Tav. XV.

Altri mosaici di santa Maria maggiore messi in parallelo con alcuni dei bassi rilievi della colonna Trajana.

Sec. V.

po la sua vittoria sopra i cinque re; Melchisedech viene avanti a lui, e gli offre il pane ed il vino; *erat enim sacerdos altissimi*.

Le quattro piccole incisioni a semplice contorno segnate 7, 8, 9 e 10, i di cui soggetti sono spiegati nel sommario delle tavole, riprenderanno il loro posto nella prosecuzione della storia della Pittura nei secoli ottavo e nono. Esse sono riportate qui per provare, che l'identità dei soggetti detta spesso composizioni presso a poco simili, malgrado la differenza dei tempi, la diversità dei personaggi, e la distanza dei luoghi.

Le differenze, che si fanno osservare nella maniera di trattare soggetti della stessa natura, fra uno dei migliori monumenti del bel tempo dell'Arte presso i Romani, ed un'opera del quarto, o del quinto secolo, ci mostrano la decadenza, che la Pittura provò in tutte le sue branche, e particolarmente nel mosaico. Il male andò ognor peggiorando; ciò che noi riconosceremo facilmente nelle tre tavole susseguenti.

I soggetti di tutti i quadri riportati in queste tavole, i luoghi per i quali essi furono eseguiti, le loro date, e gli scritti moderni, in cui ne è stata fatta menzione, tutto ciò è indicato nel sommario delle tavole. Posso dunque limitarmi qui ad alcune osservazioni relative alla degradazione dell'Arte nelle due parti, che appar-

gono più particolarmente allo spirito, l'invenzione e l'ordinazione.

Ciò che si osserverà di più degno di elogi in questa tavola, e nella seguente, è il desiderio, che i cristiani non cessarono di manifestare di impiegare l' arte per onorare la divinità.

Si vedrà, che nel quarto ed il quinto secolo l'autore della pittura designata col N.º 1 seppe ancora dar qualche dignità alla testa del Cristo, e quello del N.º 2 una specie di maestà all'insieme della figura di questo divin personaggio.

Nel N.º 4 rappresentante le due annunziazioni, quella che lo Spirito Santo fa alla Vergine sotto la forma di una colomba, quella che alcuni angeli fanno a san Zaccaria a proposito della nascita di san Giovanni, si osservano con piacere alcune mosse, che non mancano di verità. La stessa osservazione si reitera nella figura del buon pastore sotto il N.º 5.

Tutta la pompa di un trionfo celeste è spiegata nella composizione del mosaico del N.º 6. Questo mosaico abbellisce la chiesa detta di san Paolo fuori delle mura di Roma; esso adorna quella parte interna dell'edifizio, che i cristiani chiamarono l' arco trionfale, e che situata in questo tempio, come anche nella maggior parte delle basiliche, e delle principali

*Tom. IV.*

Tav. XVI.

Pitture in mosaico delle diverse chiese di Ravenna, dal quarto al sesto secolo.

chiese al disopra dell' altar maggiore , terminava maestosamente la navata maggiore , e precedeva l' arco della tribuna . Questi due archi arricchiti l' uno e l' altro di mosaici sopra le loro faccie esterne ed interne , oltrivansi ordinariamente agli sguardi dei fedeli appena entrati nel tempio . Il Salvatore sembra su quest' arco trionfale in tutta la sua gloria, ricevendo sul suo trono gli omaggi e le adorazioni degli abitatori del cielo : *solio medius consedit avito* . In cotal modo, dopo le loro vittorie gl' imperatori ne ritrovavano consacrate le immagini sopra gli archi di trionfo , che loro erigeva la riconoscenza dei popoli .

Nel sesto secolo i N<sup>o</sup>. 9, 10, 11, e 12 presentano in luoghi e soggetti simili di già molto minore magnificenza . Nel primo di questi quadri la composizione è talmente semplice, che si potrebbe accusarla di povertà ; nel secondo il pittore ignorante ha commesso lo sbaglio di collocare Abele in vece di Abramo in atto di ricevere da Melchisedech l' offerta dei pani, ed in tutti finalmente, se a cagione del meccanismo del mosaico la degradazione si riconosce meno nelle particolarità e nella esecuzione , essa diviene di già sensibilissima nell' insieme , vale a dire nell' invenzione e nell' ordinanza .

Nel settimo secolo il mosaico, se se ne dee giudicare da quello del N<sup>o</sup>. 1, non offre più l'unità, che dava un aspetto maestoso alle composizioni più antiche. Il Cristo vi si vede ancora in atto di benedire, ma la sua figura fino alla metà del corpo solamente, è senza dignità, e trovasi confusa per così dire con le immagini emblematiche degli evangelisti, e quelle di un gran numero di santi, che lo accompagnano, e che riempiono lo spazio principale. Si cominciavano pure nella stessa epoca a rappresentare nelle chiese, oggetti di un culto particolare. I N<sup>o</sup>. 2, 3, e 4 ci danno le immagini di santa Agnese, di santa Scolastica, e di santa Eufemia.

Nell'ottavo secolo l'inattenzione e l'ignoranza confondevano spesso in una composizione medesima oggetti stranieri gli uni agli altri. Rendendo alla Vergine nel N<sup>o</sup>. 8 gli omaggi dei quali l'eresia aveva tentato di privarla, si son collocate presso di lei alcune figure, che non hanno analogia bastante col soggetto; ed il N<sup>o</sup>. 10 ci presenta in un solo e medesimo quadro tre soggetti differenti, ed anche disparati in qualche maniera, come l'annunziazione, la natività e la trasfigurazione di Gesù Cristo.

Carlo magno, che aveva ammirato il bell'effetto de' mosaici nelle chiese di Roma, ne fece eseguir molti nella basilica, che egli edificò in Aquisgrana. Il N<sup>o</sup>. 12 rappresenta quello di cui

Tav. XVII.

Seguito di pitture in mosaico, tratte dalle chiese di Roma, dal settimo al nono secolo.

egli ornò la volta ottagonata, che cuopre il centro dell'edifizio.

Questo principe divenne egli stesso il soggetto di uno dei lavori di questo genere più notabili e più celebri; parlo del mosaico inciso qui sotto il N.º 9, in cui egli è rappresentato ricevendo uno stendardo dalla mano di san Pietro. Questo monumento, conosciuto sotto la denominazione di *Mosaico del Triclinium*, ha dato luogo a molte interessanti dissertazioni; si vede vicino a san Giovanni Laterano nell'abside del *Triclinium*, che il papa san Leone aggiunse al palazzo patriarcale Laterano, per la celebrazione delle Agape.

Devesi alle cure del cardinal Francesco Barberini la conservazione di questo mosaico, del quale ei fece restaurare le parti danneggiate dal tempo.

Vi si trovano riunite alla rappresentazione della missione, che Gesù Cristo dà ai suoi apostoli immagini sacre e profane appartenenti ai tempi diversi. A dritta, e fuori dell'arco Gesù con una mano porge le chiavi a san Pietro, e coll'altra dà uno stendardo a Costantino il grande: a sinistra san Pietro accorda il *pallium* a san Leone, e presenta uno stendardo a Carlo magno, apparentemente come un segno della sua riconoscenza per la protezione, che questo

monarca accordava alla santa sede, ad esempio di Costantino.

Una singolare composizione si fa osservare nel N.º 11, che è un'opera del nono secolo; il soggetto tratto dall'Apocalisse, è un'allegoria rappresentante la città santa, ed i suoi beati abitanti.

Cresceva sempre più in quest'epoca il fervore dei cristiani per il culto della Madre di Dio. Gli omaggi, che le si rendevano, non erano più separati da quelli, che s'indirizzavano al padrone del mondo. La prova di questo zelo risultò per ogni parte nei mosaici esposti alla vista dei fedeli, e particolarmente in quelli, che si collocavano nei luoghi più apparenti delle chiese, come l'arco trionfale, o l'arco della tribuna, o l'interno di questa tribuna medesima, che terminava la chiesa. Ne do alcuni esempi nei mosaici N.º 13, 14 e 15, tratti da alcune delle antiche basiliche di Roma.

Ma se ritrovasi in queste opere la materia brillante dei capi d'opera dell'antichità, vi si cercherebbero invano le bellezze essenziali dell'Arte. La monotonia dell'ordinazione, e quella delle posizioni, la maggior parte perpendicolari, e senza movimento, distruggono qualunque interesse. Si osserva solamente, che i personaggi scelti in generale fra gli abitatori dei cieli, o fra quei mortali, che le loro virtù do-

vevan condurci, non mancano di grazia, di quella grazia ingenua e semplice, di cui la verità forma il principal carattere, e che dà allo spirito una giusta idea degli oggetti pacifici, che essa vuole caratterizzare. Il pannello imitato dai costumi orientali, non è nemmeno sprovvisto di merito; vi si ritrova un certo grandioso, una specie di maestà, che la scuola greca ha sempre conservato.

È per questa ragione che noi vedremo i maestri di questa scuola, specialmente incaricati in Roma, e nel resto d'Italia di lavori in mosaico, divenirvi utili al rinnovamento dell'arte, benchè fossero essi pure caduti in una estrema degradazione. I frutti, che la Pittura ritrasse dai loro servigj, malgrado questa decadenza, non furono solamente dovuti alla cognizione dei procedimenti meccanici del mosaico; in questi tempi disgraziati, nel mentre che tutto si alterava altrove sotto l'incerta mano dei pittori, gli artisti greci conservavano nelle forme del corpo umano, come anche nel pannello, una parte dei buoni principj, grazie agli antichi mosaici, che offrivano loro buoni modelli in una perfetta integrità.

**Tav. XVIII.**

Altre pitture in mosaico di Roma, di Venezia e di Firenze, dal decimo al decimoquarto secolo.

Si riconoscono alcune tracce di questi antichi principj nei mosaici della tavola XVIII eseguiti da greci pittori in Venezia, e in Firenze,

malgrado i segni della decadenza, che vi si trovano in gran numero .

Chiamati a Venezia per un effetto della dominazione, che questa città esercitava sopra una parte della Grecia, e delle relazioni commerciali, che esistevano fra i due paesi, molti di questi maestri vi fondarono una scuola verso il secolo undecimo, nella quale formaronsi non solamente i Veneziani, ma ancora alcuni Fiorentini, che portarono in seguito nella loro patria l'Arte, e l'uso del mosaico .

Anche verso la fine di questo secolo, si impiegarono egualmente greci maestri in opere di mosaico nelle altre parti d'Italia: furono di questo numero quelli, che per testimonianza di Leone Ostiense (lib. 3. cap. 28.) Desiderio abate del Monte Cassino, fece venire da Costantinopoli, allorchè nel 1066 egli si occupava della costruzione del suo monastero (1).

(1) Sappiamo a quante discussioni ha dato luogo il passo della cronaca, nel quale si dice, che da più di cinquecento anni, l'uso di dipingere in mosaico era interrotto in Italia: *magistra latinitas illum intermiserat* .

Non è che applicando questa asserzione ai luoghi particolari, e non all'intera Italia, che si può conciliarla colla verità dei fatti, e terminare la controversia . Egli è certo, che la cognizione dei lavori del mosaico non fu giammai perduta in Italia . Noi abbiamo finquì veduto, che in Roma dopo che la libertà fu accordata al cristianesimo, fino ai nostri giorni, quest' arte è stata più o meno adoprata in ciascun secolo per l'ornamento dei tem-

Gli autori della storia bizantina fanno menzione dei numerosi lavori di questo genere eseguiti nell'impero greco in tutte l' epoche. Essi ci fanno conoscere, che fra le magnifiche opere delle quali Costantino ed i suoi successori abbellirono la capitale, e le principali città dei loro vasti stati, il mosaico fu particolarmente prodigato; si vedevano fra le altre a Costantinopoli quattro immagini di Costantino e di Elena, di un mosaico composto di vetri colorati e dorati. Elena aveva anche dei ritratti, il mosaico dei quali era inargentato. Le figure del Cristo, quelle di sua madre, degli apostoli e della croce, si moltiplicarono nelle chiese, ed anche nei palazzi imperiali inalzati da Costantino, da Giustiniano e da Giustino II.

Gl' incendj, i terremoti, e soprattutto lo stabilimento della religione di Maometto, che non ammette le immagini, hanno distrutti tutti questi lavori: non ne restano traccie, che nel tempio di santa Sofia sotto l' arco, e nei pilastri della volta.

Gli edifizj fabbricati dai Greci nel settimo e nell' ottavo secolo ricevettero simili abbellimenti; ma gli Iconoclasti esercitarono contro

pli, o che tali produzioni siano state eseguite da maestri greci, come il loro stile non permette di dubitare, ovvero, che esse siano l' opera d' Italiani istruiti presso di quelli.

questa specie d'immagini fino alla fine del regno di Teofilo, il furore, che gli animava contro tutte le produzioni della pittura in generale.

Nel nono secolo Basilio il Macedone portò la propria attenzione sopra gli antichi mosaici, ed il suo zelo religioso ne fece ristabilire un gran numero.

Nel decimo e nell'undecimo, questo genere di pittura continuò ad essere coltivato in Costantinopoli, come io lo ho già detto parlando dell' abate di Monte Cassino, e della chiesa di san Marco di Venezia. Le cronache del duodecimo, e della fine del decimoterzo secolo ce lo attestano; esse ci hanno ancora conservati i nomi di alcuni maestri, come Pietro, che lavorava nel 1158, ed Appollonio, che Andrea Tafi suo allievo condusse in Toscana nel 1250.

Fu verso lo stesso tempo, che Guglielmo il buono re di Sicilia, il di cui possesso era stato tolto allora agl'imperatori di Oriente, impiegò artisti greci, per coprire di mosaici le muraglie interne della chiesa, che egli fece inalzare a Monreale, con la più grande magnificenza.

Non si può dubitar finalmente, che fino alla distruzione dell'impero greco, tutti i principi, che occuparono il trono di Costantinopoli, non abbiano fatto servire il mosaico all'abbellimento dei templi e dei palazzi.

Ma io ritorno all' Italia .

Lo stile dei mosaici eseguiti nelle chiese di Roma nei secoli duodecimo e decimoterzo , ed i nomi dei loro autori tutti originarj della Toscana, provano che tutti questi artefici avevano attinto la loro istruzione alla sorgente medesima, vale a dire, alle scuole dei Greci .

Ciò si riconosce principalmente in santa Maria in Transtevere, ed in santa Maria maggiore. Le tribune di queste due chiese sono d'una costruzione antichissima; ma esse non furono ornate, che all'epoca di cui parlo , dei mosaici , che io ho fatto incidere sotto i N. 6 e 18. Poichè queste chiese portavano il titolo di santa Maria, era naturale, che l'esaltazione della Vergine, divenisse il soggetto dell'una e l'altra opera. Nelle due composizioni vedesi la Madre di Dio, inalzata nel più alto dei cieli, assisa a lato del suo figlio, e coronata dalle di lui mani.

Le immagini di Gesù Cristo, che vi si fanno osservare, e più particolarmente ancora quelle, che si vedono isolate nei mosaici incisi sotto i N. 7, 9 e 12 annunziano con una specie di maestà, notabile principalmente in quest'ultima, che dagli ultimi anni del decimoterzo secolo, ed al principio del decimoquarto il mosaico partecipava del miglioramento, che provavano allora tutti i generi di Pittura. Esistono ancora opere considerabili eseguite in quest'erò-

ca per la decorazione esterna dell'antica facciata d'ingresso della chiesa stessa di santa Maria maggiore . Io ne do l'incisione sotto il N°. 19. Sono esse dovute al fiorentino Gaddo Gaddi; questo maestro aveva ricevuta la sua prima educazione nelle scuole de' pittori greci; ma divenuto in seguito allievo di Cimabue, egli aveva aggiunti migliori principj alle lezioni primieramente attinte presso di loro. Si riconosce ciò nelle di lui opere, che sussistono in Firenze, come anche nelle due teste tratte dal musaico N°. 19, che io ho qui segnate ciascuna con una stella: il disegno ne è buono, e non mancano di espressione.

Finalmente fu dalle mani di Giotto, primo restauratore dell'Arte moderna, che videsi uscire verso il medesimo tempo un musaico, il quale per una composizione ingegnosa e pittorica, e per un più corretto disegno, fissa l'epoca del rinnovamento di questo genere di pittura. Esso è conosciuto sotto la denominazione di Barca di Giotto; sovente è stato restaurato, e trasportato da un luogo in un'altro; ma vi si osservava fin dall'origine, secondo la testimonianza di Vasari, un'assortimento di colori talmente ben inteso, ed una concordanza sì giusta fra il chiaro, e l'ombra, che l'insieme presentava all'occhio un rilievo, a cui potrebbe giungere

appena il lavoro del pennello. Esso è rappresentato qui sotto il N<sup>o</sup>. 20.

Firenze continuò dopo questo maestro a coltivare l' arte del musaico. Abili artefici formaronsi pure in Siena, ed in Orvieto: ed è pure in questa ultima città, e sulla facciata della sua celeberrima chiesa cattedrale, che furono eseguiti i più considerabili lavori di questo secolo (1).

Nel decimoquinto, sotto i regni dei papi Martino V, Niccola V, e Sisto IV, il musaico fu adoperato per l' abbellimento di molte chiese.

Ma è principalmente in Venezia, che in questo medesimo secolo, e nel seguente, esso produsse un gran numero d' importantissime opere, e che per questo mezzo divenne anche utile ai progressi, che fece allora la Pittura propriamente detta. L' autore dell' eccellente trattato *della Pittura Veneziana*, ha raccolte molte curiosissime particolarità istoriche sopra gl' immensi lavori di questo genere, eseguiti nel magnifico tempio di san Marco ed altrove. Si trovano in quest' opera non solamente i nomi dei migliori maestri di musaici, ma ancora quelli dei pittori, che loro fornivano i *cartoni*. È fra

(1) Si può consultare a questo proposito l' opera del padre della Vallè intitolata *Storia del Duomo di Orvieto*, Roma 1791 in 4. ornata di molte figure.

questi ultimi, che con tanto interesse si nota quello di Tiziano, il quale è stato, dice Vasari, la principal sorgente di tutto quello, che Venezia ha prodotto di bello in questo genere: *quasi buona e principal cagione*.

Dietro tali modelli, il musaico non poteva fare a meno di perfezionarsi; ed è in fatti da questa ultima epoca, che è nel tempo medesimo quella del generale rinnovamento dell'Arte, che data la sua terza età. È qui per conseguenza, che io debbo terminare la storia del musaico, (1) perchè dietro il piano, ch' io mi sono

(1) Sarebbe fuori similmente del mio soggetto il dir che dopo il decimoquinto, il decimosesto, ed il decimosettimo secolo, e nel corso intiero di quello ultimamente finito, l' arte del musaico si è principalmente occupata nel dare ai più bei quadri dei grandi maestri, una nuova immortalità, associandogli a quella del tempio di san Pietro di Roma. Le belle copie fatti dietro questi capi di opera, formano uno dei principali ornamenti di questa chiesa, e ne promettono il godimento alla più remota posterità.

La più bella produzione di questo genere, che orna san Pietro, è senza contradizione la copia della Transfigurazione di Raffaello. La perfezione dell' originale non potea fare a meno di eccitare l'emulazione degl' imitatori, come di sostenere il loro talento; il successo è stato completo.

Faremo un assai singolar ravvicinamento, osservando, che questo medesimo soggetto della Trasfigurazione è stato rappresentato collo stesso procedimento *ex musivo summae operationis*, nella città di Napoli nel sesto secolo, secondo la cronaca dei Vescovi di questa città, pubblicata da Mu-

proposto , non ho portata più lungi quella delle due altre branche della Pittura .

ratori ; *Rerum Italic. script.* tom. 1. part. 2. pag. 287. e seg.

Quanto al meccanismo del mosaico , oltre il perfezionamento dell' arte di colorire gli smalti , le di cui gradazioni per le grandi opere sono state portate fino al numero di diecimila ; come ammirare abbastanza l' invenzione moderna , e l' impiego di questi smalti ridotti in filetti variati nelle loro forme, nelle loro grossezze, e nelle loro gradazioni , per mezzo delle quali si giunse ad eseguire con una inconcepibile finitezza ritratti , paesaggi , e fabbriche ; ad esprimere fedelmente il cielo , le acque , la leggerezza del pelo degli animali , e delle piume degli uccelli , a riprodurre infine nel mosaico tutti gli incanti del colorito , tutto il merito della verità? Ciò non è che quello che vedesi praticare presentemente in un gran numero degli studj di Roma . Portato a questo grado di perfezione , il mosaico merita realmente il nome di Pittura .

# PITTURA IN MINIATURA

SOPRA

## I MANOSCRITTI

---

**D**esiderando di far conoscere lo stato della Pittura in tutte le epoche della di lei decadenza , ed in tutti i generi di lavori, ne' quali essa può esercitarsi, non ho dovuto trascurare di considerarla nei manoscritti , ove unisce i suoi parlanti segni a quelli della scrittura. È in essi infatti, che l'arte di dipingere sembra meritare ancor più giustamente di quella di segnar dei caratteri alfabetici , il nome di arte ingegnosa , che dà corpo e colore ai pensieri ; ivi essa somministra un corpo a tutti i sentimenti , a tutte le passioni ; ci trasporta in luoghi , in tempi da noi lontani , e ci rende presenti ad azioni , che un semplice racconto ci avrebbe rappresentate in una maniera molto meno viva e molto meno commovente .

Primo interprete degli uomini, la Pittura verisimilmente precedè la lingua parlata, e certa-

mente poi tutte le lingue scritte (1); essa fu il fondamento di queste ultime, ed allorchè finalmente essa ebbe nell'uso ordinario ceduto il posto a questa sublime invenzione dello spirito umano, divenne un'arte particolare, e si creò delle regole, che furono proprie di lei.

La scrittura alfabetica seguì questo esempio. Applicate ambedue a rappresentare il pensiero, a rammentare fatti, che prontamente potevan cader nell'oblio, queste due arti si avanzarono verso la perfezione per differenti vie, ma mutuandosi sempre dei soccorsi scambievoli.

La Pittura si fece accompagnare dai caratteri alfabetici nella sua infanzia, come nella sua decrepitezza. I Pittori in queste due epoche della debolezza dell'arte, tracciavano i nomi dei personaggi, e qualche volta una parte dei loro discorsi al di sotto, o al di sopra delle figure, o sivero scrivevano avanti la loro bocca le parole, che si supponevano pronunziate da esse.

La scrittura vicendevolmente, allorchè diffidò dell'intelligenza dei lettori, o allora che volle prestare ai pensieri forza maggiore, al racconto degli avvenimenti maggiore interesse, o mag-

(1) Nel decimoterzo secolo solamente, dicono i viaggiatori, gl' Islandesi si applicarono a scrivere la storia del loro paese; per il passato essi la facevano scolpire, o dipingere sopra le porte degli appartamenti, o sopra il legname dei letti.

gior chiarezza, ebbe ricorso ai contorni, ed al colorito della pittura.

Questo uso introdotto nei manoscritti, cominciò probabilmente da ornamenti semplici, da semplici disegni, eseguiti sulla materia, che portava la scrittura, e con i medesimi istrumenti; sopra le tavolette coperte di cera con un punzone; sopra la carta, o la pergamena con l'inchiostro e la penna, o una canna. Ben presto il lusso cercò nello splendore, e nella rarità dei colori un nuovo abbellimento tanto per i caratteri, quanto per i corpi stessi, sopra cui erano impressi (1). Il foglio destinato alla scrittura fu tinto nella sua interezza, qualche volta solamente nel di fuori, qualche volta al di dentro (2). Il color della porpora era riservato

(1) Plinio così si esprime lib. 33. cap. 7. *Minium in voluminum quoque scriptura usurpatur; clarioresque litteras in auro, vel in marmore, et jam in sepulchris facit.*

Ovidio parlando al suo libro, che egli mauda a Roma fa allusione a questo uso:

*Nec te purpureo velent vaccinia fuco;  
Non est conveniens luctibus ille color.  
Nec titulus minio, nec cedro charta notetur,  
Candida nec nigra cornua fronte geras.  
Felices ornent haec instrumenta libellos.*

Ovid. Trist. lib. 1. Eleg. 1.

(2) *Bicolor membrana*, dice Persio Satyr. 3.

Tom. IV.

10

da una legge ai rescritti degl' imperatori, ed affinchè le lettere comparissero con maggior splendore sopra questi fondi coloriti, esse vi furono segnate in argento, o in oro, dal che gli scrittori presero il nome di *crisografi*.

Il rispetto e l' ammirazione, che ispirava questa specie di scrittura la fece impiegare per i libri santi, e per le opere di Omero; tale era l' esemplare delle opere di questo poeta, di cui l' imperatrice Plautina fece un presente a Massimo suo figlio che si applicava allo studio della lingua greca. Sopra altri manoscritti, le lettere majuscole solamente, oppure i margini furono coperti di fiori e di figurine, genere di ornamento, di cui io riporto degli esempj in molte stampe.

Da questi lavori, che quasi non avevano per oggetto, che l' abbellimento del materiale per così dire della scrittura, si passò ben presto ad una più estesa applicazione della Pittura introducendo nei manoscritti alcune immagini dipinte, che presentavano agli occhi, ciò che il testo offeriva allo spirito; associazione felice, che basterebbe già per giustificare il posto, che io assegno a queste pitture dei manoscritti nella storia generale dell' Arte. Noi d' altronde vedremo, che malgrado la loro inferiorità, esse conservarono come sotto la cenere alcune scintille del fuoco sacro, che r avvivate dalle cure

dei calligrafi e degli artisti greci, o latini loro contemporanei, e loro allievi in Italia, contribuiscono a riaccenderlo, nel secolo del rinascimento. Questo importante servizio dà qui alle miniature dei manoscritti un pregio novello, a cui esse per se medesime non avrebbero osato pretendere.

Le più antiche pitture unite a dei manoscritti, e di cui faccia menzione la storia, sono i ritratti, che Varrone avea riuniti alle vite di settecento uomini illustri. Sebbene quest'opera non sia giunta fino a noi, pure vi ha luogo a presumere, che dietro i ritratti originali si erano fatte un gran numero di copie, se non altro calcandone i disegni, poichè Plinio ci dice, che per tal mezzo non solamente Varrone avea assicurata l'immortalità a questi personaggi, ma gli avea in qualche modo resi presenti in tutta la terra (1).

Pomponio Attico, che coltivava le lettere e le arti nella Grecia stessa con tanto successo, concepì, ed eseguì un progetto simile; egli pubblicò i ritratti di molti uomini celebri, ponendo al di sotto di essi delle iscrizioni in versi;

(1) *Immortalitatem non solum dedit, verum etiam in omnes terras misit, ut praesentes esse ubique, et claudi possint.*

Plin. lib. 35. cap. 2.

mezzo, che ai nostri giorni l'incisione si è affrettata ad imitare.

È probabilissimo, che gli scritti i quali per divenire perfettamente intelligibili avevano bisogno della rappresentazione almeno lineare degli oggetti, dei quali essi trattavano, come quei per esempio, che avevano per oggetto la geografia, l'astronomia, l'agricoltura, le arti meccaniche, fossero fino dai primi tempi accompagnati da disegni. Non si potrebbe abbastanza compiangere la perdita di quelli, che Vitruvio aveva uniti al suo trattato, ad imitazione degli scrittori greci, ch'ei cita, e che ne avevano essi stessi collocati nelle loro opere sopra l'Architettura, sulla prospettiva etc.

Come credere per esempio, che Filostrato non abbia tentato di far conoscere per mezzo di disegni, i quadri, dei quali egli descrive le composizioni, e di cui egli vuol fare apprezzare il merito?

Alessandro, che favorì con una protezione tanto nobile, e tanto illuminata la pubblicazione della storia degli animali di Aristotele, non avrà egli voluto, che la Pittura unisse i suoi quadri alle descrizioni del filosofo? Amo egualmente a persuadermi, che per invito di questo principe adoratore del genio di Omero, Apelle rivestì de' suoi colori le immagini del cantore di Troja.

È impossibile , che la celebre biblioteca formata in Alessandria dai Tolomei non abbia racchiusi un gran numero di libri altrettanto notabili per le ricchezze della pittura , o almeno per la perfezione dei disegni , quanto per la bellezza dei caratteri . Il settimo di questi principi teneva un pittore espressamente addetto a questa biblioteca .

Plinio ci dice , che Parrasio eseguì molti disegni in pergamena *in membranis* . Caylus ha anche creduto , che dipingesse in miniatura ; e l' Abate Requeno , che ha scritto con tanta sagacità sopra l' *Encausto* degli antichi , e fatte così felici esperienze per ristabilire questo procedimento , giudica , che esso sia stato impiegato anche sulla membrana .

Le biblioteche delle città greche in generale , di Atene , di Pergamo , e di tutta l' Asia minore , dovettero rivaleggiare su questo articolo con quella di Alessandria . Invece di riguardare con Plinio l' emulazione dei due re , nella formazione delle loro biblioteche , come la causa dell' invenzione della pergamena , noi dobbiamo creder piuttosto , che fu il desiderio d' inserire delle pitture nei libri , che fece preferirne l' uso a quello del papiro nella città di Pergamo .

I bei libri , che Paolo Emilio e Silla fecero portare avanti di loro fra gli ornamenti dei lo-

ro trionfi, dovevano essere decorati delle più magnifiche pitture.

Le collezioni fatte a Roma da Cicerone, Attico, Lucullo; quelle, che Pollione, ed in seguito i primi imperatori romani rendettero pubbliche nel Campidoglio, e sopra il monte palatino per lo studio delle lingue greca e latina, offrivano senza dubbio tesori dello stesso genere. Seneca parla di libri divenuti un oggetto di lusso per particolari spesso incapaci di farne uso (1); ed aggiunge, che si era molto curiosi nelle biblioteche di avere i ritratti degli autori, dei quali esse contenevano gli scritti. Marziale conferma questo fatto col ringraziamento, che indirizza a Stertinio per un soggetto simile (2).

Noi vedremo il ritratto di Virgilio, e quello di Terenzio ornar manoscritti, in cui i loro bei versi sono accompagnati da pitture.

Se il tempo ci ha privati delle prove di ciò, che io avanzo, relativamente al secolo del gusto, forse per l'incuranza dei primi copisti, ne ha al contrario lasciate molteplici tracce nelle meno felici produzioni dei secoli successivi.

(1) Senec. *de tranquillit. anim.* cap. 9.

(2) *Qui imaginem meam ponere in bibliotheca sua voluit.*

La libertà accordata da Costantino alla religione cristiana, fornì nuovi alimenti all'arte di dipingere i manoscritti. Uno dei mezzi impiegati da questo principe per propagarla, fu di fondare a Costantinopoli una biblioteca, in cui specialmente depositò i sacri libri, dei quali avevano impedita la circolazione le persecuzioni esercitate dai suoi predecessori. L'esemplare dell'Evangelo di san Marco, che Montfaucon vide a Venezia, vien forse da questa collezione; questo dotto lo riguardava, come il più antico manoscritto conosciuto sopra papiro di Egitto.

In questa epoca, mentre le muse profane non erano più coltivate, che da sofisti, o grammatici greci e latini, e da alcuni scrittori di cronache, che lasciavano cadere in decadenza la letteratura, l'eloquenza cristiana prendeva un nobile volo negli scritti dei Lattanzi, degli Atanasi, dei Crisostomi, ricopiati da tutte le parti con una religiosa attenzione.

Teodosio il giovine, al principio del quinto secolo, accrebbe considerabilmente la biblioteca di Costantino. Abile egli stesso nell'arte di trascrivere, e di decorare i manoscritti, e forse anche più, che non conveniva ad un imperatore, poichè gli fu dato il soprannome di *Calligrafo*, ordinò senza dubbio, che i libri dei quali egli arricchiva questa collezione, rice-

vessero tutti gli ornamenti, de' quali conoscevasi l'uso. Verso la fine di questo medesimo secolo, ed al principio del sesto, Giuliana sua pronipote ci ha lasciato un bel manoscritto di Dioscoride, le di cui pitture provano, che questo gusto fu ereditario nella di lui famiglia.

Noi abbiamo veduto, che malgrado lo stato deplorabile in cui la caduta dell'impero romano aveva precipitato le lettere e le arti in Italia, alcuni benefici genii loro stendevano ancora la mano. Questa cura ebbe principalmente per oggetto l'abbellimento dei libri relativi ai riti ecclesiastici. Cassiodoro vi spiegò molto zelo. Dopo avere, durante un lungo ministero, impiegata l'autorità, che gli accordavano i principi goti, per il mantenimento delle arti in generale, si occupò personalmente nel suo ritiro monastico della trascrizione, e della decorazione dei manoscritti, e fece di questo lavoro un'espressa legge per i religiosi dei monasteri da lui fondati.

Questo esempio è stato imitato dalla maggior parte degli ordini monastici; ma i lavori di pittura non furono sempre affidati a persone istruite; spesso anche furono abbandonati a donne, che vivevano in stato di reclusione nei monasteri.

I papi vegliavano sollecitamente al mantenimento delle biblioteche, che essi fondavano

nelle basiliche. Anastasio, che aveva la direzione di quella del Vaticano nel nono secolo, ne cita Ilario e Zaccheria come illuminati amatori, il primo nel quinto secolo, il secondo nell'ottavo.

I templi dell'antichità pagana avevano pure le lor biblioteche. Le odi di Pindaro scritte in lettere d'oro, furono deposte in quello di Minerva; ed è a questi sacri depositi, che si è dovuta la conservazione di un gran numero di opere.

L'Imperator Teodosio III. detronizzato nel 717, e divenuto ad Efeso sacerdote, si occupava nel suo ritiro a scrivere in lettere di oro i libri dei vangeli, e gli ufizj della chiesa.

Uno dei motivi, che poco tempo dopo impegnarono Leone l'Isaurico a far bruciare una gran parte dei libri riuniti a Costantinopoli dai suoi predecessori, fu senza dubbio il desiderio di distruggere le immagini delle quali egli si era dichiarato nemico; ma questa persecuzione non durò, che fino a verso la fine dell'ottavo secolo. Alcuni bei manoscritti greci, ornati di pitture ci attestano, che nel nono, diversi imperatori, e fra gli altri Basilio il Macedone, e Leone il Saggio, si applicarono a riparare le perdite, che l'eresia degl'iconoclasti aveva cagionate nell'Oriente. Carlo magno, ed i principi suoi figli nell'Occidente fecero ornar di pitture con

la più gran magnificenza, i libri destinati al loro uso, ed a quello delle chiese.

Verso lo stesso tempo un francese, l'illustre Bertario, abate del Monte Cassino, diffondeva questo uso in Italia.

Nel nono secolo secondo la testimonianza di Anastasio, l'imperator Michele mandò a Benedetto III un libro di Vangeli, arricchito di oro e di pietre preziose, ed ornato di miniature per mano del monaco Lazzaro; *per manum Lazari monachi, pictoriae artis nimis eruditi*.

Nel secolo decimo le scienze, le Arti, e particolarmente la pittura, trovarono un protettore in Costantino Porfirogenito; che si esercitò egli stesso a dipingere. Molte biblioteche furono fondate, o ristabilite in Costantinopoli; quella dell'imperatrice Eudossia, moglie di Costantino Ducas, che viveva nell'undecimo secolo, è divenuta celebre per la premura, che questa principessa prese di far conoscere essa stessa il catalogo delle principali opere, che racchiudeva (1).

Noi abbiamo le stesse prove dell'uso della pittura nei manoscritti nei secoli undecimo, duodecimo, decimoterzo, e decimoquarto, malgrado la decadenza della calligrafia, e fino sot-

(1) Montfaucon *Palaeogr. Graec.* lib. 1 cap. 9.

to i Paleologi, ultimi imperatori d' Oriente (1).

Il superbo manoscritto greco, di cui la tavola LVIII offre le pitture, è un prodotto delle cure, che l'eccellente imperatore Giovanni Comneno aveva estese fino a questo soggetto.

Lo stesso avvenne in Occidente al di qua, come al di là dei monti, in Francia egualmente che in Italia. A Parigi, e principalmente a Bologna, l'amore de' manoscritti carichi di miniature fu portato nel duodecimo e decimoterzo secolo, ad un eccesso di cui gli autori del tempo fanno rimprovero ai loro contemporanei.

In Toscana, e particolarmente a Firenze, feconda sorgente di tutti gli oggetti proprj a piacere allo spirito e agli occhi, mentre che tutte le arti andavano migliorando, quella di scrivere, e quella di dipingere in miniatura appli-

(1) In generale le nazioni orientali amano i libri adorni di miniature. I Persiani particolarmente ne son curiosissimi. Il profeta Ah, di cui seguon la setta, non ha senza dubbio proibiti tali ornamenti; perchè d' Herbelot nella sua biblioteca orientale all' articolo Ah fa menzione di un' opera di questo discepolo di Maometto intitolata *Gefr u giamé*, o Raccolta di profezie, che è scritta sopra una pergamena di pelle di cammello, in caratteri misteriosi, il cui testo è mescolato con delle figure.

Al Thibet molti libri sono scritti con inchiostri di color d'oro, o di argento; le coperte sono ornate nella stessa maniera, ed arricchite di pitture. *Alphabetum Thibetanum* pag. 567.

caronsi di giorno in giorno con intelligenza maggiore a perfezionare i manoscritti; erano ordinariamente religiosi calligrafi, che si davano a queste occupazioni. Vasari nomina molti di questi religiosi, e rammenta lavori, che alcuni fra essi avevano eseguiti in comune.

Vedevansi in questa epoca interessanti biblioteche, formate da semplici particolari. Tali furono quelle del Petrarca, del Boccaccio, e di Ambrogio Camaldolense. Questi uomini la gloria del loro secolo, credevano di associarsi a quella degli scrittori dell' antichità, raccogliendo, ed abbellendo i manoscritti delle loro opere.

Biblioteche più considerabili ornarono i palazzi di alcuni guerrieri celebri divenuti sovrani, come i Malatesta, gli Sforza, i Gonzaga. Davano questo utile esempio potentati maggiori. Roberto principe francese, re di Napoli, circondò il suo trono di scrittori illustri, e raccolse molti libri. Era pure in quel tempo, che il re Carlo V gettava i fondamenti di quella biblioteca, che non ha oggidì l' uguale. Quasi tutti i libri della Scrittura santa, come anche i libri di preghiere per uso di questo principe, erano ornati di miniature.

Luigi XI, che aveva lo stesso gusto, manteneva presso di se un miniatore in titolo nominato Giovanni Fouquet, e nativo di Tours.

Luigi XII riportò molti bei manoscritti dalle sue conquiste fatte in Italia .

Francesco I sebbene meno felice in questo paese , si abbandonò allo stesso gusto ; e di ritorno in Francia destinò un pittore in miniatura per la biblioteca da lui formata a Fontainebleau .

Verso la fine del decimoquarto secolo, la pittura dei manoscritti cominciava a migliorarsi , quanto al disegno : ma essa non formava ancora che un'oggetto di lusso , spesso eccessivo , inopportuno , e sprovvéduto di qualunque convenienza. Il genere e la composizione delle miniature formarono qualche volta un contrasto spiacevole con la gravità del soggetto , come per esempio in una raccolta di decretali ; o divenivano un soggetto di distrazione nei libri di devozione . Più frequentemente indecenti figure aggiungevano il loro veleno ai licenziosi racconti dei poeti e dei romanzisti . Non fù che nel secolo decimoquinto , che tutte le parti costitutive dell' Arte furono dirette verso la perfezione, cui giunsero tutte finalmente nei primi anni del decimosesto . Allora la scelta dei soggetti fu purgata come il disegno. Vidersi numerose miniature , interessanti sotto tutti i rapporti , ornare le collezioni dei manoscritti dei Duchi di Urbino , di Ferrara , di Modena , e quelli , che si eseguivano , sia a Venezia , sia a

Napoli, sia fuori d'Italia, per Alfonso il Magnanimo re di Aragona e di Napoli, e per Mattia Corvino re di Ungheria, principi infiammati egualmente dalla gloria delle armi, e da quella delle lettere. Lo stesso accadde in Provenza, ove il buon re Renato maneggiava il pennello con quelle mani stesse, che portavan lo scettro.

Ma le collezioni dei più ricchi di questi principi furono sorpassate da due biblioteche, lo splendor delle quali oscurò tutte le altre, quella dei Medici, e quella del Vaticano. Questa fu principalmente il frutto dell'amore di Niccolò V, e di Sisto IV per le lettere, e della magnificenza di Sisto V, che dispose le sale, ove essa venne racchiusa.

Se dopo questo rapido colpo d'occhio gettato sopra la storia dei manoscritti, noi ricercassimo quale era la causa, che ne aveva fatto perfezionar così la scrittura e gli ornamenti, sarebbe facile il riconoscere, che la mancanza della stampa, avea necessario renduto questo duplice talento.

Montfaucon, che nel suo dotto *trattato della Paleografia greca* non lascia nulla da desiderare su questa branca delle nostre cognizioni, dice, che si dette in principio agli artisti, che facevano professione di scrivere, e di ornare i manoscritti il nome di Γραμματικός, che significa *scrittore*; in seguito quello di Καλλιγράφος che

*scrive bene, o che scrive elegantemente*. Egli aggiunge, che la parola *Γεγραμμενος*, significa anche *pittore*, senza fare alcuna riflessione sopra questa parola, ciò che non apparteneva al suo soggetto. Quanto a noi che ci occupiam di pittura, dobbiamo esaminare, se (secondo il genio della lingua greca, lingua maravigliosa, le di cui radici sembrano derivar dall'origine delle idee umane, mentre che le parole composte ne traccian la serie) dobbiamo, dicevamo, esaminare, se queste diverse parole non c'indicano nulla di più. Ora, in quella di *calligrafo*, che esprime insieme l'operazione di scrivere, e quella di dipingere, sembra, che noi possiam riconoscere il doppio uso della pittura, quanto all'arte di scrivere, cioè quello di segnar dei caratteri, e quello di ornargli. Noi diciamo ancora in francese (1) di alcuno, che scrive bene, questo uomo dipinge. A più forte ragione, dovette la denominazione di *calligrafo* appartenere nell'antichità all'artefice, che, col talento di formare de' bei caratteri alfabetici, possedeva l'arte più distinta di esprimere le stesse idee con figure in azione, o con altre immagini dipinte; *calligraphi, qui pingendi peritia valerent*.

Non si può egli egualmente credere, che pittori di professione, adempivano spesso le fun-

(1) L'osservazione è buona anche per la lingua italiana. (N. del T.)

zioni di scrittori? Le loro mani esercitate nel disegno, dovevano segnare i caratteri con regolarità e grazia maggiore di quella degli scrittori volgari.

Del resto, allorchè i due talenti non si trovavano riuniti nella stessa persona, lo scrittore lasciava sopra il foglio bianco i posti, che il pittore doveva ornare. Sopra un manoscritto del decimoquarto secolo della biblioteca vaticana N°. 165 intitolato *Postilla magni Nicolai de Lyra super Hieremiam* leggonsi alla pag. 72 queste parole, *Totum sequens spatium relinquitur pro figuris*.

Un gran numero di manoscritti molto più antichi, provano lo stesso fatto, gli uni coi bianchi, che si vedono ancora, gli altri colla maniera con cui questi voti sono stati riempiti. Ora l'eccessiva imperfezione delle pitture, svela l'ignoranza del semplice scrittore, che ha voluto adempier le parti del pittore; ora la bella esecuzione dei caratteri annunzia, che essi sono l'opera di un professor di pittura. Montfaucon pone nella classe *dei calligrafi* un artefice che si è da per se stesso designato con la qualità di pittore: *Georgius Staphinus pictor* (1).

Checchè ne sia, gli autori dei cataloghi delle grandi biblioteche ricche in manoscritti, non

(1) *Palaeograph. graec. lib. 1 cap. 8.*

hanno per lungo tempo, considerate le miniature, che come un ornamento proprio ad aumentare il prezzo di queste opere. Il P. Montfaucon il primo ha riconosciuto, che esse potevano esser classate fra i fondamenti della storia, sia per la conoscenza dei fatti, sia per l'indicazione delle costumanze civili, o religiose, sia per i ritratti dei personaggi, che vi si trovavano rappresentati. È in tale idea, che egli ha concepita la sua opera intitolata: *Monumenti della monarchia francese*; ed ha avuta, per acquistar prove esatte, la cura di non cangiar cosa alcuna nello stile dei monumenti per quanto barbaro fosse; perchè, dice egli, *la decadenza e il ristabilimento delle arti forma un punto considerabile della storia generale.*

Da lungo tempo occupato del progetto di comporre per mezzo dei monumenti, la storia dell' arte di dipingere dopo la di lei decadenza, io aveva risoluto di riempir l'intervallo, che lasciano gli altri generi di pittura in quest'epoca con miniature tolte dai manoscritti greci, e latini, sperando raccogliere materiali abbondanti nella biblioteca formata a Parigi dai re di Francia (1); ma sarebbe bisognato perciò che

(1) Io mi era proposto di far uso di alcuni dei bei manoscritti, che possedeva il duca de La Vallière, soprattutto per i secoli XV, e XVI. Questo illustre amatore, mi aveva promesso, nel 1777 avanti la mia partenza per

mi fosse stato possibile, come io me ne era lusingato, di ritornare nella mia patria.

In aspettativa di questo vanamente desiderato momento, mi son convinto, che è impossibile di trovare in verun altro luogo un numero egualmente grande di manoscritti ornati di miniature, ed appartenenti a tempi remoti, che nella

l'Italia di darmene una libera comunicazione. Poco tempo dopo l'abate Rive suo bibliotecario, di cui sappiamo quali sono state le pretensioni in questa parte della bibliografia, testimone di queste disposizioni, istruito d'altre da me medesimo del piano della mia opera, e trovando apparentemente il mio progetto insufficiente, o l'esecuzione troppo ritardata, si affrettò a pubblicare nel 1782 in un giornale, il prospetto d'un'opera, che doveva avere per titolo: *Saggio sopra l'Arte di verificare l'età delle miniature dipinte nei manoscritti dal XIV secolo fino al XV inclusivamente e di paragonare i loro differenti stili e gradi di bellezza*. Il testo di quest'opera non è mai stato stampato; alcune tavole solamente sono state incise; io non ho veduta, che la prima, che non ho nemmeno potuta paragonare colla pittura originale. Senza dubbio il lusso della doratura e della miniatura da una vantaggiosa idea della ricchezza del manoscritto, da cui essa è stata tratta; ma se il disegno non è reso con una esattezza perfetta, ed anche con una servile rassomiglianza, simili copie son meno proprie a costituire una storia della Pittura relativamente ai secoli, ai quali esse si riferiscono, che a dare, come l'autore stesso lo dice, un mezzo di determinare il valore commerciale dei manoscritti adorni di miniature. Checchè ne sia, io mi son trovato obbligato per diverse circostanze, di rinunziare ai soccorsi, che avrebbe potuto fornirmi la biblioteca del duca de la Vallière,

biblioteca del Vaticano, e mi son subito deciso a cominciarvi i miei lavori, scegliendovi a preferenza i monumenti, che appartengono alla prima età della decadenza dell'Arte. In seguito ritenuto a Roma e in Italia, sia dalle ricerche necessarie alle altre parti del mio lavoro, sia dagli avvenimenti pubblici, che avevano luogo in Francia, io ho fatto uso dei manoscritti di questa ricca collezione, per riempire tutti i gradi cronologici, nei quali era obbligato di ricorrere a questo genere di pittura.

Il papa Pio VI, che sembrava sì ben convinto dell'utilità delle arti per la prosperità degli stati, e che ha date a questo soggetto tante prove della sua sollecitudine, e tante testimonianze della sua munificenza, mi accordò il più libero accesso in questa biblioteca.

Sappiamo che posteriormente ai papi, che ho di già nominati essa è stata successivamente aumentata per l'aggiunta in totalità di quattro considerabili collezioni.

La prima è quella degl' elettori palatini, conquistata da Massimiliano duca di Baviera, e da questo principe donata al papa Gregorio XV (1).

(1) I Libri regalati da questo principe portano questa iscrizione, impressa insieme colle di lui armi circondate dal cordone del toson d'oro:

*Sum de bibliotheca, quam Heidelbergae  
capta spoliū fecit, et*

La seconda quella dei duchi di Urbino , acquistata dalla santa sede , sotto il pontificato di Alessandro VII.

La terza , quella della regina Cristina di Svezia riunita sotto Alessandro VIII Ottoboni .

La quarta , che conteneva un'altra parte della biblioteca della regina di Svezia , fu legata dal papa Alessandro VIII medesimo .

Il merito di questa immensa collezione di manoscritti , è troppo generalmente conosciuto , e la voce mia è troppo debole , perchè io creda potere aumentare la stima , di cui essa gode presso tutte le persone letterate . E nemmeno tenterò di dire quanto per le cure dei papi , e per quelle dei dotti , dai quali essi sono costantemente circondati , la si è arricchita di quelle opere preziose , che formano il fondamento di ogni buona letteratura ; di manoscritti latini , che Roma moderna ha ricevuti da Roma antica ; di manoscritti greci , successione , che la Grecia trasmise alla patria di Cicerone e di Orazio .

P. M.

GREGORIO XV.

TROPHAEUM MISIT

MAXIMILIANUS UTRISQUE

BAVARIAE DUX, ET S. R. I.

ARCHIDAPIFER, ET PRINCEPS

ELECTOR ANNO CHRISTI

CIO IO CXXIII

Non dirò quanta attività gli amici della letteratura italiana, quanta le persone applicate alla formazione ed al perfezionamento di questa armoniosa lingua, che è la maggior figlia delle due più belle lingue, che gli uomini abbian parlate, hanno dovuto adoperare per raccogliere questi antichi monumenti; essi per l'Italia, mi si permetta l'espressione, erano documenti di famiglia.

Oserò anche meno di celebrare la ricchezza della biblioteca del Vaticano in ciò che concerne i manoscritti ecclesiastici. Essa è a questo riguardo per il cristianesimo, ciò che i Greci chiamavano *panoplia* un arsenale sacro. La chiave di questo deposito, oggetto venerabile, può andar del pari con quelle, che tiene nelle sue mani il Vicario di Gesù Cristo, custode della vera credenza. Bisogna attribuire la mancanza di un catalogo di questa collezione prodigiosa, non senza dubbio ad una timida gelosia, ma al rispetto che essa merita.

I manoscritti ornati di miniature, che essa racchiude in così grande abbondanza avevano per me tanto maggior valore in quanto che la filiazione ne era più completa, l'originalità più autentica. Potrei io dire con qual piacere ho percorso, per lo spazio di molti anni, questi tesori dello spirito, che la pittura ha preso cura di abbellire di età in età, poesia, eloquenza,

storia, filosofia, scienze naturali, soggetti religiosi! Potrei io esprimere il vivo interesse, che rinasceva, e variava a ciascun volume; il desiderio, che mi faceva provar ogni foglio, di riunire insieme tanti lumi sparsi; desiderio insaziabile, che i limiti della vita mi mettevano nell'impossibilità di adempire, e di cui questa ultima idea quasi mi faceva un tormento!

È bisognato adunque, ch'io mi limitassi in questa innumerabil folla di soggetti, a scegliere le pitture le più proprie a dare un'idea esatta del cronologico andamento dell'arte. È bisognato nel tempo stesso, senza allontanarsi da questo primo dovere, dare la preferenza a quelli fra questi monumenti, che potevano ispirare maggiore interesse, per la natura delle opere alle quali essi appartengono; perchè se questa specie di pittura non ha in se stessa il merito dei grandi quadri, bisogna convenire egualmente, che ravvicinata ai fatti, ed incorporata per così dire con loro, allorchè essa riproduce con convenienti figure i pensieri del poeta, o dello storico, allorchè essa cammina ai suoi lati, e si mostra animata dallo stesso spirito, dà all'opera una nuova espressione, e si potrebbe dire una nuova vita (1).

(1) *Habent res hujusmodi non parum momenti ad rem litterariam.* Mabillon.

Disgraziatamente l' ispezione delle tavole, che rappresenteranno gli ornamenti di una gran quantità di manoscritti greci e latini, scelti e disposti in un ordine cronologico, questa ispezione proverà quanto, nel corso dei secoli della decadenza, la pittura in miniatura si allontanò dai principj propri a farle ottenere simili successi, e principalmente nella parte la più importante dell' arte, nell' invenzione.

Si vedranno i pittori, dopo essere stati per qualche tempo attaccati al soggetto narrato dall' autore, allontanarsene a poco a poco, perderlo in seguito totalmente di vista, dimenticare ogni convenienza, sostituire ai pensieri dello scrittore pensieri estranei all' oggetto del libro, qualche volta contraddittorj, ridicoli, assurdi. L' ordinanza non fu meno dell' invenzione esente da vizj; l' espressione fu ancora peggiore; perchè questa dipende più particolarmente dal disegno, ed ogni regola riguardo a questo era assolutamente perduta. Il colorito, qualunque ei fosse, sembrava sufficiente per dar valore alle miniature; il pittore era sempre sicuro di piacere per lo splendor dei colori, a giudici, che ignoravano non costituire i colori, che il materiale dell' arte.

Non potendo la stampa riprodurre questa parte dei quadri, dirò in generale, che si possono distinguere le miniature quanto al colo-

rito in tre classi principali, secondo che esse appartengono al principio, al mezzo, o al fine dello spazio di tempo, che durò la decadenza.

La più antica maniera conservava ancor qualche cosa dell'arte di dipingere in grande. Queste prime miniature furono verosimilmente eseguite da artisti, i quali senza mancar d'istruzione, riconoscevano, che mancava loro qualcuno dei talenti necessarj per riescire in opere grandi. I colori, sebbene a tempera, hanno una specie di corpo, o di impasto. Il pittore posava sopra un fondo preparato il bianco, che doveva segnare la luce, ed applicava nel modo stesso i colori diversi con qualche degradazione nei tuoni, sia per i chiari sia per le ombre. I contorni son segnati assai fortemente, ed i chiari son anche più caricati. I panneggiamenti sono abbelliti d'oro, qualche volta d'argento, e distinti da dei tocchi più vigorosi.

Nella seconda epoca vale a dire dopo presso a poco i secoli ottavo e nono sino alla fine del duodecimo; o al principio del decimoterzo, intervallo di tempo durante il quale l'arte sembra essere stata ridotta nel più miserabile stato; l'ornamento dei manoscritti fu abbandonato ad operaj sprovvisti di ogni sapere, a semplici scrivani, che sapendo appena tracciar dei caratteri, e colorar delle lettere capitali credevansi per ciò solo degni del nome di calligrafi,

e capaci di dipingere delle figure, e qualche volta anche di concepire, e di eseguire delle composizioni pittoriche.

Il materiale della pittura non era altra cosa nelle loro mani, che dei colori stemperati nell'acqua gommata; questi colori son leggeri e distesi sopra la membrana e il papiro. Il fondo restante rimane per i chiari, e per la luce, salvo alcune tinte di carminio, o di minio per le carni. L'oro è prodigato nelle loro opere sia per arricchire i fondi sia per dare alle vesti, o agli altri oggetti uno splendore proprio a nascondere i difetti delle forme, o almeno a farli dimenticare. Simili lavori non meritavano, che il nome di *alluminatura*; e tale era anche il nome usato in Francia, ed impiegato presso gl'Italiani, i quali l'avevan tratto dal francese; ciò che Dante ci fa conoscere in un passo, che sarà molto utile nel seguito di questa storia.

Duverdier nella sua *biblioteca francese* all'articolo del *Monge de Mont-Majour*, servesi ancora indifferentemente della parola di pittura, e di quella d' *illuminure*, per designar il lavoro di queste immagini.

Du Cange alla parola *Historiare*, cita un *Joannes de Bosco, illuminator librorum, de Avinione*.

Probabilmente nel duodecimo, e nel decimo terzo secolo, questo lavoro era egualmente miserabile in Italia, che altrove; ma non ostante lo stato di degradazione in cui esso era caduto, questa epoca è quella in cui in Italia, in Francia, in Inghilterra, nell'Oriente come nell'Occidente, la passione per i libri ornati di lettere dipinte in oro, o in colori, e ripieni di figure bizzarre, e di composizioni stravaganti, fu portata ad un eccesso quasi incredibile. Nelle arti l'ignoranza si nasconde sotto lo splendore del lusso, come nella vita civile, la povertà.

Tiraboschi cita uno storico di questo tempo, che mette in ridicolo un giovine bolognese, il quale mandato, dice, a Parigi per studiare, vi spendeva il suo denaro a far caricare i suoi libri di figure grottesche: *libros suos babuinare* (1). Questa mania era generale; uno scrittore inglese dicendone altrettanto degli studenti suoi compatriotti. Un catalogo di libri fatto nel 1227, aggiunge lo stesso autore della storia letteraria d'Italia, indicava manoscritti in caratteri bolognesi, lombardi, inglesi, parigini ec. tutti bizarramente ornati di fiori di oro, e di pitture senza ragione.

Questa barbarie finì col decimoquarto secolo. Dal cominciamento del decimo quinto, os-

(1) Storia della Letteratura Italian. tom. 4. cap. 4; §. 3

servasi presso i Francesi un miglioramento sensibilissimo in opere prodotte dalle mani della classe la più distinta .

È a questo momento , che bisogna collocare la terza epoca della pittura dei manoscritti (1).

(1) All' istante in cui i maestri , che dipingevano in grande usarono di occuparsi dell' ornamento dei manoscritti , allora si cominciò a coltivar con successo il genere di pittura , al quale si dà specialmente il nome di miniatura , e che dopo aver lungo tempo servito ad arricchire i manoscritti , è più generalmente impiegato oggidì a dipinger ritratti .

Questa pittura si eseguisce comunemente sopra la membrana o sopra l' avorio. In principio non vi si impiegavano , che dei colori leggieri risparmiando il fondo per formare i chiari ; ma si è in seguito saputo associarne a quelli dei più proprj a dare alle tinte dell' impasto e della solidità , e per conseguenza a produrre effetto maggiore ; in generale il lavoro , e soprattutto quello delle carni termina con un punteggiato , che è stato per lungo tempo riguardato come il carattere distintivo di questo genere di pittura . *L' Enciclopedia Metodica* all' articolo *miniature* dà tutte le notizie che si possono desiderare , sopra gl' istromenti , i procedimenti , e la storia dei progressi di questa branca dell' Arte , presentati colla sagacità e coll' esattezza , che distinguono l' autore di quell' articolo .

Io aggiungerò , che nell' epoca di cui parlo , in cui la miniatura si separò dall' Arte di dipingere in grande , l' artefice , che si distinse più in questo genere particolare , e che mi sembra anche non essere stato sperato , fu Don Giulio Clovio canonico regolare ; ma mi sarebbe impossibile di far conoscere per mezzo d' incisioni il merito dei suoi lavori , sì nel colorito , che nei procedimenti ; i tempi nei quali egli fioriva oltrepassano d' altronde i limiti , che io mi sono prefissi e prescritti . Allievo di Giulio Romano , egli si perfezionò collo studio delle opere di Mi-

Questa nuova maniera offre un sistema di composizione meno sragionevole, un disegno meno scorretto, un colorito, che prendendo una maggior consistenza, produce anche maggior effetto per la degradazione, e per l'intelligente miscuglio delle tinte. Bisogna attribuire questo miglioramento come anche i progressi, per mezzo dei quali l'Arte s'inalzò fino al suo perfetto rinnovamento nel secolo decimosesto, alla cagione medesima, che le aveva fatto conservar un resto di pregio nella prima epoca; vale a dire, che essa era esercitata allora da artefici, i quali si distinguevano egualmente nella pittura propriamente detta, ne' quadri cioè da cavalletto, e nei lavori a fresco.

Il gran poeta, l'uomo sorprendente, che sensibile a tutte le bellezze della natura, e dell'Arte, possedeva tutte le cognizioni, che potevano acquistarsi ai suoi tempi, il Dante ha celebrato nel canto undecimo del suo Purgatorio, due pittori dei quali egli fu contemporaneo, Oderisi nativo di Gubbio, e Franco Bolognese

..... Non se' tu Oderisi,  
L'onor d' Agobbio, e l'onor di quell' Arte  
Ch' alluminare è chiamata in Parisi?

Michelangelo. Morì nel 1578 in età di ottanta anni. Le sue principali opere furono eseguite per i Cardinali Grimani e Farnese e per il granduca di Toscana Cosimo I. Vasari e Baglioni, che ne hanno scritta la vita, ne hanno fatta l'enumerazione.

Frate, diss' egli, più ridon le carte  
Che pennelleggia Franco Bolognese:  
L'onore è tutto or suo, e mio in parte.

Questi versi portandoci sulle traccie dell'Arte della miniatura, ce ne fanno conoscere lo stato ed i progressi. Noi vi veggiamo Oderisi e Franco<sup>(1)</sup> nel purgatorio, ove debbono esser purificati gli uomini colpevoli di orgoglio o troppo amanti di una vanagloria, e da ciò noi possiamo concludere, che se avevano l'uno e l'altro un'alta opinione di loro stessi, erano anche stati ricompensati delle loro veglie con una grande estimazione per parte dei popoli, in mezzo ai quali vivevano. Ora questo medesimo Franco fu il padre della scuola bolognese, ed il maestro dei pittori, che l'hanno formata nei primi anni del secolo decimoquarto.

Cimabue e Giotto cominciavano nello stesso tempo l'albero dei pittori di Firenze. Tutti e due si erano occupati nella loro giovinezza dell'ornamento dei manoscritti; e fuda tali lavori resi nelle loro mani migliori d'assai, che passando ad opere più importanti questi venerabili padri della pittura moderna seppero trarre i precetti e modelli utili ai loro successori immediati.

(1) Dante non dice mai, che Franco fosse in Purgatorio all'epoca del suo viaggio; e non poteva esservi; che anche nel 1313 dipingeva. (*N. del T.*)

Questa verità storica esige, che lasciando la pittura dei manoscritti in una classe secondaria noi le accordiamo nulladimeno la riconoscenza, che a doppio titolo merita. Essa ha contribuito al ristabilimento della pittura in grande, ed ha favorito il ritorno delle scienze e delle lettere, aggiungendo ai libri degli ornamenti, che gli hanno fatti amare, conservare, e leggere.

Sembra anche, che per vendicare questo genere di pittura dalla sua inferiorità, il tempo abbia preso cura di trasmettercene le produzioni sole in mezzo alla distruzione de' monumenti di ogni genere; beneficio, che ci pone in stato di seguitare la storia della Pittura per una lunga serie di anni, assolutamente vuoti di altre produzioni.

Le miniature, che io prenderò in prestito ora da' manoscritti greci; ora da' manoscritti latini, si presenteranno sopra due linee parallele in qualche modo, di maniera che paragonando le une alle altre si potrà seguire l'andamento retrogrado, o progressivo dell'Arte, nell'Oriente, e nell'Occidente. Esaminando queste pitture noi avremo cura di considerare le differenti parti dell'Arte secondo l'ordine, che loro assegna il grado lor d'importanza.

L'invenzione e l'ordinanza dei soggetti sono nella Pittura ciò che la pianta generale, e la disposizione delle masse principali sono nel-

l'Architettura . Dal merito loro essenzialmente dipendono la bellezza del monumento , e la facilità di riconoscerne la destinazione . È anche sopra ciò che appartiene all' invenzione , ed all' ordinanza , che il tempo esercita meno i suoi guasti . I contorni si alterano , si scancellano i colori ; ma restano sempre assai visibili tracce della composizione , perchè si possa giudicare dell' ordine nel quale il pittore ha distribuiti i fatti , e disposti i personaggi , e riconoscer da ciò come in ciascuna epoca lo spirito umano ha concepite le sue idee , e come egli ha saputo renderle sensibili per mezzo del disegno , ciò che forma sicuramente lo scopo più importante della storia dell' Arte . Debbo aggiungere , che fra le pitture della decadenza quelle , che sono ancora vicine al secolo del gusto , offrono sole qualche merito nell' invenzione e nell' ordinanza , che questo merito s' indebolisce a misura , che esse si allontanano da quest' epoca , e che finisce anche collo svanire intieramente .

Il più antico manoscritto di cui io abbia potuto far uso , offre una prova di questo fatto . Collocandolo il primo nelle mie descrizioni , io rendo omaggio ai soggetti rappresentati dalle pitture .

Esso è quello della Genesi , manoscritto greco della biblioteca imperiale di Vienna , ripu-

Tav. XIX.

Miniature di un manoscritto greco della Genesi , della biblioteca imperiale di Vienna.

Sec. IV. e V.

tato del quarto o del quinto secolo. Le pitture in esso racchiuse ci mostrano la direzione, che prese l'Arte verso i primi tempi della sua decadenza, passando dal profano al sacro. Noi vi vediamo i suoi sforzi per conservare nell'invenzione qualche parte della fiamma, che si estingueva. In tal veduta nel quadro N<sup>o</sup>. 5. rappresentante Adamo ed Eva, che escono dal paradiso terrestre, il pittore ha situato fra i nostri padri già disgraziati un personaggio, che Montfaucon ha giudicato essere la penitenza, e che io credo piuttosto la consolazione personificata.

Nello stesso modo egualmente nel numero seguente una figura seminuda, assisa ed appoggiata sulla sua urna, rappresenta la ninfa della fontana, a cui Rebecca è venuta ad attinger l'acqua.

Nei quadri segnati N<sup>o</sup>. 7 e N<sup>o</sup>. 14 alcuni drappi sospesi alle porte indicano, coerentemente all'uso antico, quegli dei palazzi di Abimelech e di Faraone.

Si vedono nel N<sup>o</sup>. 10 delle colonne milia-ri, sulla strada, che Giuseppe prende per andare a trovare i suoi fratelli; la prima si distingue per una più grande altezza.

Nel N<sup>o</sup>. 11 l'appartamento della moglie di Putifar, è adorno di una colonnata, e nella stanza vicina si veggono delle donne occupate nello stesso genere di lavori delle principesse di Omero.

La pittura del festino di Faraone N°. 13 rammenta pure molti usi dell' antichità.

Quella che riempie la parte superiore di questa tavola, rende assai chiaramente, e per così dire parola per parola il fatto annunziato nel versetto 17 del capitolo 48 della Genesi: *Videns autem Joseph quod posuisset pater suus dexteram manum super caput Ephraim, graviter accepit, et apprehensam manum patris, levare conatus est de capite Ephraim, et transferre super caput Manasse.*

Disgraziatamente questa pittura, sebbene incisa sopra un calco preso dall' originale, quasi non permette di trovare nei tratti a metà scancellati dei suoi contorni la prova, dell' indecisione, dell' intrizzimento, e della scorrezione, che il disegno poteva avervi apportate.

Questa mescolanza di difetti nell' esecuzione con alcuni resti di una maggiore abilità nella composizione sarà il segno e la misura della decadenza nei quattro, o cinque primi secoli. Se l' invenzione si è mantenuta più lungo tempo delle altre parti dell' Arte, bisogna forse attribuirne la causa all' uso, in cui si fu da principio di confidare ai pittori di professione la composizione dei soggetti, la quale fu in seguito abbandonata spesso a dei semplici calligrafi, o miniatori.

Questo manoscritto come le produzioni dello stesso genere, indipendentemente dalla parte pittorica, potrebbe essere considerato sotto due rapporti importanti, quello della paleografia, e quello del merito letterario; ma queste due ultime parti estranee al mio soggetto sono d'altronde talmente al disopra delle mie cognizioni, che io credo dover limitarmi fino da questa volta come lo farò anche per l'avvenire in simili occasioni, a raccomandarle all'attenzione dei letterati invitandogli nulladimeno a consultare la notizia, che io do di ciaschedun manoscritto nel *sommario delle tavole*.

## Tav. XX.

Riunione delle pitture, che adornano il Virgilio del Vaticano; manoscritto latino.  
dal IV al V. Sec.

Le osservazioni da noi fatte finora sulla specie di conformità, che sembra sussistere ancora fra il sistema di composizione delle pitture del buon tempo, e quello delle miniature annesse ai manoscritti greci del principio della decadenza, possono egualmente applicarsi alle miniature dei manoscritti latini della stessa epoca paragonate alle pitture della scuola, che potrebbe chiamarsi *latina*.

Le sei tavole successive cominciando dalla XX racchiudono la totalità di ciò che resta delle pitture, che accompagnano i frammenti di un manoscritto di Virgilio, appartenente alla biblioteca del Vaticano N°. 3225, e generalmente

riconosciuto come scritto nel quarto, o nel quinto secolo.

L'ordinazione come pure la scelta dei soggetti, tutti riuniti sulla prima di queste tavole, segue da vicino per la sua semplicità, la sua chiarezza, ed anche per una certa dignità, le buone massime dei tempi più antichi.

Nella maggior parte di queste composizioni il senso del poema è espresso con una precisione tale, che sembra, che il poeta ne abbia diretto il disegno. Possiam convincercene, prendendo la pena di paragonarle con i passi di Virgilio, che noi abbiamo riportati nel sommario esplicativo della tavola XX, e di cui alcuni trovansi ripetuti sulle cinque seguenti tavole.

Si vedrà che il primo quadro esprime bene il combattimento dei tori del lib. terzo delle Georgiche.

*Illi alternantes multa vi praelia miscent.*

Il quarto non esprime meno fedelmente il lavorar dei Ciclopi

*Illi inter sese magna vi brachia tollunt.*

Se con ragione si è detto, che i bei versi di Virgilio rianimarono presso i Romani il gusto dell' Agricoltura trascurata nel corso delle guerre civili, io mi compiaccio nel credere, che la Pittura, aggiungendovi nuove grazie, prese parte a questo successo.

L'allocuzione di Didone nell'ottavo quadro, tratto dal primo libro dell'Eneide ha similmente una certa nobiltà .

. . . . . Solioque alte subuixa resedit;  
Jura dabat , legesque viris . . . . .

L'azione di Creusa, espressa nel decimoterzo quadro , dietro il secondo libro , è naturale e commovente .

Ecce autem complexa pedes in limine conjux  
Haerebat .

L'udienza data dal re Latino agl' inviati Trojani, rappresentata nel quadro trentesimo settimo, offre tutta la pompa della descrizione di Virgilio .

Tectum augustum , ingens , centum sublime columnis .

In tal maniera il poeta e il pittore sonosi prestati uno scambievole soccorso, genere di merito, che non si è riscontrato sempre nei libri ornati di incisioni, dopo l'invenzione della stampa .

Tav. XXI,  
XXII. , XXIII,  
XXIV. e XXV.

Alcune pitture del Virgilio del Vaticano calcate sull'originale.  
dal IV. al V. Sec.

Quanto al disegno di queste miniature la semplice ispezione delle cinque seguenti tavole, nelle quali molte sono incise della grandezza medesima degli originali serve per dimostrare, che questa parte non corrisponde al merito

dell'invenzione , per la ragione senza dubbio , che sebbene in queste prime epoche della decadenza , i pittori fossero ancora capaci di penetrarsi delle belle idee della poesia, la pratica dell'Arte , male studiata nelle scuole , non secondava più la lor volontà . Da ciò la mollezza, il difetto di carattere, e la scorrezione, che presenta il disegno della maggior parte delle figure . Le teste generalmente troppo grosse sovraccaricano i corpi, le parti dei quali non hanno esse stesse proporzione veruna; il nudo non annunzia veruna cognizione dell'anatomia; i contorni mancano intieramente di finezza; le braccia, le gambe, le mani, quasi senza articolazioni, non hanno, che poca verità, e punta grazia.

Nulladimeno le attitudini sono per lo più sovente d'accordo coll'azioni . Tranquille situazioni, mosse vere, una seria attenzione a ciò che ha luogo nella scena, e fondi saggiamente ordinati, pongono qualche precisione nell'espressione generale. Questa maniera, che deriva dagli antichi e grandi principj dell'arte, porterebbe a credere, che queste pitture son timide copie, e senz'estro, di originali molto anteriori. Lo stile dell'architettura degli edificj, che vi si veggono rappresentati, migliore di quello del quinto, e del sesto secolo serve d'appoggio a questa opinione.

Il colorito, o per meglio dire i colori, giacchè queste opere non offrono veruna traccia di chiaro oscuro, sembrano essere stati impiegati nell'intenzione di supplire alle imperfezioni del disegno. Forti tinte, ed anche dei tratti nerastri formano i contorni, e fanno travedere nelle figure nude le congiunture, e la situazione dei muscoli; questi tratti sono più vigorosi nelle figure di uomini, più leggeri nelle figure di donne, o di fanciulli; essi sono ancora più pronunziati dalla parte dell'ombra, che nella parte chiara, affine di produrre una specie di rilievo.

La disposizione dei panneggiamenti è semplice e naturale; essi sono rozamente segnati, ma arricchiti d'oro con diligenza. Il mantello dei principali personaggi è di un rosso di porpora; l'abito di sotto cenerino, o azzurrognolo; il vestiario delle donne è di un violetto chiaro, mescolato di rosso.

Gli edifizj sono di un color turchiniccio, o rossastro, fatti audacemente risaltare con bianco, o con oro, e disegnati con tratti nerastri. Il colore degli animali partecipa del rosso e del nero. I tronchi degli alberi sono spesso color d'oro, e le foglie picchettate di punti d'oro messi col pennello. I terreni sono generalmente di una tinta cenerina ravvivata da alcune tinte più vive.

Il campo e il fondo dei quadri è incorniciato da due orli rossi, l'uno dei quali è più piccolo dell'altro; esso è quasi sempre di un azzurro più, o meno scuro, o di una tinta verniciata, che fa risaltare il tuono delle figure.

Nessuna prospettiva nè nei piani, ove trovansi le figure, nè in quelli delle fabbriche. La maniera, con cui queste pitture sono toccate, prova, che esse non sono state eseguite come vere miniature. L'artefice ha per difetto di scienza ammassato i tocchi di uno stesso colore l'uno sopra dell'altro per dar loro del corpo, e per procurare con questa specie d'impasto, di produrre delle dégradazioni, ma non ha ottenuto in verun modo il suo scopo.

Dobbiamo pure alla biblioteca imperiale di Vienna, uno dei più antichi manoscritti, le di cui pitture posson ornare la nostra opera. Questo manoscritto greco del secolo sesto contiene la descrizione delle piante composta da Dioscoride nel primo secolo dell'era cristiana.

Le arti, che hanno come il disegno bisogno, che una grande abilità di mano si unisca al pensiero, riscontrano in questo meccanismo un pericolosissimo scoglio, perchè la pratica è suscettibile di alterazione, di perdersi anche in tempi di tenebre, mentre il pensiero immortale come l'anima, che lo produce, resta sempre il

Tav. XXVI.  
Miniature di un manoscritto greco di Dioscoride, della biblioteca imperiale di Vienna.  
Sec. VI.

medesimo. Questa riflessione, che troverà più volte il suo luogo in quest'opera, si applica perfettamente alla pittura incisa sotto il N°. 2 che noi esamineremo. Vi si vede una donna, che tiene in mano la pianta nominata *Mandragora*, pianta la di cui radice per la sua pretesa rassomiglianza con la forma umana ha dato luogo a tanti favolosi discorsi. Questa donna sembra offrirle agli sguardi di un'artista, perchè la dipinga, ed a quelli di un naturalista, perchè ne faccia la descrizione. Secondo un'iscrizione, che si leggeva altra volta al disopra della testa, questa figura è l'*Invenzione*, o piuttosto la Natura medesima. L'idea prima, e la disposizione di questo quadro, che fanno conoscer l'oggetto dell'opera sono assai felici; ma l'esecuzione lo è molto meno quanto al disegno. Io l'ho nonostante preferito ad altre pitture dello stesso manoscritto, perchè ha il merito particolare di mostrare un pittore assiso presso il suo cavalletto, con la sua tavolozza, e la sua cassetta de' colori.

Lo stesso motivo mi ha fatto porre sotto il N°. 3 una pittura antica tratta da Pompei, che rappresenta una donna pittrice nel suo studio. Questo ravvicinamento darà il mezzo di paragonare la differente maniera, con cui gli stessi istromenti son disposti in epoche distanti l'una dall'altra di quattro in cinque secoli.

Il soggetto del N<sup>o</sup>. 1 sembra indicare la sorgente, e la data del manoscritto di cui si tratta; il disegno ne è tratto dal sesto foglio. Vi si è rappresentata Giuliana, figlia dell'imperatore Olibrio, nipote di Valentiniano III, e pronipote di Teodosio il giovine; essa è seduta fra la Prudenza, e la Magnanimità personificate. Negli scompartimenti, che forma la specie d'intrecciamento, che incornicia il quadro, si osservano alcuni Genj occupati in diverse operazioni meccaniche, fra le quali si distinguono quelle dell'Architettura, della Scultura, e della Pittura, ciò che fornisce un nuovo soggetto di paragone fra gli istrumenti, ch'è vi si vedono impiegati, e quelli, che presentano i N<sup>o</sup>. 2, e 3. Questi emblemi rammentano d'altronde il gusto di questa principessa per le Belle Arti. Si sa, che essa avea fatte fabbricare, ed abbellire molte chiese. Essa avrà desiderato di vedere l'opera di Dioscoride ornata di pitture, ed è probabilmente questo libro, che le vien presentato dal Genio delle scienze, e delle arti in piede avanti di Lei.

Non essendo stato a portata di veder questo manoscritto io non posso affermar nulla sul di lui colorito. Dicesi, che questo ha perduto molta della sua freschezza; ma sono l'invenzione ed il disegno, che formano, come io lo

ho già detto, il principal soggetto delle nostre osservazioni.

Tav. XXVII.

Miniature di un manoscritto siriano della biblioteca Laurenziana di Firenze.

Sec. VI.

Le miniature della tavola XXVII son tolte da un manoscritto siriano scritto nel 586. Questo manoscritto è arricchito da ventisei quadri, fra i quali non è senza interesse il soggetto principale segnato su questa tavola di N<sup>o</sup>. 1.

Nella parte superiore fra il sole, e la luna in figura umana, è un'ovale sostenuto da due angeli, e posto sopra una specie di carro, che ha quattro ale seminate di occhi, quattro ruote infiammate, ed i simboli degli evangelisti per base; idea che in questi tempi moderni ha potuto ispirar quella del magnifico monumento, in cui vedesi la cattedra di san Pietro portata dai quattro padri delle chiese greca, e romana. Sopra questo carro, e nell'ovale è rappresentato il Cristo in piede, salendo al cielo, gli abitatori del quale vengono a presentargli i loro omaggj. Al di sotto e sopra la terra si vede la madre del Salvatore accompagnata da due angeli in testimonio della sua dignità; la sua attitudine maestosa, e religiosa insieme, attesta, che essa si era da lungo tempo preparata al grande avvenimento dell'ascensione del suo figlio. Gli apostoli che la circondano meno preparati a questo prodigio, sono nell'ammirazione, e manifestano la loro sorpresa ai messag-

geri celesti, che gli consolano della perdita del loro divino maestro.

Questa ordinanza, sebbene racchiuda delle particolarità, e degli accessorj, che hanno qualche bizzarria, è nulladimeno fondata sopra pensieri ingegnosi, e questa specie di merito ritrovasi pure su qualche altro disegno del manoscritto medesimo.

In quello che rappresenta il martirio degli Innocenti, la terra bagnata del loro sangue, produce de' fiori; idea poetica, ed orientale, che rammenta il Giacinto de' Greci.

In quello della resurrezione, il sepolcro di Gesù Cristo si apre per mezzo di una porta simile a quella, che si vede qualche volta sopra i sepolcri negli antichi bassi rilievi.

Generalmente nell' annunziatione, come in altre allocuzioni, l' angelo tiene in mano una gran verga, simbolo della sua qualità di messaggero; ciò che si vede qui sotto il N°. 2.

Altre singolarità ancora si osservano in queste pitture. Il Cristo è vestito in quella della crocifissione N°. 5 di una lunga veste; due chiodi forano i suoi piedi al disopra del tarso; e non è co' dadi, che i soldati tirano a sorte le sue vesti, ma al giuoco delle dita conosciuto in Italia sotto il nome di *giocare alla mora*, o *di fare al tocco*.

Gli autori del catalogo della biblioteca Laurenziana, spiegano queste invenzioni colla storia della vita di Gesù Cristo, riunita ad alcuni passi dell'antico Testamento, e delle profezie. Esse hanno molta somiglianza con molte pitture delle catacombe. Il Biscioni uno di questi dotti entra in molte particolarità sulla forma, ed i colori dei più minuti oggetti.

Il colorito di queste pitture è in generale assai unito, non alla maniera della miniatura, ma largamente. I colori, che vi si vedono più frequentemente impiegati sono il rosso, la lacea, il giallo smorto, un violetto cupo, un bianco azzurrognolo. Le aureole, che adornano la testa della Vergine, e degli angeli sono dorate e la veste del Cristo sopra la croce, è pure riabbellita con oro.

I contorni sono marcati da tratti neri, e larghi; la luce per mezzo di tocchi di bianco; ma senza che il chiaro, o l'ombra seguitino l'ondeggiamento delle forme. Per fare risaltare un braccio, una metà tutta intiera è illuminata, l'altra metà ombreggiata.

Niuna specie di piano non è indicata dalla disposizione de' gruppi. La differente distanza in cui le figure si trovano le une a riguardo delle altre, non è resa sensibile, che dalla graduata elevazione delle teste poste sopra corpi, che

non hanno nè piedi , nè gambe ; la prospettiva aerea non vi è meglio intesa .

Se finalmente il disegno , il colorito , e l' espressione , fossero stati più degni dell' invenzione , ci si avvedrebbe meno delle perdite , che l'Arte avea di già sofferte .

Queste osservazioni , lo scopo delle quali è di far notare il carattere dei monumenti , trovansi confermate in un modo ancor più sensibile nelle pitture inesse sulle tre tavole , che ora dobbiamo descrivere . Le miniature , che esse rappresentano sono tolte da un manoscritto greco della biblioteca del Vaticano egualmente interessante per il suo oggetto , che curioso per la sua forma , e raccomandabile per le composizioni pittoriche delle quali egli è ornato . Sono esse le guerre di Giosuè dipinte sopra un rotolo di pergamena di più di trenta piedi di lunghezza ; solamente alcune leggende destinate ad indicare i soggetti , accompagnano le figure ; di maniera che per dir meglio è anzi che un manoscritto , un lungo quadro sul quale le spiegazioni disposte come si vedono sulle tavole XXIX e XXX non sono , che un' accessorio .

Noi abbiamo veduto in un secolo assai vicino ai tempi , ne' quali la scultura avea rappresentati sopra colonne a Roma , ed a Costantinopoli , i fasti militari degl' imperatori , il mosaico ripro-

Tav. XXVIII.

Complesso delle miniature di un manoscritto greco della storia di Giosuè .

Sec. VII. e VIII.

durre nel contorno della chiesa di santa Maria Maggiore, i combattimenti di Abramo contro i cinque re; sembra che per un' imitazione di questa specie di monumenti, la pittura in miniatura abbia voluto richiamarci quile imprese dell' eroe della Terrasanta. L' invenzione, e l' ordinazione annunziano una intelligenza tale, che si è tentati di credere, che l' artefice abbia modellate le sue composizioni sopra quelle di qualche pittura, o di qualche basso rilievo antico, perchè vi si ritrova fino ad un certo punto la verità, e la convenienza, che si facevano ammirare nelle opere degli antichi. Quanto all' esecuzione la cosa è affatto differente, e la debolezza del disegno soprattutto svela l' inabilità della mano.

Il colorito non è più commendabile; niuno impasto nelle carni; esse sono espresse da semplici mezze tinte distese pianamente, come nell' acquarello, da un pennello facile, ma trascuratissimo; la luce si fa risaltare per mezzo del bianco. I panneggiamenti assai bene disposti sono eseguiti con dei colori leggieri, e vi dominano l' azzurro, il rosso, ed il giallo chiaro.

La tavola XXVIII contiene la totalità di tutto ciò, che il tempo ha conservato di questo prezioso monumento, che si dee sospirare di non possedere in tutta la sua integrità. Vi si

osserverà, come l'abbiamo fatto nelle pitture del manoscritto di Virgilio, una gran precisione nella maniera, con cui è stato espresso il testo della sacra scrittura.

Sotto questo rapporto, noi citeremo particolarmente il trasporto dell'arca, ed il passaggio del Giordano degl' Israeliti N<sup>o</sup>. 2 e 3; la visione di Giosuè, N<sup>o</sup>. 7; i suoi omaggi al Signore N<sup>o</sup>. 12, e quegli, che a lui rendono gl'inviati di Gabaon, N<sup>o</sup>. 17.

La verità dell'espressione si fa sentire anche nelle scene di movimento, e di tumulto, come nella lapidazione di Achan, le marcie delle armate, i combattimenti, la presa delle città ec.

Finalmente nelle allocuzioni di Giosuè ai suoi soldati la nobiltà della sua attitudine, la semplicità, e la precisione del suo gesto rammentano i soggetti dello stesso genere tanto ben trattati nei bassi rilievi degli archi trionfali, ed in quelli della colonna Trajana, come pure sulle medaglie del bel secolo. Ad imitazione di questi monumenti si vede qui Giosuè assiso sopra il suo trono, *sedens in solio*, avendo il *suppedaneum* sotto i suoi piedi. La sua testa è sempre circondata dall'aureola, segno caratteristico di una eminente dignità presso i pagani, come presso i Cristiani.

L'incisione di questa tavola, che presenta, sebbene in una piccolissima proporzione, l'in-

sieme delle pitture di questo manoscritto è di assai netto bulino perchè si possa conoscere ciò che vi ha generalmente di buono nella composizione .

Tav. XXIX, e  
XXX.

Parte delle miniature del manoscritto di Giosuè calcate sull' originale.

Sec. VII. e VIII.

Le due seguenti tavole offrono nella grandezza medesima dell' originale alcune delle pitture di questo manoscritto , ed esse ci permetteranno così di osservare ancor meglio questo genere di merito .

Sulla tavola XXIX si può osservare, N<sup>o</sup>. 2, la rapidità del corso dei cavalieri distaccati per raggiungere gli esploratori di Giosuè; e sotto il N. 3 l' espressione semplice, ed ingenua del sentimento di pudore, e di confusione, che deve accompagnare, e seguire l' operazione della circoncisione .

La tavola XXX mette sotto i nostri occhi un fatto unico nella storia del mondo; un mortale che comanda alla natura dicendo al sole di fermarsi; *stet sol*; e questo prodigio, che l' arte antica non ebbe mai da rappresentare, è espresso con un energia veramente degna di Omero sebbene i mezzi della pittura fossero di già indeboliti notabilmente .

L' arte in queste diverse composizioni, mostrasi ancora fedele ad uno dei suoi più fecondi principj; quello col quale essa verificava e nobilitava tutto; le montagne, le città, i fiumi

vi sono personificati . Con qual nobiltà è posta la figura emblematica della città di Gabaon! di quale ansietà , di qual dolore , sembra essere penetrata! *Quomodo sedet sola civitas!* Questa specie di prosopopea costantemente familiare agli Orientali ed ai Greci , secondo l'osservazione di Montfaucon, mostravasi ancora qualche volta con successo nei disegni di questi ultimi. Sappiamo, che i Latini non erano in essa meno eccellenti , come lo attestano ed un gran numero di bassi rilievi , e la bella medaglia simbolicamente incisa di Vespasiano col rovescio *Judaea capta* .

Questo quadro finalmente in tutto ciò , che concerne l'invenzione e l'ordinanza nulla ha da invidiare a quelli del miglior tempo. Lo stesso disegno nell'insieme dei gruppi, e nel movimento di ciascheduna figura , ha qualche verità , ed una specie di eloquenza ; ma manca di correzione nelle particolarità .

È sopra quest'ultima parte dell'Arte , che bisogna principalmente portare la propria attenzione , quando si vogliono osservare i progressi della decadenza, che sembra esser giunta al suo ultimo grado nell'intervallo , che separa il settimo dal secolo decimo . Avrei desiderato di potere offrire esempj più moltiplicati dell'indebolimento successivo della Pittura nel corso di questo lungo periodo, ma se quelli che il

tempo ci ha conservati, non ci somministrano prove nè assai numerose, nè graduate abbastanza, noi ne siamo rindennizzati, sia dall'interesse dei soggetti, sia dalle rare dimensioni, e dall'importanza delle composizioni, che danno alla loro testimonianza maggiore autorità e maggior peso.

Tav. XXXI.  
Scelta delle miniature del Menologio greco del Vaticano.

Sec. IX. e X.

Tali sono ancora sotto questo doppio rapporto, e per il corso del nono e decimo secolo i materiali, che io prendo in prestito da un distintissimo manoscritto. Sono essi pitture sopra un fondo d'oro, che ornano un menologio greco, conservato nella biblioteca del Vaticano sotto il N°. 1613.

Questo libro presenta per ciascun giorno durante sei mesi dell'anno, un ristretto della storia di un santo o di una santa della chiesa greca. Al di sotto, o qualche volta al di sopra di questi racconti, trovasi un quadro relativo a qualche fatto della vita, e più spesso del martirio di questi personaggi, che la speranza di una gioja eterna conduceva alla morte, e che la ricevevano con coraggio; atto magnanimo, che qualunque siane il motivo, ha sempre eccitata la maraviglia, e meritata la rimembranza dei viventi.

I quadri, che ne conservano la memoria sono in numero di 430; sono stati dipinti dalla fine

del nono alla fine del decimo secolo. La moltitudine degli oggetti, che vi si trovano racchiusi ne fa una raccolta estremamente interessante a molti riguardi, non solamente per la storia della Pittura, ma anche per la conoscenza degli abiti ecclesiastici, civili e militari.

Ci mostrano come in quest'epoca, l'Arte giungeva ad esprimere una moltitudine di figure di uomini e di animali differenti di età, di caratteri e di forme; a dipingere armi, mobili, istromenti, templi, palazzi, case particolari, e monumenti di architettura di ogni specie. Alcuni di questi edifizj possono essere immaginari, ma la maggior parte debbon essere stati disegnati sugli originali esistenti.

Un'opera tanto considerabile, risultamento dei lavori riuniti di molti artisti, otto dei quali si son fatti conoscere, scrivendovi i loro nomi, presenta l'inapprezzabil vantaggio di porre sotto i nostri occhi lo stile di una intiera scuola. Si osserva nel disegno e nel colorito una pratica simile, assai ordinario effetto di una istruzione data nello stesso paese da maestri contemporanei; ma nella rappresentazione dei supplizj, vedesi malgrado la sinistra monotonia, in cui debbono cadere soggetti simili, una varietà prodigiosa quanto alla composizione; e questi quadri son divenuti un inesauribil soggetto di

modelli per i pittori, che hanno posteriormente trattato la stessa parte della storia santa.

Il disegno senza essere intieramente difettoso, non dimostra più veruna coposcenza di anatomia nel nudo. Le forme rotonde non indicano più le articolazioni. Le teste di uomini non differiscono quasi in nulla dalle teste di donne. Le figure dei carnefici non offrono che delle barbare contorsioni, mentre quelle degli assistenti manifestano una profonda indifferenza. Gli stessi martiri non sembrano in alcun modo commossi. In vece di esprimere la rassegnazione e la mansuetudine di questi santi personaggi in mezzo ai più crudeli tormenti, le loro figure non presentano per lo più spesso, che posizioni senza movimento, ed interamente insignificanti.

Nulladimeno la dignità, che trovasi ancora nelle teste dei vecchi, la maestà del loro portamento, la modestia di quello delle donne non permettono di dimenticare, che questo stile, benchè estremamente degenerato, è sempre quello della scuola greca. Noi non cesseremo neppure di riconoscere i principj antichi di questa scuola a traverso a difetti di esecuzione, che vanno sempre crescendo fino alla deformità. È la conservazione, o l'abbandono di questi principj, che stabilisce il carattere distintivo fra i pittori usciti dalle scuole greche, e quelli delle scuole latine.

Ma egli è anche giusto di dire , che gli abiti dei Greci tanto per le persone consacrate al culto religioso , quanto per quelle che erano costituite in dignità nell' ordine civile , presentavano ai loro artefici il mezzo di conservare un carattere più grandioso . Le pitture del manoscritto di cui si tratta offrono moltiplicate prove della precisione di questa osservazione . I panneggiamenti ampi nei loro contorni , decenti nella loro disposizione , dipinti con larghi tocchi , ed arricchiti d' oro sovente con profusione , prestano alle figure della nobiltà e della maestà .

Il colorito delle carni , specialmente nelle teste , è vivo e franco , e non manca di un certo effetto .

Le tinte dominanti sono il giallo , l'azzurro , il rosso ed il violetto . Non è ancora il bianco naturale del fondo , che essendo rilasciato esprime i chiari , come in seguito lo vedremo , ma un color bianco la biacca . Quanto al campo del quadro egli è pienamente dorato , ciò che dà all' effetto generale uno splendor dolce e soave . Questi fondi d' oro sono espressi nelle nostre incisioni da un punteggiato in tutti i luoghi , ove gli abbiamo trovati impiegati .

Fra i pittori , che hanno lavorato alle numerose miniature di questo manoscritto , otto, co-

Tav. XXXII, e  
XXXIII.

Miniature del  
Menologio del  
Vaticano calcate  
sull' originale.

Sec. IX. e X.

me già lo abbiamo osservato, si son fatti conoscere scrivendo il loro nome sulle opere loro; circostanza rara e preziosa per la nostra storia; questi pittori sono Pantaleone, Simeone, Michele Blachernita, Giorgio, Mena, Simeone Blachernita, Michele Micros, e Nestore.

La tavola XXXI ha già offerte in piccolo diverse composizioni di questi artisti, ma per dare del loro stile, un'idea più precisa, le tavole XXXII e XXXIII, sono state composte in maniera da presentare un quadro di ciascuno di essi. eccettuato i due Simeoni; e questi quadri scelti fra quelli, che portano il loro nome sono incisi nella grandezza medesima degli originali sopra i quali sono stati fedelmente calcati.

Pantaleone, e Nestore son quelli ai quali è dovuto un numero maggiore di questi quadri.

Quanto al grado del loro merito comparato, sebbene sia, come ho detto difficile di distinguere delle differenze fra gli allievi di una stessa scuola, ed in soggetti tanto monotoni, non ostante dopo avere attentamente esaminate queste composizioni, ho creduto riconoscere maggior naturalezza, ed espressioni in quelle di Michel Blachernita, di Giorgio e di Nestore, una ordinanza più ricca, e meglio intesa in quelle di Michele Micros.

Le pitture rappresentate sulla tavola XXXIV dietro un manoscritto greco del nono secolo sono ancora del numero di quelle, che conservano nella composizione alcuni avanzi degli antichi principj.

Una mano che esce da una nuvola, e *nubibus erumpens*, simbolo, che si riproduce sovente negli antichi manoscritti, e nei mosaici, annunzia la potenza, e la volontà del padrone dei cieli, e della terra.

Si osserva qualche grazia nell'attitudine della danzatrice N°. 4. Qualche nobiltà vedesi pure nell'immagine di Elia rappresentato in atto di salire al cielo, sopra un cocchio; ma se si paragona con un'altra figura di Elia, incisa sotto il N°. 4 della tavola VII dietro una pittura delle catacombe del secondo, o del terzo secolo; se si rammenta pure lo stesso soggetto scolpito sopra un sarcofago delle catacombe, e riprodotto da noi, dietro Aringhi sotto il N°. 4 della tavola VIII della Scultura; finalmente se si considera la composizione delle due pitture incise in questa tavola XXXIV sotto i N°. 5 e 6, e tratte dallo stesso manoscritto si riconoscerà facilmente qual degradazione l'Arte aveva provata, quanto a questa parte, nel corso di cinque o sei secoli.

La decadenza è ancor più sensibile nel disegno; questo è tanto secco nelle articolazioni

Tav. XXXIV.  
Miniature tratte dalla Topografia Cristiana di Cosimo, manoscritto greco della biblioteca del Vaticano.

Sec. IX.

delle figure, quanto duro, e rigido nelle pieghe del panneggiamento; la disposizione di questo è generalmente ancora assai bene intesa, ma la forma del carro, il disegno dei cavalli, la maniera, colla quale essi sono attaccati, la posizione di Elia, quella del fiume personificato, tutto ad eccezione forse della sollecitudine manifestata da Eliseo, annunzia una degenerazione sempre crescente.

Il colorito solo lascia travedere alcuni avanzi delle buone pratiche; esso offre anche una specie d'accordo, e di leggerezza, perchè sopra un fondo raramente scuro, i colori di un giallo, o di un rosso chiari, e di un azzurro celeste, hanno ancora qualche trasparenza; la luce è espressa senza tratteggi da masse di bianco più larghe, e più vive, che noi non lo vedremo per l'avanti in molte altre pitture.

Tav. XXXV e  
XXXVI.

Miniature  
del Terenzio della  
biblioteca del  
Vaticano.

Sec. IX.

La mancanza di manoscritti ornati di miniature, dal quinto sino alla fine dell'ottavo secolo, si fa anche di più sentire nelle opere latine, che nelle opere greche; e questa circostanza nuoce, durante tutto questo tempo al paragone, che io avrei desiderato di stabilire senza interruzione fra queste due scuole.

In mancanza di manoscritti di questo tempo, quello di cui ora prendiamo a trattare, potrà formare una specie di gradazione intermedia.

In fatti se esso è, come credesi, una copia di un originale più antico, deve ritenere del suo modello con qualche merito nell'invenzione, mentre che l'esecuzione, datando da un'epoca molto meno remota, sarà inferiore d'assai.

Questo manoscritto è quello di Terenzio della biblioteca vaticana. ove esso è iscritto sotto il N.º 3868. Lo credo eseguito alla fine dell'ottavo, o al principio del nono secolo (1).

Le figure di una troppo corta proporzione non mostrano in generale nessuna specie di scienza; i grossolani contorni, segnati da delle linee rette, non esprimono in verun modo le articolazioni; il nudo non si conosce mai sotto le vesti; ecco i difetti di una copia.

Ecco ciò, che mi persuade, che questi difetti non si trovavano nell'originale. La posizione delle figure è quasi sempre d'accordo con l'intenzione; il movimento della testa conforme a quello delle mani, dà loro una significazione precisa come la parola; lo spirito del dialogo non vi manca mai; la differenza fra l'azione di quello, che parla, ed il riposo di quello che ascolta, è sempre giustamente marcata. L'at-

(1) Indipendentemente dalle particolarità storiche, che do sopra questo manoscritto nel *sommario delle tavole* pag. 43, possono consultarsi con frutto quelle, che l'abate Morelli bibliotecario di san Marco ha inserite nell'opera intitolata *Notizie d'opere di disegno* ec. p. 133.

tenzione di quest' ultimo, e la disposizione più, o meno prossima in cui egli è di arrendersi, a ciò che gli si dice, non sono meno sensibili; le maschere stesse, il potere delle quali è tanto poco conosciuto ai nostri tempi, e di cui il teatro antico variava i caratteri secondo il sesso, l'età e la posizione dei personaggi, hanno una verità sorprendente, malgrado forme straordinarie; questa verità fa obliare la mostruosità delle proporzioni, ed aggiunge dell'energia all'azione, per il talento col quale il pittore l'ha appropriata al testo del poema.

Si riconosce alla tavola XXXV N.º 5 l'impazienza di Parmenone, che alle istanze reiterate del giovine, gli risponde, *Faciam*. Si crede intendere l'esclamazione di Misi: *Miseram me! quod verbum audio?* il movimento generale, che risulta dalla riunione dei personaggi nelle scene incise sotto il N.º 6 della medesima tavola, è espresso perfettamente bene.

Così malgrado la pesantezza del tocco, la durezza del pennello, e l'abituale scorrezione del copista, si sente ancora il merito dell'originale: vi si riconosce una composizione primitiva, che si fece senza dubbio ammirare per una fedele imitazione della natura.

Queste pitture ci danno anche cognizione degli abbigliamenti dei tempi, e delle differenti maniere di accomodarli. Noi possiamo distin-

guervi la scelta dei colori appropriati a ciascun personaggio. Essi sono applicati con poca arte dal copista, ma deve presumersi, che egli ne abbia fedelmente mantenuta la specie; sono il verde, l'azzurro, il rosso, mescolati di giallo, o di alcune tinte cenerine, i capelli degli uomini son neri, e quelli delle donne più generalmente biondi.

Vi si ritrovano nello stesso tempo le tracce di molti antichi usi, alcuni dei quali si sono perpetuati fino ai nostri giorni come quello del fazzoletto da collo, *sudarium*, che portano ancora a Roma i servitori, e le altre persone da fatica.

Dietro queste osservazioni non è egli permesso di pensare, che il manoscritto originale, ed autografo di Terenzio, di cui sono state fatte tante copie, era stato ornato di figure per ordine di Cajo Terenzio, fratello del padron di Terenzio? Questo romano, aveva fatto, secondo Plinio, eseguire molte opere di pittura verso l'anno 180 avanti Gesù Cristo.

Questo dubbio sull'esistenza di un originale antico, di cui il manoscritto di Terenzio ci sembra essere una copia, non è possibile disgraziatamente di provarlo riguardo alle pitture incise sulle tre seguenti tavole. Nell'epoca in cui esse sono state eseguite, l'Arte abbandonata a

Tav. XXXVII  
e XXXVIII.

Miniature di un  
pontificale latino  
della biblioteca  
della Minerva di  
Roma.

Sec. IX.

se stessa, manifesta la sua decadenza con segni, che non lasciano veruna incertezza.

Quelle delle due prime ornano un pontificale, che sembra aver servito all'uso di Landolfo inalzato alla sede vescovile di Capua nel nono secolo. Esse rappresentano le ceremonie delle ordinazioni da farsi dai vescovi. I soggetti sono distribuiti in 12 quadri, come si vedono sulla tavola XXXVII. Al disotto di ciascun quadro leggesi un passo del manoscritto indicante l'oggetto della cerimonia, espresso d'altronde assai chiaramente per mezzo della composizione, che non è mal concepita. Il vescovo personaggio principale, si fa distinguere per il suo acconciamento, per i suoi abiti pontificali, e soprattutto per un portamento più nobile. I gruppi degli assistenti, e quelli dei cherici, che sono stati ordinati occupano il posto conveniente; l'umiltà di questi ultimi è pronunziata fino all'eccesso ad eccezione, che nel quadro da me segnato di N<sup>o</sup>. 12.

Per dare una più giusta idea di ciò che appartiene al disegno ho fatto incidere un calco di questo ultimo quadro, come anche di una parte del quarto sulla tavola XXXVIII; è facile di riconoscervi, che le figure sono corte e pesanti, e che i tratti del volto sono uniformi, e senza espressione. L'insieme solo è assai vero, per la naturalezza e la semplicità delle posizio-

ni; merito, che non indugerà molto a sparire, e che è già infinitamente minore nella tavola seguente.

Essa rappresenta la cerimonia del battesimo per immersione, dietro una pittura di un altro manoscritto, che contiene le preghiere in uso per la benedizione dei fonti battesimali, e dell'acqua santa. La tavola LXIII dell' *Architettura*, nella quale ho riuniti i principali battisteri cristiani, racchiude ciò, che è relativo a questi monumenti tanto nella forma della vasca, quanto negli altri ecclesiastici riti.

I quattro fiumi del Paradiso rammentati nelle ceremonie della benedizione dell'acqua, sono qui molto grossolanamente rappresentati sotto il N. 2.

Il genere di pittura, o di miniatura è presso a poco lo stesso in questi due manoscritti, e sembra dello stesso tempo. I colori sono l'azzurro, il verde, il rosso alternativamente chiaro, oscuro, ed alcune tinte gialle. I vestimenti dei personaggi tutti ecclesiastici, restano bianchi, giacchè non sono indicati, che da un semplice contorno sopra il fondo bianco sudicio della pergamena. Le stole, i manipoli, e le mitre son messe a oro.

Ma le figure della tavola XXXIX ancora più scorrette nel disegno di quelle del manoscritto

Tav. XXXIX.

Miniature di un altro manoscritto latino della biblioteca della Minerva.

Sec. IX.

precedente , non meritano più alcuna attenzione, nè nelle loro attitudini totalmente insignificanti , nè nelle forme , e l' espression delle teste tutte diritte , senza movimento , o in movimento falso . Quelle che rappresentano le onde del mare , o dei fiumi personificati , aggiungono a tanti difetti il ridicolo .

In cotal modo nella scuola latina la Pittura si avanzava rapidamente verso la barbarie , nella quale noi la vedremo ben presto interamente sommersa .

Tav. XL.

Frontespizio della Bibbia di san Paolo fuori delle mura di Roma ; manoscritto latino .

Sec. IX.

La penuria di manoscritti latini ornati di pitture , che provasi pel corso del sesto , e settimo secolo , o almeno il poco successo delle ricerche , che io ho fatte per riempire questa lacuna , mi obbliga di passare immediatamente a quelle di un manoscritto , che data al più dalla fine dell' ottavo secolo , o dal principio del nono .

Nell' ordine dei benefizj , che le lettere , e la religione ricevettero da Carlomagno , bisogna contar la premura , con cui rimesse in vigore gli studj ecclesiastici . Questo principe esigeva a questo effetto , che i cherici non solamente fossero versati nella cognizione della lingua greca e latina egualmente che in quelle dei libri santi , ma ancora , che essi si esercitassero nell' arte della calligrafia per essere in stato di

trascrivere questi libri in bei caratteri, e di ornarli di pitture; da ciò vennegli il titolo di *studiosus in arte librorum*, che gli dettero i suoi contemporanei.

Il suo esempio su questo punto come su molti altri non ebbe che poca o punta influenza sullo spirito dei suoi figli (1); ma il suo nipote Carlo il Calvo seguendolo con applicazione, favorì lo studio, la trascrizione e l'abbellimento dei manoscritti. La posterità ha la pro-

(1) Questo monarca ebbe il merito di arricchire la pubblica delle Lettere di libri magnificamente condizionati. I secoli, che l'hanno seguito ce ne hanno conservati molti, che fanno ancora l'ammirazione de' curiosi.

Di questo numero sono molte bibbie, che egli fece copiare, e delle quali alcune sussistono anche oggidì in Francia, in Italia e in Germania. Noi non ripeteremo ciò che abbiám detto altrove del bel libro dei Vangeli, che egli fece scrivere in lettere d'oro per la chiesa di san Dionigi, d'onde passò per la liberalità dell'imperatore Arnolfo all'Abbazia di sant'Emmerano di Ratisbona, che lo conserva come un preziosissimo monumento.

Carlo ne fece trascrivere un'altro di una bellezza presso a poco eguale per il monastero di Fleury.

Ma nulla è in questo genere da paragonarsi al libro di preghiere, che questo principe fece eseguire per suo proprio uso, e di cui noi abbiám già fatta la descrizione in un'altro luogo. Noi aggiungeremo solamente, che questo raro monumento, essendo stato ritirato dal saccheggio dell'Abbazia di Frawenmunster in Svizzera, per le cure di Feliciano, vescovo di Scalen, questo prelado lo fece stampare a Ingolstad, e lo dedicò a Massimiliano duca di Baviera.

va dello zelo e del gusto manifestati da questi due principi, negli omaggi, che hanno reso loro, gli ecclesiastici del loro tempo, offrendo ad essi i più bei libri, che l'arte della calligrafia potesse allora produrre, e principalmente nel corso dei viaggi, nei quali occupavansi della felicità dell'Italia. Questi lavori sono tanto bene eseguiti, che i nostri anche presentemente giungerebbero difficilmente a eguagliarli in tutte le parti.

Sul frontespizio di alcuni dei più magnifici di questi manoscritti, trovasi l'immagine di quello fra questi principi, al quale essi stati son dedicati. Molti di questi ritratti sono stati incisi in appoggio di dotte dissertazioni, alle quali avevano dato luogo, ma gli autori sono stati poco d'accordo fra loro, per sapere se dovevansi attribuire all'avo, o al nipote. L'indecisione è grande principalmente rapporto al frontespizio della bibbia del monastero dei religiosi Benedettini di S. Paolo fuori delle mura di Roma, che noi diamo qui sulla tavola XL, di cui non si sa troppo di quale imperatore presenti il ritratto; o piuttosto si ondeggia fra Carlo magno, e Carlo il Calvo. Checchè ne sia, questo manoscritto, di cui Montfaucon avrebbe detto: *Ingentis molis, pulchritudine, et elegantia nulli cedit, vere augustam praefert magnificentiam*, è in fatti di tutte le produzioni di questo

genere la più maravigliosa sia per la bellezza dei caratteri, sia per la ricchezza dell' insieme. Lo stato di freschezza in cui si è mantenuto è sorprendente. Disgraziatamente lo stile, e l'esecuzione delle pitture delle quali è ornato, non potevano corrispondere alle belle forme della scrittura; a questo riguardo il suo solo merito è quello di darci un notabilissimo esempio dello stato in cui l'Arte trovavasi fra i Latini verso la fine dell'ottavo secolo, e il cominciamento del nono. Se se ne paragonano le pitture con quelle del Virgilio del Vaticano eseguite nel quinto secolo, si giudicherà delle perdite, che questa branca delle umane cognizioni aveva sofferte nell'intervallo di trecento anni.

Non si può infatti considerare un momento le tavole XLI e XLII, che presentano in piccolo l'insieme delle miniature di questo manoscritto, senza esser colpiti dalla confusione, che regna nelle composizioni; essa è tale, che interdice, per così dire, all'occhio, ed allo spirito, ogni mezzo di riconoscer anche la storia, che l'artefice ha voluta rappresentare. Una sola pratica, che sembra abituale, tempera un poco questo difetto, ed è che la figura principale è quasi sempre collocata nel mezzo del quadro, ma tutte le altre la seguono tanto vicino, ed in un ordine così monotono, che ne distruggono l'ef-

*Tom. IV.*

Tav. XLI, e  
XLII.

Miniature della Bibbia di san Paolo ridotte al quarto.

Sec. IX.

fetto. Le teste principalmente, poco variate nelle loro forme, e senza movimento, sembrano altrettanti capitelli sopra una fila di colonne; malgrado la diversità delle distanze, una mancanza assoluta di degradazione le rende tutte eguali.

Tav. XLIII e XLIV.  
Particolarità delle miniature della bibbia di S. Paolo calcate sugli originali  
Sec. IX.

La decadenza dell'Arte è ancor più sensibile nel disegno, che ne è la parte fondamentale. La proporzione delle figure è in generale sopportabile, ma la dimenticanza dei principj vi è assoluta, e l'ignoranza delle forme eccessiva; ciò che dimostrano ad un semplice colpo d'occhio le tavole XLIII e XLIV fedelmente calcate sugli originali. Lo stile delle figure nude è grossolanamente ributtante. Non si conosce più in esse Adamo, il più bello fra gli uomini, nè Eva la più bella fra le donne;

Adam the goodliest man of men sinceborn  
His sons, the fairest of her daughters Eve.  
(*Parad. lost.* iv. 323.)

Eva al contrario sembra qui la più ributtante fra le creature; i tratti del suo volto sono spaventevoli, tutte le sue membra difformi; appena i principali contorni, per mancanza di rapporti fra essi, e di accordo con le parti interne, annunziano dei corpi umani. Le linee rientrano, quando dovrebbero sporgere, e si rialzano quando esser dovrebbero rientranti. I muscoli

son mal collocati, le ossa contorte, le braccia, e le gambe slogate, e le attaccature delle membra o false, o mal espresse.

Se l'ignoranza del disegno non producesse, che la nullità d'azione dei personaggi, ne sarebbe il dispiacere minore; ma sarà facile di convincersi coll'ispezione delle incisioni, che l'immagine è dappertutto contraria alla natura, alle sue forme, alla sua intenzione, mostruosa infine, e che ne risultano delle espressioni ridicole. Tale è fra le altre quella del messaggiero di Oloferne, tavola XLIII. N°. 3, allorchè egli invita Giuditta a rendersi con lui presso il di lui padrone; *nōn vereatur bona puella introre ad dominum meum*; ed allorchè egli gliela presenta. Vi si osservano delle smorfie, ed un'ignobile buffoneria; sono grossolane caricature d'una triviale espressione.

L'ignoranza, che si mostra nell'infanzia dell'Arte in dei tratti informi ed insignificanti, è più sopportabile di questa assurda esagerazione, che la sfigura nella sua vecchiezza.

Non è già che l'autore delle pitture di questo libro manchi d'idee; egli ne ha anzi delle ingegnose, e tali se ne riconoscono in molti quadri; alcune spiegano il fatto al primo colpo d'occhio, col movimento generale; ma esaminandone le particolarità, non vi si trova più

nè verità, nè naturalezza (1). Ne sia prova il quadro dell'ascensione di Gesù Cristo in questa medesima tavola N.º 4. Il Salvatore degli uomini dopo avere ubbidito, per riscattargli dalla schiavitù, alla benefica volontà del creatore, risale verso di lui. Dio padre gli stende la mano a traverso le nubi; gli angeli spediti per accompagnarlo nella sua ascensione lo seguono: *duo viri juxta illos in vestibus albis*; uno di essi dice agli apostoli: Egli non è più fra voi; l'altro alla Vergine: Egli più non vi appartiene.

Questa composizione offre l'immagine d'un'azione completa; il pensiero ne è nobile e giusto; Ma di quali più convenienti forme non avrebbero saputo rivestirlo Raffaello, o il Poussin, se essi avessero dovuto dipingerlo? L'Eterno invece di esser rappresentato per mezzo di una mano senza braccio, sarebbesi maestosamente assiso sopra nubi folgoreggianti, *ignea lux*, circondato dalla corte celeste, *sanctorum militia*, sarebbesi, dico, avanzato verso il suo figlio, ed il Cristo già quasi intieramente spogliato di ogni apparenza mortale, si sarebbe inalzato con dignità verso il soggiorno della

(1) Si possono consultare nel sommario delle tavole tav. XLIII. le riflessioni, che ci hanno suggerite molte altre pitture di questo manoscritto; esse serviranno a completare l'idea, che ce ne dobbiam fare.

gloria. Incaricati di consolare i mortali, i messaggeri del cielo, che l'accompagnano, indirizzandosi all'afflitta madre, ai discepoli contristati, lungi da esprimersi con gesti, che partecipano della derisione, avrebbero annunziata la protezione divina con dei segni, e con un'azione conforme alla loro essenza celeste. Ecco ciò, che questi grandi maestri avrebbero eseguito, molto meglio senza dubbio, che io non posso dirlo. Quali sarebbero stati i loro mezzi? Il primo di tutto sarebbe stato la scienza del disegno, scienza, che dopo aver abituato l'occhio a distinguere le forme, che danno a ciascun personaggio il suo carattere, la sua azione, ed anche il suo pensiero, insegna alla mano a rappresentarli con dei tratti esatti, animati, tali finalmente, che facciano conoscere in una immagine materiale l'impressione del sentimento, ciò che è il capo d'opera dell'Arte. È imitando simultaneamente le operazioni dell'anima, e le azioni del corpo, che essa stessa partecipa dell'unione di queste due nature.

O voi dunque, giovani artisti, a cui la natura ha compartito ciò che voi chiamate spirito; e voi più felici ancora che la sua beneficenza ha dotati d'una immaginazione poetica, di un cuore sensibile, permettete ch'io ve lo ripeta, studiate tutti i giorni, studiate incessantemente il disegno, la parte fondamentale de' vostri lavori;

abbandonatevi a questo studio sino al fine della vostra vita . Trovo a Roma nella tradizione , e nei monumenti cento prove, che attestano, che Niccola Poussin mio immortale compatriotta ha disegnato degli studj sia sopra il naturale, sia dietro l' antico, fino ai suoi ultimi momenti; penoso lavoro, raramente quello di una testa irraggiante di gloria , e coperta di bianchi capelli .

Altre particolarità facili a conoscersi nell'esame delle pitture del manoscritto di cui si tratta, provano anche , che ciò che mancava agli artisti dei primi secoli della decadenza , era una saggia esecuzione ; dico saggia nei suoi rapporti con l' espressione del sentimento , e col generale andamento del colorito: perchè tutto ciò che appartiene al meccanismo dell'esecuzione , all'uso parziale e locale dei colori , co' quali essi iniziavano ciascun' oggetto , essi lo possedevano ad un punto difficile ad uguagliarsi , ma a spese però dell' effetto e dell' armonia . Essi ignoravano il vero artificio del colorito ; nulla di mollo nei fondi ; nessun' impasto, nessuna degradazione ; neppure la minima idea di chiaro oscuro , e di accordo generale . Ciaschedun colore brilla isolatamente ; i panneggiamenti dei santi e dei re , d' altroade assai largamente disposti, sono di un bell' azzurro celeste, o di un verde cenerino ; seminato da particelle d' oro . In quelli dei personaggi di un ordine

inferiore, delle persone del popolo, dei soldati, vedesi dominare il rosso, o il color marrone, fatto risaltare da un bianco duro e crudo. Le carni son preparate sopra una mano rossastra, interrotta da tinte color di mattone forti e taglienti, ed in qualche modo racchiuse in neri e grossi contorni.

La tavola XLV è destinata a dare, per quanto un'incisione può farlo, una prova del talento meccanico del quale ho parlato finora. La prima parte N<sup>o</sup>. 1. fa conoscere, meno che per i colori, tutta la magnificenza, o almeno la molteplicità dei lavori impiegati dai calligrafi, per ornare le majuscole, ed anche molte lettere iniziali di ciascun libro. Sopra la tinta porporina d'una freschezza maravigliosa, e seminata di fiori in oro, o in colori, dei quali il foglio della membrana è coperto, i contorni delle lettere son segnati a doppio, o triplice tratto; il mezzo presenta un fondo punteggiato d'oro, ed arricchito di diverse intrecciature. Le altre lettere partecipano di questi generi di ornamenti secondo le loro proporzioni.

La seconda parte di questa tavola presenta sotto il N<sup>o</sup>. 2 settanta esempj scelti fra gli ornamenti del medesimo manoscritto, dei quali il numero è immenso, e variatissimo. Molti non sembrerebbero inferiori al miglior gusto; molti

Tav. XLV.

Lettere majuscole, ed altri ornamenti della bibbia di s. Paolo

Sec. IX.

son migliori di quelli, coi quali, anche ai nostri giorni, gli stampatori credono di ornare le loro edizioni di lusso.

Terminerò le mie osservazioni rapporto a questo monumento, richiamando l'attenzione sopra il quadro inciso nella tavola XL. Esso forma il frontespizio del manoscritto, e ne racchiude nello stesso tempo la dedica. Noi rivediamo l'immagine del principe, che l'ordinò, o al quale dovette essere presentato. La straordinaria grandezza del formato, la finezza della pergamena, la perfezione della scrittura, la moltitudine dei quadri, l'eccessiva ricchezza degli ornamenti, tutto annunzia una spesa da regi. Ora sappiamo, che i padroni del mondo dopo Costantino avevano l'uso di provar così la loro venerazione per i libri santi. La composizione di questo quadro ci mostra d'altronde un principe, che il suo abbigliamento simile a quello, che si ritrova sopra molti altri manoscritti latini, fa riconoscere per un imperator di Occidente. Finalmente il monogramma segnato sul globo, che egli porta in mano, sembra formare il nome di *Carolus* Carlo; per conseguenza la scelta non può portarsi, che sopra Carlomagno, o sopra Carlo il Calvo. Non scuopresi veruna più precisa indicazione nei versi posti nel basso del quadro; ma tutto ciò che essi racchiudono, egualmente che le figure, che accompagnano

quelle dell' imperatore, e che sono le virtù personificate, una principessa, ed alcuni scudieri, convengono egualmente all' uno ed all' altro. I ritratti di questi principi, che si crede di possedere sopra le monete, sono troppo poco autentici, o troppo poco fedeli, per servire di punti di paragone; io ho cercato di offrirne altri nei caratteri tratti da diversi manoscritti dello stesso tempo, che ho riuniti al disotto di questa figura, l' indicazione particolarizzata dei quali trovasi nel sommario esplicativo di questa tavola.

Aggiungerò finalmente sopra questo importante lavoro, che esso sembra essere stato eseguito non da uno scrittore calligrafo, ma da un pittore scelto probabilmente fra quelli, che erano al suo tempo riguardati come i più abili. Esso deve, in mancanza di quadri del gran genere servirci di *specimen*, o di esempio dello stato in cui trovavasi l'Arte alla fine dell'ottavo secolo, o durante il nono, non presso i popoli ultramontani, troppo lontani da questa maniera, per quanto poco stimabile possa essere, ma in Italia, e fra i latini, ai quali solo è permesso di attribuirla.

Il gusto decadde ancor d'avvantaggio presso questi medesimi popoli. Noi troveremo in produzioni di differenti generi, e che loro indubitatamente appartengono, la dolorosa prova di

una decadenza sempre crescente da questa epoca fino a quella del rinnovamento.

Io ho creduto di dover collocar qui queste particolarizzate osservazioni sopra le differenti parti dell' arte, ed estenderle ancora nel sommario esplicativo delle sei tavole relative a questo articolo, perciocchè i manoscritti, che per l' avanti serviranno alla continuazione di questa storia, non offriranno in verun modo pitture tanto quanto queste proprie a render sensibile il vero stato dell' Arte relativamente all' epoca a cui esse appartengono. Io ho pensato d' altronde, che potendo questo approfondato esame servir di guida ai lettori, che vorrebbero tentarne dei simili, mi dispenserebbe per in seguito da molte ripetizioni.

Tav. XLVI.  
Miniature delle  
profetie d' Isaia;  
manoscritto  
greco.

Sec. IX e X.

Noi ritroveremo negli esempj seguenti nuove prove della superiorità, che i Greci conservarono sempre sopra i Latini, nel seno stesso della decadenza, ed in tutte le sue epoche. Ciò, che ci viene specialmente provato dalla tavola XLVI, in cui sono incise le pitture di un manoscritto greco della biblioteca Vaticana, che contiene gli scritti d' Isaia con alcuni commenti.

Il quadro N°. 1 che io ho fatto incidere in grande, è pressò a poco simile a quello, che Montfaucon ha pubblicato nella sua Paleogra-

fia pag. 13, e che egli ha tratto da un manoscritto della biblioteca reale di Parigi. Questo autore lo pone giustamente fra gli esempj, che egli riporta dell'amor costante dei Greci per ciò che egli chiama *Prosopopea*.

Questa composizione mi sembra esprimere molto ingegnosamente la perseveranza del profeta, mostrando, che egli prega, e si abbandona alle sue ispirazioni ogni giorno dalla sera fino alla mattina senza interruzione. La notte rappresentata da una donna estingue la face del giorno; un fanciullo, che rappresenta il genio del mattino, la riaccende. Un velo sparso di stelle circonda la testa della notte; le sembianze del suo volto, egualmente che il di lei portamento esprimono la malinconia, che generano le ombre, nel mentre che il fanciullo annunzia al contrario colla sua mossa la letizia del momento, in cui comparisce.

Il profeta è animato dai sentimenti di rispetto, e di obbedienza che egli deve all'Essere supremo, designato da una mano, che esce dai cieli; che in questo modo i primi pittori cristiani, o per reverenza, o a cagione della difficoltà, che essi trovavano per rappresentare in una forma corporale degna di lui questo divino essere, avevano il costume d'indicare la sua presenza.

Le teste dei quattro Padri della Chiesa probabilmente autori del commentario, che vedonsi incise sotto il N°. 3 offrono un carattere venerabile. Esse sono calcate sopra quelle, che si vedono in piccolo sopra il quadro ridotto N°. 2.

Nel quadro N°. 1 egualmente ridotto, e rappresentante il martirio d'Isaia, è da osservarsi l'attenzione crudele, colla quale i due carnefici si occupano del loro orribil lavoro, è la nobile attitudine del santo in mezzo ai suoi patimenti.

Un pennello facile e largo ha segnate le figure di questi tre quadri, sopra un fondo di oro. L'esecuzione ne è accurata; ne è piacevole il colorito per l'uso di colori leggieri, fatti risaltare col bianco con sufficiente gusto ed intelligenza.

Non si può dir egualmente bene del disegno; esso è poco corretto, soprattutto nella specie di Genio che designa il Crepuscolo, figura nella quale non trovansi nè proporzioni, nè articolazioni.

In cotal modo mentre la composizione, mentre le forme principali delle figure, quelle del panneggiamento, ed anche il colorito, possono ancora ottener qualche elogio, le particolarità del disegno son lungi assai da questo merito. È di qui che l'Arte ci fugge.

Affinchè queste perdite si presentino ai nostri occhi in una maniera più sensibile, nella scuola greca e nella latina insieme, nel passare dal secolo decimo all'undecimo, io ne ho riuniti sulla tavola XLVII molti esempj, tolti da ciascheduna delle due scuole.

Sono incise nella parte superiore alcune immagini tratte da due manoscritti latini del decimo secolo. Le posizioni e le espressioni dei principi, che sembrano discorrere, non hanno nulla di felice, come pure il disegno del nudo. I panneggiamenti non hanno altro merito, che quello di mostrarci le costumanze di quel tempo. Tutte queste parti dell'Arte si degradarono nondimeno ancor d'avvantaggio, così come noi lo vedremo nelle pitture latine dei due secoli susseguenti.

Le pitture della scuola greca, che si vedono nella parte inferiore della tavola, conservano la specie di superiorità, che ha sempre distinta questa scuola.

Una composizione ragionevole, N.º. 6, rappresenta la riunione degli Apostoli, che aspettano la venuta dello Spirito Santo.

Un'altra, N.º. 4, ci mostra l'imperator Basilio II celebre nel decimo secolo per le sue vittorie, in atto di ricevere la benedizione del cielo, e gli omaggi della terra. La sua figura

Tav. XLVII.  
 Miniature tratte  
 da diversi manoscritti greci, e  
 latini.  
 dal X al XI Sec.

in piede incisa in grande, N<sup>o</sup>. 5, non manca di certa sebbene alquanto barbara maestà .

Le due figure di evangelisti, N<sup>o</sup>. 7 e 8, e principalmente quella di san Matteo dipinta sopra un fondo d' oro, son disegnate quanto al panneggiamento ed anche al gusto, con una correzione, potrebbesi dire con una certa finezza, che non si è più ritrovata dopo questo momento finchè durò la decadenza ,

Tav. XLVIII.

Operazioni di  
Chirurgia ; mi-  
niature tratte da  
un manoscritto  
greco .

Sec. XI.

Malgrado il mio desiderio di condur così il lettore passo a passo nella via, in cui l'Arte sempre più si precipita , io ho spesso occasione di lamentarmi , che i monumenti non mi si offrono in una serie sufficientemente graduata. Spesso le gradazioni restano confuse per l'interposizione di pezzi di uno stile superiore, ovvero inferiore all'epoca, a cui essi sono applicati .

Questi inconvenienti hanno la loro sorgente in molte circostanze, che prego il lettore a non perder di vista percorrendo quest' opera .

Le pitture dei manoscritti sono, come ho detto, dovute a due specie di artefici, ai pittori di professione, ed ai calligrafi, che s'impacciavano nella pittura . Si comprende qual differenza doveva essere fra i lavori degli uni, e quelli degli altri, e si comprende egualmente quanto possono essere stati diversi i talenti fra gli artisti del medesimo paese, e dello stesso

tempo. *Nullò unquam tempore desiderati sunt periti atque imperiti artifices*, ha detto Muratori, parlando delle differenze, che si osservano nei caratteri delle iscrizioni antiche, sebbene di una medesima epoca; ed il dotta autore dell'opera, che porta per titolo *Atti, e monumenti dei fratelli Arvali*, appoggia queste osservazioni con molte altre simili, nel *Proemio* di questo tesoro di erudizione pag. 36. A più forte ragione debbono esistere delle differenze fra lo stile degli artefici della capitale di un regno capo luogo della scuola, e quello dei maestri, che abitano nelle provincie, e che formano scuole che posson chiamarsi secondarie (1).

(1) Si possono classare fra le opere, che io suppongo appartenenti a scuole secondarie, alcuni manoscritti eseguiti in lingue, o con caratteri poco comuni, ed impiegati solamente in qualche paese particolare. Tale è il manoscritto in lingua siriana, scritto dal calligrafo Rabula, e di cui abbiamo vedute le pitture sulla tavola **XXVII**. Potrebbe anch'essere, che lo scrittore fosse egualmente l'autore delle pitture. Ciò che autorizzerebbe a crederlo, ed a pensare, che esistè una scuola nel paese, in cui fu eseguito questo manoscritto, è una notizia, che io ho attinta alla pag. 18. del catalogo dei manoscritti orientali della biblioteca medicea di Firenze, redatto dall' Abate Assemani.

*Isaiæ, quem monasterii Sancti Joannis Cuzbandu in Cyprî insula Petrus Maronitarum patriarcha Antiochenus, anno 1121, abbatem constituit, summam in scribendo et minio picturando excellentiam laudat Steph. Aldoensis in suis anhdilibus Maroniticis; quod sane probat ex codice homeliarum Sancti Jacobi Sarugensis, ab*

Bisogna riconoscere anche altre differenze, che nascono dal soggetto, dal genere del lavoro, ed anche dagl' istromenti.

La mancanza di correzione nel disegno, il difetto di verità, o di accordo nel colorito, colpiscono al primo aspetto, allorchè si tratta di figure di una ordinaria proporzione; ma se le

*eodem Isaia, caractere chaldaico, Estranghelo exarato, in archivis monasterii Kannubinensis optime conservato.*

Ecco un religioso in Siria calligrafo e pittore nello stesso tempo.

Si conoscono molti manoscritti in lingua arabica ornati di pitture, e molti sembrano essere stati intieramente eseguiti dalla mano dei calligrafi. Assemani ne ha citati molti ( pag. 72 ) come i seguenti :

*Evangelium infantiae D. N. J. C. arabicum, Imaginibus variis Christi prodigia repraesentantibus ornatum.*

*Opus idem arabice impressum, cum versione latina Henrici Siki, et graece, cum latina versione D. Cotelerii, cui auctor inscribitur Thomas quidam, ut videre est apud Clar. Calmet, in Dissertatione de Evangeliiis apochryphis.*

*Codex, in 8. bombycinus, Arabice litteris et sermone, exaratus ab Isaac, filio Abulpharagii ben Medici, praesbyteri in urbe Mardin, anno Graecorum millesimo sexcentesimo decimo (Christi 1299), uti in fine legitur.*

Io potrei indicare come un prodotto delle scuole locali e secondarie dell'Italia, e probabilmente anche come l'opera di un calligrafo, il Pontificale manoscritto della chiesa di Capua, del quale ho fatti incidere molti quadri sulle tavole XXXVII e XXXVIII, la Cronaca del monastero di san Vincenzio sopra il Vulturno, di cui riporto le miniature nella tavola LIX, ed un'altra in lingua rutnica, le pitture della quale occupano la tavola LXI.

proporzioni sono molto più piccole, se esse sono principalmente così impiccolite, che i loro contorni divengano poco sensibili, egli è allora molto più facile di farsi perdonare i loro difetti, ed anche di lusingar l'occhio, effetto intieramente materiale, da cui ci si difende generalmente a fatica.

È per aver trascurate queste e molte altre considerazioni, che si potrebbero aggiungere, che nell'esame dei monumenti dell'Arte alcune persone, che non se le sono rendute abbastanza familiari con l'osservazione, e meno ancor colla pratica, sono cadute in dei falsi giudizj, o si sono abbandonate ad esagerati lamenti.

Noi abbiamo già fatte osservazioni dello stesso genere a proposito dello stile e del meccanismo delle medaglie nella storia della decadenza della Scultura pag. 331. Not. 1.

Quanto a ciò che concerne la pittura dei manoscritti, le quattro tavole, che noi ora esamineremo, e che io adopro per l'undecimo e duodecimo secoli, son destinate a dar nuovi esempj delle differenze, che presentano le produzioni dello stesso tempo.

Le pitture incise sulla tavola XLVIII, prese in un manoscritto, che tratta della chirurgia, offrono ancor qualche cosa di grandioso nell'insieme delle teste, ma non vi è però correzione alcuna nei contorni, e nessuna particolarità

indica le forme. L'ignoranza mostrasi anche maggiormente nelle figure intiere; se ne giudicherà dai calchi, che noi ne abbiamo presi sugli originali.

Se vi è qualche verità nell'immagine del disgraziato sottoposto ad una dolorosa operazione, l'espressione ne è grossolana. Quelle delle femmine, il pudor delle quali mostrasi spaventato, non hanno quell'interesse, che il pittore avrebbe potuto far nascere da una simile situazione, e che avrebbe potuto ispirarci con delle forme meno dispiacenti.

Tav. X LIX.  
Discorsi di s. Efrem; Omelie di s. Gregorio Nazianzeno, macchine militari: manoscritti greci.

Sec. XI.

Le figure di sant'Efrem e di san Gregorio Nazianzeno, che si vedono assisi scrivendo sulle loro ginocchia nella tav. XLIX, non offrono più nella fisionomia la gravità, nel portamento, e nei panneggiamenti la dignità, che noi abbiamo osservati sopra altre figure di Padri greci. La maniera è quella, che noi designeremo in un'altro luogo coll'espressione di *tratteggiare*, o dipingere a tratti (tavola CVI.)

Le attitudini delle figure dei lavoratori e dei soldati rappresentati nel basso della tavola, che noi prendiamo in prestito da un manoscritto relativo agli esercizj militari, hanno una certa verità; ma sono mal disegnate, mal dipinte, e senza veruna degradazione. Appena le carni differiscono nell'esecuzione dai panneggiamenti.

ti, e dagl' istromenti; si può supporre, che i contorni siano stati tracciati da un pittore, e le parti interne ripiene da un calligrafo.

La data di questi manoscritti gli colloca al principio dell' undecimo secolo egualmente che quello che tratta delle operazioni chirurgiche.

Le pitture delle tavole L, e LI sembrano appartenere al duodecimo, o alla fine dell' undecimo secolo. Esse trovansi in un bel manoscritto, che contiene alcuni sermoni, o discorsi in lode della madre di Dio.

Tav. L. e LI.  
Sermoni per la  
festa della Ver-  
gine manoscritto  
greco.

Sec. XII.

La seconda di queste tavole presenta un quadro intiero calcato sopra l' originale, il cui fondo è in oro; vi si vede anche un grande ornato, e molte figure raccolte su differenti pagine.

La prima tavola contiene dodici quadri, ridotti di più della metà. La molteplicità degli oggetti riuniti senza riguardo per l' unità dei luoghi, dei tempi, ed anche dei fatti, getta qualche oscurità nelle composizioni. Le invenzioni del pittore vicendevolmente storiche, o allegoriche, relative alla missione della Vergine, alla sua nascita, ed a diversi fatti della sua vita, sono associate le une alle altre, senza che le epoche differenti, alle quali esse si riferiscono, siano state contate per nulla.

Trovansi in uno dei quadri una piacevol veduta del giardino di Eden, una conversazione

dei nostri primi padri , e nello stesso tempo i sacrificj di Abele , di Caino e di Abramo . Altre pitture rammentano le diverse salutazioni angeliche , ed il ritorno di Gabriello nelle regioni celesti per rendervi conto della sua missione .

Qualche volta il soggetto di un quadro è separato in due parti ; qualche volta pure due differenti soggetti sono dipinti l'uno accanto all'altro senza veruna separazione . Questo genere di sbagli moltiplicavasi sempre più a misura , che la decadenza faceva nuovi progressi .

Ma non ostante questi difetti , i quadri , che noi diamo qui son superiori quanto all'esecuzione a quelli delle tavole XLVIII, e XLIX , sebbene posteriori a questi ultimi di quasi un secolo . Questa specie di merito , che piacevolmente lusinga l'occhio , non deriva da una real correzione del disegno , ma dalla leggerezza dei contorni . I colori , grossolanamente impiegati non corrispondono ad una tal leggerezza , ma questa ritrovasi nell'incisione , che è stata eseguita con una punta di un estrema finezza .

Ho adoperati questi monumenti come un esempio di questa perfezione ingannatrice ; essi servono di appoggio alle riflessioni , colle quali ho cominciato il presente articolo .

Tav. LII.  
Miniature tratte  
dalle opere di S.  
Giovanni Climaco ; manoscritto  
greco.

dal XI. al XII.  
Sec .

Ritrovo questo carattere ancor più sensibile nella tavola LII incisa dietro le pitture di un

manoscritto delle opere di san Giovanni Climaco, posteriore al precedente, e dipinto circa il duodecimo secolo.

Le piccole figure di questi quadri calcate sugli originali sono, come si vede di una molto più piccola proporzione di quelle della tavola LI. I contorni sono ancor più leggieri; i movimenti, sebbene un poco straordinarj, conservano qualche verità; essi hanno anche una certa grazia; il colore non manca di vivacità. Nel suo tutto è questo un lavoro minutamente ricercato, e che merita perfettamente il nome di miniatura.

La punta netta e viva dell'incisore lo ha reso con una finezza notabilissima; e sebbene il disegno non abbia nulla di dotto, sebbene non si riconosca veruna articolazione sotto le pieghe dei panneggiamenti, sebbene non si possa distinguere verun muscolo, è nulladimeno difficile di difendersi dal piacere, che fa provare un' abilità, una facilità di esecuzione tanto poco comune.

Questa leggerezza del disegno spiega l'effetto, che quest' opera produce sopra il nostro spirito, e ci mostra nello stesso tempo, perchè essa è riuscita tanto bene nell' incisione. Un tal merito, che non appartiene che a una porzione del lavoro, c' induce in errore sul tutto, e si crederebbe dover classare questa pittura ad un

epoca molto anteriore alle precedenti, mentre che essa è realmente posteriore, secondo le indicazioni, che somministra il carattere della scrittura, e conformemente alla prova, che risulta dal tempo in cui viveva l'autore del manoscritto.

San Giovanni Climaco ha per oggetto nella sua opera l'istruzione e l'incoraggiamento delle persone, che si danno alla vita ascetica. Raccomanda l'odio di tutti i vizj, la pratica di tutte le virtù, l'uso delle mortificazioni le più austere; ciascun tratto di devozione, o di pietà forma nella sua mistica concezione uno dei gradini di una scala, che conduce al cielo.

Il pittore, di un'immaginazione orientale non meno ardente di quella del santo, lo ha servito perfettamente con una moltitudine d'immagini e di simboli bizzarri. Se ne riconoscerà una parte, se si esaminino le incisioni senza dimenticare l'intenzione dell'autore, e rammentandosi del titolo della sua opera: *Tractatus Climax scilicet scala nuncupatus*. Queste invenzioni pittoriche ravvicinate al testo presentano delle singolarità, che non son sempre senza interesse.

Consideriamo ora la scuola italiana nello stesso spazio di tempo vale a dire nell'undecimo e duodecimo secoli, e se noi la paragoniamo con la scuola greca, noi vedremo, che essa fu costantemente meno felice.

Ciascun periodo nelle arti , come nelle lettere vede adottare qualche soggetto di predilezione , sul quale si esercitano tutti gli scrittori , e tutti gli artisti con maggiore , o minor convenienza , e verità .

Ho ritrovato uno di questi soggetti , sul quale molti pittori e calligrafi italiani hanno esercitata la loro immaginazione nel corso dei secoli decimo ed undecimo , e forse del duodecimo . Si vedrà negli esempj , che io riferisco come molti di questi artisti l'hanno considerato , occupandosene presso a poco verso lo stesso tempo ciascuno alla propria maniera , sia nelle stesse parti , sia nelle parti differenti , ciò che può dar qualche idea del gusto del momento , se tuttavia la parola *gusto* è la parola propria .

Questo soggetto di tante pitture è l'inno , che cantasi il sabato santo per la benedizione del cero pasquale , l'*Exultet* .

Il manoscritto di cui voglio parlare è sopra fogli di pergamena assai stretti attaccati , o piuttosto uniti l'uno a capo dell'altro con delle correggie pure di pergamena , come si vedrà nel fondo della tavola LIV. I fogli più , o meno alti secondo il numero dei quadri , di cui ciascuna parte della preghiera è adorna , formano tutti insieme un volume , vale a dire , un rotolo .

Queste immagini sono dipinte in un senso contrario a quello in cui sono scritte le parole .

Tav. LIII. LIV.  
LV. e LVI.

Miniature tratte  
da diversi *Exultet*  
*manoscritti* .

Sec. XI. e XII.

Il diacono soleva, mentre cantava l'inno svolgere il lungo manoscritto dall'alto dell'ambone, o della cattedra in maniera, che la veduta delle pitture spiegava al popolo il senso delle parole, che udiva pronunziare, nel tempo medesimo, che le parole presentavansi al diacono nella lor natural posizione. Questa facilità di render sensibile il senso dei testi e dei discorsi religiosi, è uno dei vantaggi, che san Gregorio attribuiva alle pitture sacre (1); ma quest'uso medesimo serve a provare, che, se l'Arte si avanzava allora verso un'eccessiva deteriorazione, non bisogna accusarne gli artefici soli, ma collocare fra le cause principali l'ignoranza, nella quale il popolo stesso era caduto. Essa era tale, che per fargli comprendere i racconti destinati alla sua istruzione, o per spiegargli gli oggetti

(1) Credo, che sia san Gregorio Nazianzeno, che ha detto: *Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis cernentibus praestat pictura; quia in ipsa ignorantes vident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt.* Da ciò ne veniva, che la composizione dei quadri doveva essere di una estrema semplicità, affiuchè i soggetti fossero facilmente riconosciuti dal popolo.

Il sig de Caylus (tom. XXV de l'Acad. des Inscript. et belles lettres pag. 182) sospetta non senza molta verosimiglianza, che i quadri per mezzo dei quali, si rendette celebre Caladete, secondo la testimonianza di Plinio in *comicis tabellis*, erano pitture, che si esponevano alla porta dei teatri collo stesso scopo di queste a fin d'annunziare il soggetto delle commedie, uso seguito ancora in Italia da qualche compagnia.

religiosi , dei quali nutrivasi la sua pietà , i ministri della chiesa erano obbligati di venire al soccorso della di lui intelligenza col doppio mezzo della scrittura e della pittura .

Non era questo un ritrovarsi , dopo molte migliaja di anni al punto , in cui i preti egiziani coll'ajuto di simili istromenti istruivano, o piuttosto ingannavano, governavano, dominavano i popoli, e i re? In un' epoca più felice il legislatore benefico di un popolo illuminato, Solone, erasi contentato di fare scrivere le sue leggi sui diversi lati di molti pezzi di legno depositati nella cittadella di Atene; là, girando al più piccolo urto sopra loro stesse, queste tavolette presentavano successivamente agli occhi dello spettatore l'intero codice.

La tavola LIII mostra uno degli *Exultet* dei quali si tratta dietro un manoscritto delle mie collezioni. Esso è inciso tutto intero e con una esattezza perfetta non solamente nelle immagini, ma anche nella disposizione, ora diretta, ora rovesciata delle parole. Esso è solamente disposto, a cagione delle dimensioni della stampa, su quattro colonne, delle quali si può seguir l'ordine per mezzo delle lettere, che le distinguono, e delle cifre, che ne segnano le differenti parti.

La prima colonna, segnata A dopo le prime parole dell'inno *Exultet jam angelica turba*

*coelorum*, scritte nella direzione ordinaria, presenta una serie di quadri rovesciati N°. 1, più o meno bene adattati alle seguenti parole: *Pro tanti regis victoria tuba insonet, etc.*

È infatti da un lato Gesù Cristo accompagnato da due angeli uscendo vittorioso dall'inferno; e dall'altro una figura con tutti gli attributi della sovranità, coronata da due angeli, in mezzo ad una truppa di cherubini, e di altri spiriti celesti, l'uno dei quali suona la tromba.

Dopo queste parole, *Gaudeat et se tantis tellus irradiata fulgoribus*, il N°. 2 presenta al disotto della figura di Gesù Cristo l'emblema della terra. È questa una donna colla testa raggiante, e che nutrice col suo latte nello stesso tempo da una parte un cervo, e dall'altra una vacca; imitazione lontana, ma espressiva del simbolo della natura onorato anticamente in Efeso. Questa donna tiene da una mano una cornucopia, e sembra respinger coll'altra un personaggio, che è assiso, e nell'attitudine della tristezza. Il pittore per essere inteso meglio, ha scritto presso della figura della terra la parola *Tellus*, e vicino all'altra figura la parola *Caligo*.

La figura del Cristo posta al disopra, tiene i piedi su un globo. *Scabellum pedum tuorum*: immagine più grande ancora di quella del Dio d'Omero.

La colonna B contiene sotto il N<sup>o</sup>. 3 un quadro, che non è troppo mal composto. Rappresenta un Levita principale caratterizzato dalla berretta, che cuopre la di lui testa, tenendo in mano il libro dei Vangeli. Egli è sopra un trono circondato da spiriti celesti, e da ministri degli altari di differenti ordini. Sembra parlare ai fedeli: *Adstantibus vobis, fratres carissimi*; e tutti sembrano onorare il libro santo co' loro incensi, e coi loro cantici; tutti prendono parte alle preghiere, rispondendo ai versetti, che noi vediamo racchiusi nei contorni della gran lettera ornata; *Vere quia dignum, et justum est.*

Il N<sup>o</sup>. 4 che termina questa colonna esprime un simil pensiero applicato al cero pasquale.

Il quinto quadro, che comincia la colonna C rappresenta nella prima parte Cristo vincitor dell' inferno *Christus ab infernis victor*, sotto l' immagine di un re circondato dal suo popolo, ed indirizzando al cielo le sue preghiere. Al disopra è un edificio, che sembra una chiesa personificata per mezzo di una figura vestita come una donna sedente sul letto, e circondata da un gran numero di ceri accesi: *Illuminabitur et nox illuminatio mea.*

Si è preteso, che il N<sup>o</sup>. 6 fosse egualmente relativo alla cerimonia della benedizione del cero pasquale, giacchè vi si veggono tre figure occupate in atto di benedire. Il N<sup>o</sup>. 7 che non

lascia alcun dubbio, e rappresenta il momento in cui il cero viene acceso. Il N°. 8 mostra il fine della cerimonia; essa si termina con l'inserzione dei grani d'incenso, e coll'oblazione: *Suscipe, sancte pater*. Il nono quadro si riferisce alle parole: *De operibus apum*. Il decimo rappresenta il Salvatore uscendo dal limbo, tale quale Dante lo ha così bene dipinto

Quando ci vidi venir un possente  
 Con segno di vittoria incoronato;  
 Trasseci l'ombra del primo parente,  
 (Dante, *Inferno*, Cant. iv, vers. 53 - 55.)

Il N°. 11 finalmente rappresenta il calligrafo, o forse l'autore delle pitture, sacerdote chiamato Giovanni, in atto di deporre il suo lavoro in forma di rotolo ai piedi di san Pietro, che era verosimilmente il patrono titolare della chiesa, o del monastero, al cui uso quest'opera era destinata.

La scrittura unita a questo pezzo è di un carattere più grande di quella del corpo del manoscritto, e quasi simile a quella del primo quadro, ciò che mi porta a credere, che l'una e l'altra possono essere state prese sopra un'altro manoscritto, ed adattate a questo per supplire a ciò che il tempo, o la negligenza de' proprietarj potevano averne lasciato distruggere.

Una truppa di soldati dipinta al disopra di questo quadro sembra rappresentar la milizia

di Benevento . Se ne fa menzione nel di dietro del manoscritto, in una nota, che può far fissar l'epoca di questo lavoro al secolo undecimo.

Si osserverà che questo gruppo di soldati non facendo parte delle pitture destinate all'istruzione del popolo, è diretto verso l'occhio di quelli, che vogliono leggere il manoscritto, come anche la prima lettera ornata, ed il primo versetto della preghiera.

La tavola LIV riproduce il quadro inciso nella colonna C, sotto il N°. 8. Esso è calcato sopra l'originale, e per conseguenza della medesima grandezza. Vedendolo in questa proporzione, è più facile di conoscerne lo stile. Vi si sono unite alcune linee dell'*Exultet* calcate con la stessa attenzione; esse sono accompagnate dalle note musicali, sulle quali cantavansi le parole. Il tutto è disposto nella stessa maniera, che sul manoscritto, vale a dire, colla scrittura a rovescio delle pitture.

Per rendere tutti questi oggetti più sensibili, do nella tavola LV uno dei quadri di un manoscritto della biblioteca Barberini, il soggetto del quale è stato egualmente attinto nel salmo *Exultet*. Tutto annunzia, che questo manoscritto è della stessa epoca del precedente. La pittura rappresenta il luogo della scena, e tutto l'apparecchio della cerimonia. Il diacono in tonicella, e designato colla parola *Levita* è rap-

presentato in un' ambone, o cattedra della forma antica usitata nelle primitive chiese. Vi si riconosce come egli ha dovute mostrar le immagini agli assistenti, tenendo in mano il manoscritto. Si vede pure, che ei richiama l'attenzione dei fedeli sopra un versetto dell' inno, e che egli lo mostra loro dopo aver rivoltato il rotolo, nel mentre che un altro ministro offre l'omaggio dell' incenso sia alle immagini, sia alle parole sante; ed in fatti alcune delle parole, che si possono leggere portano; *In hujus igitur noctis gratia, suscipe, sancte pater, incensi hujus sacrificium*, etc.

Questo manoscritto assai mal conservato e molto incompleto racchiude altri interessanti oggetti. Le parole della preghiera son seguite da una prosa, o da un commentario sulle pitture in un idioma particolare, che ha almeno della singolarità per l'ingenuità delle spiegazioni.

Ho detto che l' *Exultet* ha esercitati molti artisti nei tempi, dei quali parliamo. Se ne conoscono molti manoscritti più, o meno completi, soprattutto nel regno di Napoli, ed anche in lingua greca. La biblioteca della Minerva di Roma possiede alcuni frammenti di una opera di questo genere composta in latino.

La tavola LVI ne offre un' immagine fedele nella sua parte principale per la pittura, le for-

me della scrittura, gli ornamenti e le note musicali; tutto nelle dimensioni medesime delle pagine del manoscritto.

Il. N°. 6 di questa tavola è una pittura presa da un manoscritto del decimo secolo; rappresenta san Gregorio componendo per divina ispirazione il canto della chiesa applicato all'*Exultet* che porta il suo nome, e dettandolo ad un copista. L'abate principe dell'Abbazia di san Biagio in Germania nella selva nera l'ha posta in fronte del suo trattato *de cantu et musica sacra*.

I diversi manoscritti dell'*Exultet* hanno pure nel testo alcune varianti, delle quali lascio ai liturgisti la spiegazione. Non ne ho fatta l'osservazione se non perchè esse hanno dato luogo a delle composizioni pittoriche, che formano una discordanza col fondo del testo. Tale è il N°. 2 che rappresenta un annunziazione, e che è preso da un'altro *Exultet* manoscritto, conservato nella cattedrale di Pisa, e pubblicato nel *Theatrum Basilicae Pisanae*. Alcune delle pitture delle quali è ornato ci provano, che un tal genere di ornamenti non ha spesso verun rapporto col testo. Altre si fanno notare per la singolarità delle invenzioni. Tale è quella del N°. 4 tolta dal manoscritto Barberini. Vi si vede la figura allegorica della terra, dando nello stesso tempo il latte da una parte ad

una vitella , e dall' altra a un serpente , ciò che apparentemente significa , se supponiamo al pittore un poca di filosofia , che essa nutrice il buono e il cattivo .

Il N<sup>o</sup>. 3 è preso fra le pitture di un'altro manoscritto dell' *Exultet* che si trova nella biblioteca del Vaticano. Queste pitture son più accurate di quelle alle quali le riunisco , e di uno stile forse superiore a quello dell' epoca , in cui le pongo. Questa circostanza , ed il cattivo stato dei frammenti , che ancora sussistono non mi hanno permesso di darle in intiero. Il soggetto di queste è un' assemblea del popolo , che si tien sotto un portico , e una parte di chiesa , la di cui architettura è assai nobile .

Il N<sup>o</sup>. 5 è relativo alle parole dell' *Exultet*, *O felix culpa*. L'immagine del primo atto importante della vita di Adamo e d' Eva tanto spesso ripetuto nelle pitture sacre di tutte l' età vi è riprodotta con alcune particolarità molto espressive , avuto riguardo alla maniera del tempo , e che non sembreranno senza grazie .

Il serpente tiene le gambe di Eva incatenate colle volute della sua coda , e le presenta colla sua bocca perfida un pomo ; Eva lo prende con una mano , e con l' altra tiene un' altro pomo , che essa stessa presenta alle labbra del suo sposo. Questi l' accetta , e sostiene con una com-

piacenza , che esprime la seduzione e l'amore, il braccio, che gli dava la morte.

Il N<sup>o</sup>. 7 è un' esempio della singolarità delle parole del testo . Il soggetto è uno di quelli, che non mancan mai d' ispirare idee ridenti ai poeti e ai pittori . Rappresenta dei coltivatori, e delle api, e per un caso, che forse non merita di esser notato, questo manoscritto venne ad ornare la biblioteca di Urbano VIII Barberini, che ha delle api nell' arme della propria casa. Alle parole, che trovansi adoperate a proposito della cera nella maggior parte dei manoscritti, *Quam apis mater eduxit*; sono aggiunte le seguenti; *O vere mirabilis apis, cujus nec sexum masculi violant, foetus non quassant, nec filii destituunt castitatem, sicut sancta concepit Virgo Maria, Virgo peperit, et Virgo permansit.*

La composizione di questo quadro è piacevole. Le api vi sono rappresentate svolazzando; alcuni sciami sono arrestati nelle loro corse; i loro alveari sono dipinti colla freschezza, che Virgilio e Delille hanno posta nei loro bei versi (1). Tutti questi oggetti sono imitati con

(1) *Haec circum casiae virides, et olenia late  
Serpylla, et graviter spirantis copia thymbrae  
Floreant.*

*Pres de la que le thym leur aliment chéri,  
Le muguet parfumé, le serpolet fleuri,  
S' élèvent en bouquet.*

*Tom. IV.*

una fedeltà e con una specie di grazia, che non sembrava permettere il secolo, in cui questa pittura è stata eseguita; conviene farne l'osservazione per esser giusti (1).

Il N°. 8 preso nel manoscritto della Minerva è lo stesso del N°. 8. della colonna C della tavola LIII; è la cerimonia dell'oblazione del cero accompagnata da maggiori solennità.

Dopo aver reso conto di ciò che appartiene all'invenzione ed all'ordinanza in questo gran numero di quadri composti sopra soggetti pres-

Si riconosce anche nella composizione il desiderio d'imitare questi diversi quadri di Virgilio.

..... *Corticibus . . . , suta cavatis*

..... *alvearia . . . . .*

*Hinc, ubi jam emissum caveis ad sidera coeli  
Nare per aestatem liquidam suspexeris agmen,  
Obscuramque trahi vento mirabere nubem,  
Contemplator.*

*Comme un nuage épais dans les airs se répandent,  
Et sur l'arbre voisin en grappe se suspendent.*

(1) Egli è egualmente giusto di dire, che una porzione delle citazioni latine da me date sopra un tal soggetto è tolta da una dissertazione che l'abate Gavantoni, gentiluomo ravennate prefetto della biblioteca Barberini, ha composta su questo manoscritto, e che egli ha avuto la gentilezza di comunicarmi. Questa dissertazione meriterebbe di esser data alla luce; l'autore vi manifesta altrettanto gusto quanta erudizione nelle materie ecclesiastiche, e conoscenza nella letteratura.

so a poco simili , e circa lo stesso tempo , io ho poche cose da dire sopra il disegno , atteso che l' esattezza scrupolosa , colla quale sono stati presi i calchi sugl' originali , ed espressi dall' incisore nelle tavole LIV , LV e LVI porge a ciascuno la facilità di paragonare queste pitture con le precedenti , e con quelle , che vengono in seguito , e di apprezzare la deteriorazione , in cui l' Arte non cessa di precipitarsi .

La testa non offre verun carattere , ma una semplicità stolidà , che manca intieramente di espressione , o che degenera in una vera caricatura . Lo stesso si dica della posizione delle figure ; esse sono sgarbatamente aggruppate , e quasi difformi .

I piedi , le mani , le dita , sole parti , che sian nude , non lascian vedere alcuna articolazione ; ne son false le proporzioni . Una linea rossa segna i contorni , ed un punto nero rappresenta gli occhi . Se vi è qualche differenza di merito fra queste pitture , essa è in favore di quelle del Vaticano e della Minerva , nelle quali il pennello sembra un poco meno pesante .

I panneggiamenti sembrano risentirsi un poco meno del disegno del nudo , dell' eccessiva imperizia degli artisti , e dell' ignoranza dei tempi . Questo vantaggio ha la sua sorgente nell' abitudine di dipingere soggetti ecclesiastici , e nella necessità di dare ai vestimenti dei ministri

della religione l'ampiezza e la dignità, che costantemente serbarono. Ma le pieghe, sebbene assai ben disposte, non sono come pure l'estremità distinte, che per mezzo di linee dritte, e di un sol colore ordinariamente nero.

Dietro una tale esposizione è facile il supporre, che l'insieme del colorito non val molto più di quello del pannello. Ciascun colore, intiero e disteso pianamente senza degradazioni, non ha altro effetto, che quello di rendere la tinta locale e cruda degli oggetti. Finalmente non è quasi, che un insipida miniatura, stessa in un modo tagliente sopra tratti indecisi più, o meno larghi. Le carni sono biancastre; vi si osservano solamente delle tinte rosse, o azzurre sui lati. Semplici tratti lineari formano i capelli, che son disposti in ricci rotondi.

Non ostante questo disastroso stato della Pittura, noi non siamo ancora arrivati all'ultimo grado della di lei decadenza. Questa divenne ancor più sensibile nelle produzioni del duodecimo secolo.

Tav. LVII.

Soggetti della vita di Gesù Cristo tratti da un manoscritto greco della biblioteca del Vaticano.

Sec. XII.

Le pitture greche della tavola LVII, il cui principal soggetto è la passione di Cristo, hanno pure quella leggerezza di forme (della sveltezza) che noi abbiamo già notata nei monumenti dell'undecimo secolo; ma i difetti della composizione, ed i vizj del disegno, che è sec-

co e tagliente, e che va ogni momento più deteriorando, rigettano questo lavoro nel duodecimo secolo.

Basta considerare l'ordinanza del quadro della transfigurazione, e le forme nude del Cristo in croce, o posto nel sepolcro, per giudicar delle perdite, che l'Arte aveva sofferte in queste due parti fondamentali. Il colorito solo conserva ancora qualche cosa di piacevole; i colori son applicati pulitamente sopra un campo di oro brunito. Il pennello ha anche un certo midolloso nelle carni, ma è più secco nel panneggiamento, che è meschino, rigido ed intirizzito. Si vede, che il brillante dell'oro ha avuto per l'artefice maggiori attrattive della degradazione dei colori. Il rosso, il giallo, il violetto e l'azzurro celeste vi dominano. I contorni delle piccole figure sono spesso segnati in nero. Niuna prospettiva nei piani come pure nei gruppi. Alcuni ornamenti in fogliami, specie di tralci moltiplicati con profusione, formano l'incorniciamento dei quadri. Il numero delle figure, degli uccelli e degli animali posti nei margini è infinito, e senza motivo.

La decadenza finalmente si avvanza a passo raddoppiato.

Ci persuadiamo di questa cosa vedendo le composizioni, e il disegno delle tavole LVIII

Tav. LVIII.

Panoplia; manoscritto greco della biblioteca Vaticana.

Sec. XII.

e LIX, che sono presso a poco dello stesso tempo, vale a dire, dei primi anni del duodecimo secolo.

Il primo quadro sotto il titolo di *Panoplia*, o di *armatura totale*, contiene la difesa dei dogmi ortodossi contro le eresie, che alcuni spiriti traviati credevano di trovar negli scritti dei santi Padri. Il pittore ha in conseguenza rappresentati questi santi dottori riuniti, ed offrendo all'imperatore Alessio le loro opere. Vi ha della varietà nelle teste, che in generale ispirano la venerazione, ma l'attitudine è senza espressione, e di un'estrema monotonia. L'insignificanza di quella dell'imperatore, che è dipinta due volte, non è meno grande; In una di queste composizioni egli accetta i libri, che i santi Padri gli presentano; nell'altra egli offre a vicenda a Gesù Cristo la raccolta composta per suo ordine, e ne riceve in ricompensa della sua pietà la benedizione.

La rigidità del panneggiamento, di cui questo principe è rivestito, accresciuta dalla ricchezza degli ornamenti, di cui è coperto, lo rende anche peggiore degli abiti pontificali dei Padri. Quello del Cristo è meglio disposto. La posizione di questa figura è assai nobile ma non vi si riconosce punto l'espressione di bontà, che deve costantemente caratterizzarla.

La tavola LIX contiene un maggior numero di composizioni. Vi si osserverà, che l'autore non mancava nè d'immaginazione, nè di fecondità; ma egli non sapea sottomettere le sue idee alle prime regole dell'arte, che egli viola continuamente con un'urtante riunione di azioni, di tempi e di luoghi, che non hanno insieme verun rapporto, e con delle forme comuni, ed anche barbare.

Gli Egiziani davano qualche volta all'Essere supremo i segni dei due sessi, come un simbolo apparentemente della sua onnipotenza; i pittori del tempo della decadenza non ne davano al contrario, più rispettosi, o dotati di una immaginazione meno poetica, a Gesù Cristo nessuno, quando essi lo rappresentavano, come nella tavola LIX, ricevendo affatto nudo il battesimo.

Il quadro della nascita di san Giovanni Batista contiene tutte le circostanze relative a questa parte della storia del Precursore, sebbene esse appartengano a tempi differenti. Esse trovansi tutte separate e sparse nel campo del quadro; ed il suo battesimo vi è anche rappresentato colle storiche particolarità, di cui noi facciamo menzione nelle note alla spiegazione della tavola LXIII dell'Architettura.

La resurrezione del Salvatore è dipinta cogli avvenimenti, che ne furono la conseguenza

Tav. LIX.

Miniature di un  
evangelario greco  
della biblioteca  
Vaticana.

Sec. XII.

piuttosto che col fatto medesimo, nella composizione posta nella parte inferiore della stampa.

Dispiace, che un pensiero ingegnoso sia espresso con un'insieme pieno di difetti nel quadro, che rappresenta Gesù Cristo, che fa passare nell'anima dei due principi per mezzo dell'imposizione delle mani, le virtù più proprie a far amare i sovrani, la giustizia e la clemenza. Queste virtù sono personificate e poste ai suoi lati. I due principi son l'imperator Giovanni II Comneno, ed il suo figlio Alessio.

Il padre meritò per la sua pietà e per il suo gusto per le scienze l'omaggio, che qui gli rendono le lettere, la calligrafia e la pittura. Rincreosce, che le cure, che egli dette alla cultura di queste preziose branche delle umane cognizioni, non abbiano potuto ritardarne la decadenza. Essa non fece al contrario, che accrescersi ai suoi tempi particolarmente nella pittura.

Ce ne convinceremo gettando gli occhi sulle tavole LX e LXI. Esse sono coperte di pitture prese sopra un manoscritto del decimo terzo secolo.

**Tav. LX.**

Raccolta di passi di Padri greci sopra il libro di Giobbe; manoscritto greco.

I quadri della tavola LX han per oggetto di mettere in azione tutte le disgrazie di Giobbe, e di rappresentare tutti i dolori, ai quali fu in preda.

**Sec. XIII.**

Il pittore è restato ben lungi dal genio , che dettò il bel poema in cui se neriporta la storia. Il Dio del cielo e il tiranno dell' inferno danno un disgraziato mortale in preda a tutti i mali, che possono opprimere l'anima e il corpo; la morte gli rapisce i suoi dieci figli, la più cara delle sue proprietà; la loro madre l'ingiuria; i suoi migliori amici l'oltraggiano coi loro sospetti; il suo corpo non è che una piaga, ed il suo letto un letamajo; egli ha perduto tutto, e non ostante non si lamenta. Dio me l'aveva dato, egli dice, Dio me lo ha tolto. *Dominus dedit Dominus abstulit*. L'anima sua resta in pace. Qual soggetto potrebbe offerire al pennello scene più commoventi e più nobili! Nulladimeno niuna chiarezza, nessun interesse; il pittore ha voluto rappresentar il senso di ciascun versetto, e non ne ha mai espresso il senso; in oltre le forme sono scorrette o ridicole.

Che si considerino le incisioni calcate sugli originali; che si veda principalmente il quadro rappresentante combattenti e cavalli, è egli questo il corsiere superbo, di cui Giobbe ha detto: *Gloria narium ejus terror*: immagine, che si ammira in Omero, e che tanti moderni hanno imitata senza agguagliar questi scritti antichi? Tutta questa composizione, che occupa il mezzo della stampa ci mostra il colmo dell'ignoranza nel difetto di unità del soggetto,

nella confusione dell'ordinanza, nella mancanza assoluta di prospettiva, e di piani, così come nei vizj del disegno.

I colori per tutto male impiegati, non sono che un'acquarello senza corpo, e senza effetto; non imitano nè le carni, nè il panneggiamento; e questo non fa in verun modo sentire le forme del disotto, che esso dovrebbe non ostante indicare in una maniera altrettanto netta quanto midollosa.

Invece di questi mezzi, che l'Arte più non conosceva i pittori avevano ricorso alla ricchezza dell'oro, e ne coprivano abitualmente il campo del quadro; ciò che noi abbiamo già fatto notare, e che si vede pure nelle pitture, che noi esaminiamo.

È una specie di fatalità attaccata al libro di Giobbe, che tutte le pitture annesse ai manoscritti greci di un'opera così poetica, ne abbiano sfigurate le scene le più commoventi. Potrei citare molti manoscritti della biblioteca del Vaticano, nella parte detta Palatina, sotto i N<sup>o</sup>. 353, 362, 230 del duodecimo e del decimoterzo secolo, ed anche il N<sup>o</sup>. 749, che sembra anteriore. Tutte le miniature, che gli accompagnano sono del peggior gusto. Quelle di due manoscritti della biblioteca di Francia del decimo terzo e del decimo quarto secolo, citati

nel tom. 2: del Catalogo, non son punto più commendabili.

Se l'Arte era degradata fino a questo punto nei manoscritti greci destinati all'uso della nazione greca, ed eseguiti nelle principali città dell'impero di Costantinopoli, non può far meraviglia, che essa lo fosse ancor più presso i popoli vicini alle nazioni barbare, o barbari essi stessi. Tali erano i Bulgari, stabiliti sulle rive del Danubio, l'armi dei quali occuparono tanto spesso, e con differente successo gl'imperatori d'Oriente.

La tavola LXI ci mostra alcune pitture per servire alla spiegazione di una cronaca universale, o che rammenta fatti particolari alla storia di questo popolo. Esse trovansi in un manoscritto della biblioteca Vaticana scritto in lingua, e con caratteri rutnici.

Sebbene quest'opera appartenga verosimilmente alla metà del decimoquarto secolo, la composizione ed il disegno delle sue miniature, sono estremamente corrotti.

Il quadro del primo foglio N°. 3. col quale il pittore ha voluto indicare il soggetto principale del libro, e farne conoscer l'autore, è presso a poco simile ad una composizione, che noi abbiamo veduta sulla tavola LIX N°. 1. Un'angiolo corona Giovanni Alessandro re dei Bulga-

Tav. LXI.

Cronaca bulgara; manoscritto rutnico della biblioteca del Vaticano.

Sec. XIII e XIV.

ri designato per mezzo d' una iscrizione . L' artista ha posti senza veruna convenienza presso questo monarca , da una parte Gesù Cristo , e dall' altra Costantino Manassete , autore di questi annali . Manassete e Gesù Cristo tengono l' uno e l' altro in mano un volume , o un rotolo . Si direbbe , che anche Gesù Cristo è incaricato di scriver la storia del principe .

Nel quadro principale N<sup>o</sup>. 2. Gesù Cristo e la Vergine ricevono nel soggiorno dei beati un giovine principe bulgaro , nominato Asen figlio di Giovanni Alessandro . Gesù Cristo raccomanda ad Abramo questo giovinetto ; Angioli , santi e fanciulli compongono la corte celeste . Alcuni alberi ornano il fondo del quadro .

Il movimento e le posizioni dei guerrieri che inalzano Giosuè sopra uno scudo N<sup>o</sup>. 8. sarebbero ciò , che si può immaginare di più informe , e di più ridicolo , se la stessa tavola non ci offerisse sotto il N<sup>o</sup>. 1. il Cristo in croce , ed ai suoi lati la Vergine e san Giovanni , il di cui disegno non è meno scorretto , e meno grossolano .

Il colorito non consiste quasi , che in un contorno rosso , o nero assai sconnesso , ma duro , e qualche volta raddoppiato perchè egli acquisti una specie di corpo , ed in delle tinte di cinabro puro per le carni , di azzurro , o di giallo scuro

per il pannello, impiegati senza mescolanza di luce, e senza degradazione.

In tutto, le pitture di questo manoscritto inferiori anche a quelle del manoscritto di Giobbe, mi sembrano dovere appartenere a qualcuna di quelle scuole, che io ho chiamate *secondarie*.

Montfaucon cita alla pag. 491. della sua Paleografia alcune pitture collocate in una chiesa di uno dei monasteri del monte Athos, popolato di monaci bulgari, che egli dice fatte *bulgarico more*; potrebbe essere similmente, che le miniature del nostro manoscritto fossero opere di qualcheduno di questi religiosi calligrafi, che avrebbe vissuto nell'epoca in cui l'Arte era priva di veri pittori. Checchè ne sia noi possiamo riguardarle, come quelle della tavola LX come una produzione dell'arte greca giunta all'ultimo termine della sua decadenza.

In fatti si osserva ben presto circa questo tempo un leggiero lume di miglioramento; si riscontrano già alcuni lavori eseguiti da mani, che sembrano meno inabili. Ma per una fatalità singolare, sembra che le opere di questo genere divenissero nel tempo stesso più rare, e per conseguenza meno frequenti le occasioni d'impiegare, e di sviluppare questo gusto rinascute. La degradazione in cui l'Arte era caduta aveva probabilmente diminuita l'affezione dei

Tav. XLII.

Parte della Bibbia; manoscritto greco del XIV secolo; lampo di rinascimento. Fine della storia della miniatura in Grecia.

principi , e dei prelati dell' Oriente per i manoscritti adorni di miniature . Il numero di quelli che sussistono , o per lo meno di quelli , che ho potuti scoprire , è molto minore , che nell' età precedente , ed è una tal rarità , che mi riduce a non dare che un solo esempio di una pittura in cui possasi osservare questo ritorno verso il miglioramento, di cui parlo. Lo trovo in un manoscritto greco conservato nella biblioteca del Vaticano sotto il N°. 746 , e ne formo la tavola LXII . E esso contiene i primi libri della Bibbia . Il carattere sembra del decimoquarto secolo .

Fra un gran numero di pitture , nelle quali l'Arte lascia ancora vedere tutta la sua correzione , se ne trovano alcune , che non mancano di una certa cognizione del disegno , ed anche di una specie di grazia ; sono queste quelle , che io ho scelte .

Il passaggio del mar rosso , che forma sulla tavola il quadro principale N°. 4. offre qualche interesse per il contrasto del trionfo degl' Israeliti coll' universale annientamento degli Egiziani , a cui i primi si mostrano sensibili. Vi ha pure qualche poesia nell' invenzione specialmente delle figure poste sopra le nubi , ed in quella della donna , che si vede colla metà del corpo al di sopra della superficie del mare , che avendo afferrato Faraone si sforza di precipitarlo nell' onde . Montfaucon , che in un altro manoscrit-

to ha ritrovata una figura d'uomo, che faceva qualche cosa di simile, lo chiama *Budd's*, *Profundum*; o l'Abisso personificato.

Nella composizione di questo quadro, nel quale si osservano il disordine e lo spavento, che dovettero accompagnare la scena, il pittore ha renduto fedelmente il senso delle parole sacre: *Ægyptii ingressi sunt post eos, et omnis equitatus Pharaonis, currus ejus et equites per medium maris. Respiciens Dominus,..... subvertit rotas curruum, ferebanturque in profundum;..... reversaeque sunt aquae, et operuerunt currus et equites.*

Nel quadro seguente la danza di tregiovinette è piena d'ingenuità e di grazia. Quello che vien dopo ha il merito di un'espressione semplice e vera. Rappresenta Giosuè in atto di ricevere gli ordini di Mosè. Il pittore dando a quest'ultimo le forme della giovinezza, ha apparentemente pensato, che un'uomo che legge nell'avvenire è sempre giovine. Alcune figure offrono delle posizioni assai giuste; alcune teste di vecchi particolarmente hanno sufficiente nobiltà; il disegno offre anche in generale una specie di elevazione; ma vi si vede sempre una grande scorrettezza nei contorni; vi ha pure della secchezza nei piedi, nelle mani, e nelle pieghe del panneggiamento.

Il colorito sebbene adoprato a tratti incrociati è più piacevole di quello delle pitture precedentemente esaminate. Non manca di midolloso e di verità; l'azzurro, il verde, il rosso vi dominano, e queste tinte non son molto discordanti fra loro.

Se dietro quest'indizj, sebbene deboli essi siano, si può credere che verso il principio del decimoquinto secolo, il gusto era sul punto di rinascere presso i Greci, ben si comprende per altra parte, che questi nuovi progressi non potevano estendersi al di là del momento fatale, che operò la distruzione totale dell'impero di Oriente colla presa di Costantinopoli.

È dunque con quest'ultimo monumento, che mi bisogna terminare la storia di questa branca della Pittura, ed anche quella dell'Arte in tutte le sue diramazioni considerata nella Grecia. Abbandoniamo questo disgraziato paese ad esempio dei Greci occupati di arti, o di lettere, che si trovarono obbligati in questa dolorosa epoca della storia, a cercare in Italia un rifugio. Ritorniamo a Roma, e riprendiamo le pitture dei manoscritti latini all'epoca in cui le abbiamo lasciate, vale a dire nel duodecimo secolo. Noi vedremo come dopo aver continuato a decadere questa branca dell'Arte si migliorò nel decimoquarto secolo, e si perfezionò nel decimoquinto, nel tempo stesso della pittura in gran-

de; e noi acquisteremo egualmente la prova, che all'epoca del rinascimento, l'arte di eseguire grandi quadri ebbe qualche obbligazione alle pitture dei manoscritti, e che l'Italia in generale fu debitrice di una parte dei suoi successi agli artisti greci, che essa aveva accolti, non ostante la debolezza, e l'ignoranza di questi artisti degenerati.

CONTINUAZIONE  
DELLA STORIA DELLA PITTURA  
SUI MANOSCRITTI  
IN ITALIA E FUORI D'ITALIA.

---

Tav. LXIII. e  
LXIV.

Riunione delle pitture di un Virgilio; manoscritto del Vaticano.

Sec. XII e XIII

**Si** rammenterà il lettore, che noi gli abbiamo presentate già alcune pitture tratte da un manoscritto di Virgilio, che data dai primi secoli della decadenza. Queste miniature sono le migliori, o piuttosto le meno cattive di tutte quelle, che la scuola latina ci ha trasmesse durante questo tempo disgraziato.

Per un' assai singolar contrapposto, è sopra un' altra copia delle opere di questo divino poeta, la più bella fra le conosciute quanto ai caratteri, che si trovano le pitture le più scorrette, le più sprovvédute di ragione e di gusto di questa medesima epoca. Esse sono divise in diciannove quadri, che io ho tutti fatti incidere sulla tavola LXIII, ed alcuni dei quali son ripetuti in maggiori proporzioni sulle tavole LXIV e LXV. Questo manoscritto appartiene alla biblioteca del Vaticano.

Il pittore ha eseguite le miniature sopra i fondi bianchi, che il calligrafo aveva lasciati eseguendo questo bel manoscritto. Egli vi ha dipinto Virgilio, che ha rappresentato molto giovine, e sembra essersi rammentato dipingendo questa figura dei versi, in cui Marziale ha celebrato un ritratto di questo divino poeta, posto in fronte di una raccolta delle sue opere (*Epigram. lib. XIV. ep. 36.*).

Questo ritratto convenientemente posto al principio del libro vi si trova in seguito ripetuto più volte senza vantaggio. Anche alcune scene pastorali son riprodotte in differenti luoghi senza scopo, come senza interesse. Lungi da che le composizioni siano applicate al testo colla precisione, che noi abbiamo ammirata nel manoscritto di Virgilio precedentemente citato, la maggior parte non si riferiscono, che alle Egloghe; molto poche si applicano alle Georgiche; le sei ultime, che son relative all'Eneide non hanno rapporto coi passi più interessanti, e gli oggetti non sono indicati, che in un modo vago ed indeciso, ad eccezione forse dell'arrivo di Iride presso Turno;

*Irim de coelo misit Saturnia Juno.*

La tempesta della quale Ovidio ha fatta una divinità

*T'e quoque, Tempestas, meritam delubra fatemur,*  
(*Fast.*, lib. vi. vers. 193.)

è qui personificata , ed assai ben secondata da due genii , che soffiano il vento , e le fiamme sopra i vascelli del principe trojano . Ma l'immagine della persecuzione del cervo di Silvia , e quella della battaglia nel libro seguente , sono ridicole , come sono monotone ed insignificanti quelle dei consigli degli Dei .

Quella , che rappresenta Enea , e Didone nella grotta , e che si vede sulla tavola LXIV è anche più insipida . Essa è stata fedelmente calcata sull' originale , e si può giudicare per conseguenza con sicurezza della distanza enorme , che la separa dagl' interessanti quadri del poeta latino .

Hic hymaeneus erit .

È inutile che io faccia veruna osservazione sopra il disegno . L' ispezione delle figure è sufficiente per farne conoscere l' inesattezza e la materialità . Nè meno difettoso è il colorito ; poichè le carni di un rosso pallido , quasi del color di un mattone poco cotto , certe mezze tinte applicate senza giudizio sopra un fondo giallo , sudicio ed ineguale , formano un insieme pesante , senza lustro , e senza effetto . I colori locali dominanti sono il verde , il rosso ed il violetto rattivati con un poco di bianco fosco . È in tutte le sue parti un opera degna di un secolo ignorante , il quale senza veruna co-

noscenza, senza nessun gusto del buono e del bello, voleva assolutamente ornare d'immagini i libri; ma ornamenti di simil genere possono chiamarsi il fasto della povertà.

Aggiungo con dispiacere dietro gl'indizj paleografici moltiplicati sopra la seconda di queste tavole, e che io ho esposti diligentemente nella spiegazione, che le accompagna, che l'invenzione e l'esecuzione di queste miniature, sembrano dovere essere attribuite a qualche pittore francese del duodecimo, o del decimoterzo secolo.

Del rimanente in un'opera come questa, che deve sempre parlare agli occhi, è possibile di fare un uso utile anche di un simile monumento. Si può per quanto mi pare, farne spiccare alcuni raggi di luce, se si riuniscano a pitture rappresentanti soggetti presso a poco simili, eseguite in epoche differenti. Un tal ravvicinamento è un mezzo per render sensibile non solamente lo stato della pittura, ma ancora quello dello spirito umano, nei differenti tempi.

In questa veduta ho riuniti sulla tavola LXV alcuni quadri di scene pastorali dipinti alla distanza l'uno dall'altro di sette, o otto secoli.

Il N°. 4, è fedelmente copiato dall'incisione, che Pietro Santi Bartoli ha data di una delle pitture del Virgilio del Vaticano, N°. 3225; ed

Tav. LXV.

Pitture paragonate di diversi manoscritti di Virgilio.

Sec. V. e XII.

il N<sup>o</sup>. 5, riproduce lo stesso quadro, scrupolosamente calcato sull'originale. Il paragone mostrerà fin a qual punto Pietro Santi Bartoli si è allontanato dalla verità, e proverà la precisione di quello, che io ho precedentemente detto su questo proposito.

Il N<sup>o</sup>. 6, che rappresenta egualmente una scena pastorale, è tolto da un'altro manoscritto di Virgilio, che porta nella biblioteca del Vaticano il N<sup>o</sup>. 3867. Questo quadro ravvicinato al precedente, ci mostra quale era stata la decadenza nello stesso genere di pittura nello spazio di sette, o otto secoli.

TAV. LXVI.

Pitture di un poema in onore della contessa Matilde; manoscritto latino.

Sec. XII.

Le cinque tavole seguenti son destinate a constatare con dei nuovi esempj questo deplorabile stato. Non sarà necessario di entrare in molte particolarità sopra le spiegazioni. In tutto quello, che passerà sotto i nostri occhi, noi ritroveremo, quanto alla scelta dei soggetti, e quanto alla maniera di esprimerli, l'impronta di un gusto egualmente corrotto.

La tavola LXVI ci presenta alcune pitture annesse al manoscritto di un poema consecrato all'elogio della celebre contessa Matilde, la memoria della quale deve ispirar tanto interesse sotto differenti rapporti.

La povertà del disegno in quadri, che rappresentano le azioni di tanti personaggi illustri è

eccessiva. Fortunatamente i nomi sono scritti accanto alle figure, ed alcuni versi tolti dal poema, designano i soggetti delle due più grandi composizioni, delle quali io do i calchi. Si può consultare per le spiegazioni il mio Sommario delle tavole. Il colorito ha tutti i difetti di quello dei precedenti quadri. Un pennello ora snerato, ora rigido e duro, ha segnato i contorni o con un color nero simile all'inchiostro da scrivere, o col verde, o coll'azzurro. Le carni sono pesantemente imitate da una tinta indecisa, o grossolanamente supplite dal fondo lasciato intatto della pergamena. Le pieghe del pannello qualche volta bianche, sono designate da de' semplici tratti neri, o rossastri. Un tale insieme è ravvivato da dei tratteggi in oro.

La tavola LXVII, sebben racchiuda alcune composizioni, che sembrano proprie ad ispirar l'interesse, ci da come le precedenti, la prova di un estrema degradazione.

La parte superiore è presa in una raccolta di bolle emanate a favore della città di Tivoli. Il soggetto del quadro maggiore sembra essere una deputazione degli abitanti di questa città, che presta un giuramento nelle mani di un papa rappresentato sotto la figura di un santo, e verisimilmente di san Pietro.

Tav. LXVII.

Raccolte di bolle; estratti di cronache; manoscritti latini.

Sec. XII e XIII.

L'uniformità dei soggetti disegnati nei quadri, che io ho fatto incidere in piccolo accanto a questo, e che tutti rappresentano persone, che offrono un volume spiegato ad un'altra che lo riceve sempre nella medesima maniera, e la monotonia, o per meglio dire la nullità dell'espressione, formano uno spettacolo fastidioso. L'esecuzione non ha nulla di più attraente. Il colorito non vi è quasi, che un'acqua tinta, una pittura senza rilievo. Le ombre delle carni sono verdastre. Una tinta rossa indica le gote; alcuni tocchi verdi, rossastri o di un giallo carico tingono la barba e i capelli.

La parte inferiore è incisa dietro le pitture di un manoscritto, che racchiude diverse storie. Le figure di questi quadri non son formate, che da un semplice contorno con un inchiostro simile a quello da scrivere; e questo contorno sembra essere stato da principio tracciato con un ferro acuto di una estrema finezza.

La figura di Costantino, che io ho fatta calcare N<sup>o</sup>. 4. e quattro altre, che l'accompagnano sull'originale, sono le sole colorite. Il manto imperiale è giallo chiaro, foderato di azzurro; le scarpe son rosse, azzurre le calze, un filetto d'oro orla la corona. Tutto questo lavoro è piuttosto una miniatura, che una pittura.

Vedesi al primo aspetto tutta l'ignoranza del disegnatore principalmente nell'incontro dei re

Odoacre, e Teodorico, che non potrebbe esser più ridicolamente espresso. I loro destrieri lasciati in aria rassomigliano a de' cavalli di legno, o di cartone.

I soggetti posti al di sotto di quelli N. 6 e 7 sembrano a prima vista un poco men disgustosi, grazie alla loro riduzione in piccole proporzioni, ed alla leggerezza della punta, che le ha tratteggiate; ma se si considerino più da vicino, vi si riconosce ben presto la meschinità dell'Arte nei suoi mezzi, la povertà dell'artista nelle sue idee.

Lo stesso può dirsi delle miniature incise sulla tavola LXVIII e tratte da due necrologj per uso di due monasteri situati nel regno di Napoli.

Tav. LXVIII.  
Pitture di due obituarj, o necrologj; manoscritti latini.

Sec. XII e XIII.

Il primo di questi manoscritti contiene una infinità di figure di religiosi e di lettere bizzarramente ornate, e spesso composte di rappresentazioni stravaganti di uomini e di animali, come si vede nelle lettere I. L. M. C. S. ec.

Le figure dello scrivano, e del monaco N. 1 son calcate sopra l'originale. Si può con questo mezzo apprezzarne lo stile, a cui nulla potrebbe paragonarsi di più difettoso, se non quello dei quadri che riempiono la terza parte della tavola. Son tolti questi da un'altro manoscritto, che contiene un'obituario dell'abba-

zia di santa Sofia di Benevento, e la copia di un diploma del duca Arigiso a favore di questo monastero; i margini di questo libro sono coperti di piccoli soggetti storici, di figure di principi, di abati, e di monaci, che conversano fra loro, come può vedersi nelle incisioni, che formano il quadro del N<sup>o</sup>. 8.

Trovasi alla pag. 126 la figura di un principe inalzato sopra una specie di carro antico, di cui io do un calco sotto il medesimo numero.

È principalmente nella ripetizione di queste idee antiche, che la rovina dell'Arte si fa meglio conoscere, per causa della sgraziataggine dell'imitazione. Qui la presenza dell'immagine dell'abate posta al disopra aggiunge al ridicolo.

Il disegno, se pur si può dar questo nome a dei contorni indecisi e senza principj, l'applicazione dei colori meschina e spogliata di qualunque intelligenza, e più ancora la povertà delle composizioni, tutto serve ad attestare una sterilità d'immaginazione, un'ignoranza di tutte le regole, ed anche di tutti i procedimenti, di cui fin qui noi non avevamo veduto esempio. Queste opere sono del duodecimo secolo, o del principio del decimoterzo. Vi ha luogo di credere, che l'arte aveva degenerato nelle contrade abitate dai Longobardi più che in qualunque altro luogo. Vedesi in queste produzioni un nuovo grado di barbarie.

Questa estrema degradazione ritrovasi nella tavola LXIX, e vi è forse anche più pronunziata. Questa tavola è composta di pitture estratte da una cronaca ad uso di un monastero situato presso a poco nelle medesime parti d'Italia. La freddezza dei soggetti, e la monotonia dell'ordinazione vi sono le medesime perfettamente. Il disegno e l'adoperamento dei colori vi si mostrano ad un grado egual di barbarie.

Queste due tavole possono darci un'idea dell'ultimo termine della decadenza di questo genere di pittura presso i Latini, come le tavole LX, e LXI, ce l'hanno presentata presso i Greci.

Bisogna adunque per scusare, o piuttosto per legittimare l'uso, che io ne ho fatto, agli occhi delle persone che le troveranno giustamente insipide, bisogna, dico, che io faccia osservare, come il Muratori lo ha fatto in proposito del manoscritto medesimo, cui esse appartengono, che esse sono fili necessarj alla tessitura di una storia generale.

Se l'esecuzione delle pitture del duodecimo secolo era miserabile, quella delle opere stesse, che si credeva di abbellire con ornamenti simili, non era meno sprovvista di lumi, e di gusto. *Ineptas notariorum tricas et centies repetitas... chartarum congeries barbariem undique spirans*: tale era il carattere degli scritti,

Tav. LXIX.

Pitture di una cronaca del monastero di san Vincenzo sopra il Vulturno: manoscritto latino.

Sec. XII.

e questa specie di definizione potrebbe convenire eziandio alle pitture .

Tutte le cognizioni erano degenerare nello stesso tempo . La decadenza delle arti del disegno , e quella delle lettere non erano , che un'effetto della universal ignoranza .

I paesi situati al di là delle Alpi , rapporto all' Italia , non potevan troppo pretendere in questi tempi di barbarie , al vantaggio di produrre oggetti d'arte superiori a quelli della Grecia e dell' Italia medesima . Trovo una prova della debolezza estrema degli artisti francesi nelle pitture delle tre tavole , che seguitano la presente .

Sebbene sia possibile , che si eseguissero in Francia nella medesima epoca , alcune opere di uno stile meno corrotto , essendo io lontano dalle biblioteche nazionali , e dalle altre sorgenti , alle quali potrei attingerne gli esempj , pongo in uso i monumenti da me trovati nella biblioteca del Vaticano . Essi si legano naturalmente con l' insieme delle produzioni oltramontane , a cui si riferisce la tavola CLXIV . Ma ciò non deve in alcun modo impedire , che esse figurino qui nella storia del genere di pitture , al quale esse appartengono .

Noi abbiamo considerata la pittura usata per l'ornamento dei manoscritti , primieramente in Grecia , in secondo luogo , nelle principali con-

trade d'Italia, in terzo luogo, nelle parti di questo paese, in cui i barbari hanno esercitata maggiore influenza; bisogna ancora esaminarla fuori d'Italia, e presso i popoli più lontani dalla Grecia.

Le miniature disposte nella parte superiore della tavola LXX ci offrono con la stessa moltitudine di figure, e la stessa monotonia, una egual nullità di intenzioni pittoriche.

I soggetti posti nella parte inferiore della tavola sono gli stessi, che noi abbiamo tanto frequentemente incontrati, e sono eseguiti anche peggio di quello, che noi abbiamo veduto finora.

La pesantezza dei contorni, la materialità delle teste, l'immobilità delle figure, o la rigidità di quelle, che l'artefice ha volute mettere in azione rispondono perfettamente all'idea di barbarie, che gli abitanti della Grecia e dell'Italia sonosi fatta delle produzioni di quelli del Nord.

Questa materialità del disegno non è in verun modo compensata dall'uso dei colori. Neri nei tratti esterni, posti senza rilievo, senza degradazione, senza effetto, non offrono nessuna specie di merito.

Le pitture incise sopra le due prime parti della tavola LXXI provengono da due mano-

Tav. LXX.

Pitture eseguite in Francia sopra un manoscritto latino.

Tav. LXXI.

Pitture tratte da diversi manoscritti francesi del XI alla fine del XIII Sec.

scritti francesi , eseguiti nel duodecimo secolo. L' invenzione, il disegno, il colorito racchiudono tutti i generi d' imperfezione che noi abbiamo avuto luogo di osservare negli esempj precedenti da poichè noi esaminiamo l' arte della pittura nel di lei stato di decadenza. Bisogna applicare a queste figure, ed alle loro sgraziate forme ciò che noi abbiamo detto nel saggio storico, che precede la descrizione delle pitture dei manoscritti , che l' uso generale del duodecimo e del decimoterzo secolo, e soprattutto a Parigi era di far miniare ( o *babouiner* ) i libri , vale a dire, di caricargli di figure grottesche, di fantocci, e di altri ornamenti per lo meno insignificanti .

Credevasi tracciando queste pitture sopra un fondo d' oro, ( come nel N°. 3209 della biblioteca vaticana ) dar loro per ciò solo abbastanza di pregio .

Del resto invece di considerare queste viziose pitture , come testimonianza di decadenza nel modo che noi l' abbian fatto nei monumenti presi in prestito dalla Grecia e dall' Italia , bisogna forse qui , come in generale quando si tratta di paesi situati al di là de' monti, riguardarle solamente , come una prova , che le arti sempre prive di principj in tali contrade , non vi erano arrivate giammai ad un grado di perfezione , da cui potuto avessero decadere .

Ma bisogna anche dire, che verso la fine del decimoterzo secolo, questo genere di pittura cominciava in Francia pure ad uscire da una sì profonda barbarie. Si travede una specie di miglioramento nella pittura del manoscritto francese della biblioteca del Vaticano N°. 5895, incisa nell'inferior parte della tavola, che ora esaminiamo. Il soggetto è una scaramuccia fra de' soldati a cavallo. L'insieme ha del movimento; gli uomini ed i cavalli hanno una certa verità. La pittura pochissimo carica di colori, non è quasi, che un'acquarello, in cui si offrono dei tuoni azzurri, rossi e verdi, senza degradazioni. Ma i contorni lasciano di già riconoscere malgrado la loro scorrezione, quello spirito, e quella leggerezza, che formano il carattere distintivo della scuola francese.

La presenza delle donne a questo combattimento, e la loro strana attitudine presentano senza dubbio un'azione troppo libera, ma della quale l'ingenuità de' nostri antenati salva l'indecenza tanto nel quadro, quanto nel disegno medesimo, come l'energia e la semplicità dei costumi lacedemoni coprivano la nudità delle fanciulle di Sparta. Non bisogna dimenticarsi, che il pittore e lo storico s'indirizzavano ai nostri padri. La scelta del soggetto merita egualmente qualche attenzione in quanto che egli prova, che l'artefice cominciava a volere

arricchire le sue pitture di rappresentazioni storiche.

Tav. LXXII.

Pitture delle  
tragedie di Seneca;  
manoscritto  
latino.

dal XIII al XIII

Sec.

Vedesi similmente nella tavola LXXII, che nella medesima epoca l'Arte cercava di migliorarsi, per quel che concerne l'invenzione, presso un'altra nazione ultramontana.

Questa tavola è calcata sopra una composizione posta in fronte di una raccolta delle tragedie di Seneca, in cui il pittore ha voluto racchiudere tutto ciò, che appartiene ad una rappresentazione teatrale. Il poeta legge; tutti i personaggi sono disposti sopra la scena in semicircolo; quelli che formano il coro sono in avanti, e gli spettatori al di fuori. Il vestiario rammenta verisimilmente gli abbigliamenti, che i commedianti impiegavano all'epoca, nella quale è stato eseguito il quadro. Il pittore si sarà senza dubbio felicitato di aver trovato in uso quello, sotto di cui egli ha rappresentato Ercole.

Si può paragonare l'immagine delle scene antiche incise sulla tavola XXX, dietro un manoscritto di Terenzio, con la presente composizione, che porta la data dell'origine dei moderni teatri, e che per conseguenza è contemporanea alle singolari concezioni delle quali essi erano occupati alla loro nascita. Si vedrà, che quest'ultima pittura è, come le rappresen-

tazioni sceniche della stessa epoca, il frutto di una immaginazione ancora poco regolata, ma che si sforzava di rompere le catene, che l'ignoranza aveva imposte a tutte le facoltà dello spirito.

A questi lampi di miglioramento, che noi travediamo sopra una terra straniera, procuriamo di riunire ciò, che noi potremo distinguere alla medesima epoca nell'Italia, in questo paese, ove noi per l'avvenire vedremo l'Arte, abbandonando la Grecia, portarsi sebben lentamente verso la perfezione, che essa seppe ritrovar finalmente tre secoli dopo.

Le pitture, in cui sembrano mostrarsi i primi raggi di questa aurora, hanno per oggetto l'arricchimento e la spiegazione di un'opera di una penna augusta.

L'imperator Federigo II era nato in Italia; ivi avea ricevuta una educazione degna del suo rango, e ciò che è molto più raro, ne avea profittato. La caccia col falcone era in questo paese come altrove nel secolo decimoterzo, l'occupazione della nobiltà e dei sovrani. Federigo geloso di perfezionare quest'arte con i precetti, ne dettò, ne fece scrivere gli elementi sotto i suoi occhi con diligenza sufficiente perchè a lui fosse attribuito un tal lavoro, e fece aggiungere al manoscritto alcune pitture

*Tom. IV.*

Tav. LXXIII.

Miniature di un trattato di falconeria dell'imperator Federigo II; manoscritto latino del XIII. secolo. Lampo di rinascimento di questa specie di pittura in Italia.

relative a tutto quello, che concerneva il mantenimento, l'educazione e l'uso dei falconi. Egli fu così bene servito dal pittore, che nulla manca alla dimostrazione della scienza, che egli vuole insegnare. L'opera forma una serie di pitture didattiche sopra gli uccelli adoperati nella caccia a volo. I titoli mantenuti sulla mia tavola al disotto di ciaschedun quadro, e scelti nei differenti capitoli del trattato, come propri a presentare una serie di lezioni, proveranno l'intelligenza dei due autori.

La naturalezza, che si osserva nelle attitudini tanto degli uomini, quanto degli uccelli è un'effetto di un principio di verità nel disegno.

Ridotte in piccolo come esse lo sono nell'incisione, le figure acquistano senza dubbio un certo movimento, che le fa sembrare meno imperfette; ma se si osservano quelle, che sono calcate sopra gli originali, e che riempiono le tre prime parti della tavola, si vedrà che le immagini del falconiere, degli uccelli e dei cani, non son molto lungi dalla correzione.

Non mostra gli stessi progressi l'impiego dei colori. I contorni segnati in nero hanno ancora della durezza. L'artefice ha voluto mettere qualche pastosità nelle carni, ma egli ha piuttosto data della grossezza, che del midolloso a' suoi tocchi, principalmente nel panneggiamento.

Noi osserviamo più decisi progressi nelle pitture, che adornano alcune tragedie di Seneca, e che servono ad indicarne il soggetto sopra due manoscritti d' onde noi le abbiamo estratte per formarne la tavola LXXIV. Le pitture del primo di questi due manoscritti segnato 1585 sono di un pennello più midolloso delle precedenti. Le carni meglio lavorate, ed espresse con maggior verità, non hanno più il disgustoso aspetto, che producevano i neri e duri contorni delle prime.

Quelle del manoscritto, che porta il N°. 356. annunziano intelligenza maggiore. Una specie di chiaro oscuro, prodotto da certe tinte più leggere e più brillanti, dà qualche rilievo alle figure. Il lavoro si ravvicina alla vera miniatura, il di cui uso va a diventar più frequente. Le composizioni sono egualmente più ricche.

Sebbene il manoscritto segnato col N°. 1585 porti il nome di un calligrafo della città di Norimberga, le pitture sembrano come quelle del N°. 356 appartenere alla scuola fiorentina. Per darne la prova per mezzo di un ravvicinamento, ho fatta incidere sulla tavola CXIII la figura della donna, che si vede qui più che a mezzo corpo nel gran fogliame tale quale la ho trovata sopra un dittico fiorentino; si possono paragonare le due composizioni.

Tav. LXXIV.  
Pitture di due  
manoscritti di  
Seneca.

Sec. XIV.

Checchè ne sia la pittura di questi due manoscritti, e quelle della tavola LXXII relative egualmente alle tragedie di Seneca, sono tanto più sufficienti per dimostrare l'andamento dell'Arte nell'intervallo dal decimoterzo al decimoquinto secolo, che gli oggetti da rappresentare sono finalmente i medesimi.

Le tragedie di Seneca esercitavano allora assai frequentemente il genio e la mano dei pittori. Io ne ho già indicati alcuni esempj in certe opere conservate a Bologna. Il Dominici autore delle vite degli artisti napoletani cita (tom. I. pag. 140), un manoscritto di questo poeta sopra il quale *Antonio Solario* detto il *Zingaro* aveva dipinte in miniatura delle storie, dei paesaggi, e dell'architettura dalla fine del decimoquarto al decimoquinto secolo.

Sarebbe facile di riunire per la storia di quest'epoca, e principalmente in ciò che concerne l'Italia, un gran numero di opere tanto in miniatura quanto in alluminatura, che portano delle rappresentazioni teatrali; esse erano usate per l'ornamento dei manoscritti di quei drammi religiosi, che erano allora così moltiplicati sotto il titolo di *Misteri*. L'occasione, che questi drammi davano agli artefici di veder le scene della sacra Scrittura, ed i racconti delle leggende messi in azione sopra i teatri, dovette ispirare per se stessa l'idea di esprimerle per

mezzo del disegno, e fu la sorgente della moltiplicazione di tali pitture. Questi spettacoli offerivano dei modelli viventi, che bastava copiare, ed ecco ciò che facevano i pittori di quel tempo più, o meno fedelmente.

Noi vedremo ora la pittura adoprata per l'abbellimento dei manoscritti camminare a passo sicuro verso la perfezione, in questo genere di lavori come in tutti gli altri, fino al suo intiero rinnovamento nel decimosesto secolo.

Gli sforzi, che essa fece in questo intervallo mostransi evidentemente nelle sei tavole susseguenti, che termineranno questa parte della nostra storia.

La LXXV contiene alcune pitture prese su tre manoscritti della biblioteca vaticana, tutti presso a poco del secolo decimoquarto.

L'una N°. 3, rappresenta Bonifazio IX in atto di dare la sua benedizione. Essa porta la data del pontificato di questo papa, per cui il manoscritto è stato eseguito. A lato, ed a dritta N°. 4 e 5 sono due pitture tolte da un' altro manoscritto, i di cui soggetti appartengono alla vita di Gesù Cristo. Queste opere hanno le une e le altre nel disegno qualche cosa di più naturale, e di meno scorretto di quelle del secolo precedente. L'ordinazione è meglio concepita, e vi ha anche maggior movimento. Nientedime-

Tav. LXXV.

Decretali, pontificali, Nuovo Testamento; tre manoscritti latini.

Sec. XIV.

no quello, che il pittore ha dato alle figure, credendo apparentemente, che esse diverrebbero così più espressive; è esagerato principalmente nel gruppo delle sante donne disposte intorno al Cristo depresso dalla croce.

Lo stile delle nozze di Cana si avvicina più alla natura. L'espressione è più savia. Ma il colorito dell'uno e dell'altro quadro è sempre troppo vivo; la tinta ne è ancora ardente, e l'effetto manca totalmente di degradazione.

Del rimanente è assai interessante per la storia dell'Arte di trovare nel fondo di molte pitture di questi manoscritti il nome di uno degli autori, Niccola da Bologna. Questo maestro mi sembra non essere stato conosciuto, nè dallo storico della scuola di questa città, nè da quelli di nessun'altra. Ciò deriva forse da questo, che egli era classato fra i miniatori, che si occupavano dell'ornamento dei manoscritti anzi che nella classe dei pittori in grande, che a quest'epoca cominciava a nascere appena.

La parte superiore della tavola è riempita da una composizione tratta da un manoscritto, che il suo soggetto del pari, che i caratteri della scrittura, portanmi ad attribuire al decimo quarto secolo. Esso contiene le decretali, oggetti degli studj di questo tempo.

Il quadro rappresenta una numerosa assemblea di vescovi, di dottori, di teologi, e di scri-

vani, presieduta da un papa. Questi personaggi di differenti ordini sono distribuiti in luoghi assai distinti conformemente alle loro dignità, ed alle loro funzioni. Nei diversi gruppi, nei quali essi sono ordinati, ciascuno di essi sembra occuparsi di un grave interesse, con una attenzione, ed una certa naturalezza, che non sarebbero senza merito, se queste parziali conversazioni non nuocessero all'unità dell'insieme, e se l'espressione non degenerasse spesso in caricatura. Noi vedremo quest'ultimo difetto perpetuarsi fino al tempo dei buoni studj, e sfigurare anche allora le espressioni, che gli artisti affettavano di rappresentar vivamente.

I panneggiamenti sono disposti con sufficiente facilità. Il vestiario rammenta in generale quello dei Fiorentini di questo tempo, e si ritrova presso molti maestri della scuola di Firenze.

Noi vedremo all'articolo della pittura a fresco, molti lavori appartenenti allo stesso paese ed alla medesima epoca; ed il paragone, che questo ravvicinamento porrà in grado di fare, potrà permetterci di attribuire le pitture di questo ultimo manoscritto a qualche pittore di questa scuola.

Le pitture, che compongono la tavola LXXVI sono tratte da tre manoscritti.

Tav. LXXVI.

Pitture tratte da tre manoscritti latini della biblioteca del Vaticano: dal principio alla fine del XV. Sec.

Il primo quadro rappresenta un vescovo, che dà ad una religiosa al momento della di lei professione un'anello, che questa riceve come sposa di Gesù Cristo. Nel fondo circondano il pontefice un numeroso clero, ed altri assistenti; davanti sulle parti, sono le religiose di già professe con le compagne di quella, che è per divenirlo, tutte in ginocchioni, le prime in un profondo raccoglimento, le altre con l'espressione di una curiosità modesta e commovente sopra la sorte della novella reclusa. Questa, nell'importante momento dell'azione, che la lega per sempre al suo nuovo stato, sembra occuparsene con un resto d'inquietudine. Si riconosce tutta la sua timidità. Essa è sostenuta da un giovine ministro degli altari, la di cui semplice attitudine, e l'angelica fisionomia aggiungono all'interesse di questa funzione, senza essere alla pietà cagioni di distrazione.

Questo merito generale dell'espressione, ed il carattere particolare di alcune teste potrebbero far credere, che questo manoscritto (Nº. 501 della biblioteca del Vaticano, parte *Ottoboni*) è dipinto dalla mano del Perugino, se la secchezza della maniera, ed un lavoro mescolato di piccoli tratteggi e di punteggiatura, non sembrassero riportarne le pitture verso il cominciamento del decimo quinto secolo. Il movimento piacevole, ma studiato dei capelli,

disposti in buccole ondegianti, ed i panneggiamenti leggermente toccati, ma a pieghe dritte e secche, svelano la pratica di un tempo, in cui la libertà, che la matita e il pennello ottennero un poco più tardi, non regnava ancora in verun modo.

Le altre pitture collocate sulla medesima tavola si ravvicinano d'avvantaggio a questa maniera libera e naturale. Invenzione, disposizione, figure principali, oggetti accessori, semplici ornamenti, tutto presenta una nobiltà, e nello stesso tempo una facilità, di cui fino allora non si era veduto esempio.

Queste pitture son tratte da due manoscritti offerti a Sisto IV alla fine del decimoquinto secolo. Uno è una traduzione del trattato di Aristotele sopra gli animali. Il filosofo è assiso, scrivendo, in una cattedra di antica forma. L'uomo, la donna, e tutti gli animali compariscono avanti di lui, come avanti ad un nuovo Adamo, incaricato di loro assegnare i propri nomi, *ut videret quid vocaret ea*. Egli porta sopra la testa una specie di *modius* come Giove Serapide. Si potrebbe dire depositario della potenza di questo Dio sopra la natura. poichè egli dà il nome a tutti gli esseri, loro assegna le proprie classi fra essi, e ne fa la descrizione e la storia. Questa bella idea del pittore annunzia il ritorno delle invenzioni antiche. Vedesi, che

l' arte ricominciava ad esser diretta dal suo antico genio .

Si riconoscono i medesimi progressi nell' uso delle figure di Ercole , e del dio Pane sopra l' altro manoscritto .

La composizione posta nella parte inferiore di questa tavola , in cui si vede il ritratto di Sisto IV accompagnato da due genj alati , che formano il basamento delle armi di questo papa , presenta la medesima dignità .

Del rimanente, è per la scelta dei pensieri, per il miglioramento delle forme, e per il buon gusto degli ornamenti più che per il merito del pennello , che questi quadri segnalano l' andamento dell' Arte verso la perfezione, cui essa sforzavasi di pervenire .

**Tav. LXXVII.**

Miniature , e disegni tratti da due manoscritti di Dante .

Sec. XIV e XV

È per queste medesime vie, che la pittura dei manoscritti inalzavasi al disopra delle miniature, che l' avevano preceduta, e che prendeva un nobile volo verso un genere più eminente . Noi abbiamo osservati i suoi nuovi saggi in alcuni quadri , che adornano un poena latino ; noi la vedremo ora indirizzare i propri omaggi all' uomo di genio, a cui la poesia italiana deve i suoi primi modelli nell' arte di dipingere in versi (1) .

(1) Michelangelo offerse d' inalzare il mausoleo di Dante , se si fosse voluto riportare in Firenze il corpo di que-

Fra molti manoscritti del poema di Dante, poco lontani dal suo tempo, io ne ho notati due, uno del decimoquarto secolo, l'altro della fine del decimoquinto.

Il primo è rivestito sui margini di disegni a penna, relativi ai principali tratti del racconto. Questi disegni ancora lasciano molto da desiderare per la correzione, e per l'eleganza dei contorni; ma essi son composti con una naturalezza ed una semplicità, che non possono esser paragonate, che alla verità delle immagini del poeta medesimo. Nessun commentatore ha tanto chiaramente sviluppato il senso del testo.

Ne do due esempi. L'uno è tolto dal verso 73 del canto XXIX dell'inferno. Dante ritrova in questo soggiorno di dolore due uomini seduti schiena a schiena, appoggiati l'uno contro l'altro, come si pongono le due parti (a) di una teglia, dice il poeta, per scaldarle meglio; essi erano due alchimisti:

Io vidi duo a sedere a se appoggiati  
Come a scaldar si appoggia, tegghia a tegghia,

sto poeta: Bottari *Note sulla vita di Michel Angiolo scritta da Vasari*. Il pittore del giudizio universale, lo scultore del Mosè, era infatti ben capace per trasmettere ai secoli avvenire l'idea dell'energia, della fierezza, dell'originalità del cantor dell'Inferno.

a) Non vi ha bisogno di avvertire, quanto poco l'autor francese ha intese le parole stesse dell'altissimo poeta: eppure egli ha già deciso della chiarezza de' commentatori del poema sacro! (*N. del T.*)

La pittura ed i versi ritraggono egualmente bene la posizione di questi due personaggi.

L'altro esempio appartiene ad una circostanza della vita di Bonifazio VIII, che Dante ha rispettato assai poco. Racconterò il fatto nella spiegazione delle tavole; sarebbe inutile di qui ripeterlo. Il papa è rappresentato nell'atto di ricevere i rimproveri di un frate situato accanto a lui nell'inferno, che racconta ai due viaggiatori la causa del supplizio, al quale questo pontefice era condannato.

Le pitture che coprono la principal parte di questa tavola son tratte da un magnifico manoscritto del poema di Dante eseguito per la biblioteca dei duchi di Urbino. Appartiene esso alla fine del decimo quinto secolo. Quanto ai soggetti si posson vedere le particolarità, che io ne ho date nella spiegazione delle tavole. Ma basta leggere i versi segnati nella parte inferiore di ciascun quadro, per riconoscervi quanto l'autore oltrepassa in merito l'artefice, che ha eseguite le pitture precedenti; la verità è la medesima, ma si trova qui molto maggiore scienza, maggior movimento ed espressione.

I soggetti erano tutti suscettibili di questi diversi generi di bellezza, particolarmente quel-

lo, che rappresenta l'orribile vendetta del conte Ugolino (1).

I panneggiamenti, sebbene alquanto rigidi, son meglio gettati, e più largamente disegnati,

(1) Ecco l'immagine tracciata da Dante, sanguinolenta ancora, per così dire, dopo cinque secoli, ed ecco l'avvenimento, che essa richiama alla mente.

Nel decimoterzo secolo quasi tutte le città dell'Italia vedevano il loro seno straziato da due fazioni, le quali sotto il nome di Ghibellini fingendo di sostenere la causa dell'imperatore, e sotto quello di Guelfi sembrando difendere quella dei papi, non avevano realmente altro oggetto, che quello d'arrogarsi il poter supremo nelle loro città.

A Pisa un parente del conte *Ugolino della Gherardesca* di fazione guelfa, essendosi impadronito dell'autorità, questi per spogliaruelo, formò una lega coll'arcivescovo Ruggieri degli Ubaldini, sebben questo ultimo fosse della fazione ghibellina, e giunse a rovesciare il proprio rivale. Ma l'arcivescovo, geloso di un tal successo, e del rango, a cui innalzavasi il conte Ugolino, sebbene avesse cospirato con lui, lo tradì, sollevò il popolo, fece strascinare il conte, ed i suoi quattro figli in una torre, ne chiuse la porta, gettò le chiavi nel fiume, e lasciò le sue vittime morir di fame in questa prigione.

Il poeta vede nell'inferno due personaggi, l'uno dei quali attaccando i propri denti sopra la nuca dell'altro, ne rode il cranio, e ne divora il cervello con l'avidità di un'uomo affamato, che si getta sopra un pezzo di pane. Era questi Ugolino, che mangiava la testa dell'arcivescovo. Dante gli domanda, chi sei tu? quale è la cagione, che ti rende capace di una simile atrocità? Ugolino gli racconta il tradimento dell'arcivescovo, la sua orribile vendetta, lo spaventevole sogno, che egli ebbe nella prigione, come al suo svegliarsi uno dei suoi figli vedendolo sul punto di morir di fame, lo supplicò di

ciò che è un frutto degli studj di un secolo di più. Quanto ai colori essi sono impiegate in un modo, che fa conoscere la fatica e la pena, con dei tratti di pennello, ed insieme con del

mangiarli lui, e i suoi fratelli un dopo l'altro, e come egli morì accanto a loro; situazione la più dilaniante di cui l'idea possa offrirsi allo spirito umano, espressa con immagini, e con parole egualmente forti e terribili! La traduzione di questo episodio sarebbe impossibile; bisogna contemplarlo nell'originale, o volgere altrove lo sguardo. Esso trovasi nel XXXII, e XXXIII canto.

Che sarebb'egli se la mano del pittore avesse degnato usare il pennello! Si assicura, che Dante disegnava: e chi potrebbe dubitarne? Il dio, che l'ispirava fa crescere sul Parnaso gli stessi fiori e gli stessi allori per i pittori, e per i poeti. Ma no; se Dante avesse dipinto, se avesse rivestito di colori egli stesso questa spaventevole istoria, di cui la sua penna ci ha tracciato il racconto, qual' uomo avrebbe potuto sopportarne l'immagine? Ve ne è egli un solo a cui non possa dirsi alla semplice lettura, quel che il misero Ugolino dice a Dante:

E se non piangi di che pianger suoli?

Se vogliasi aver la prova, che l'anima di Dante riuniva la sensibilità la più viva all'energia, che lo rendevan capace di queste maschie pitture, basta leggere i versi della cantica dell'inferno, a' quali si riporta l'ultimo quadro di questa tavola dal verso 70 fino alla fine del quinto canto. L'amore infelice non ha tenuto giammai un linguaggio tanto commovente; giammai l'amore felice un più dolce linguaggio.

Straniero in Italia, estraneo alla bella lingua di questo paese magnifico, io la prego a perdonarmi, se ho tentato di aggiungere alcune foglie di alloro alla corona di cui essa ha ornata la fronte di un poeta, quasi divi-

punteggiato piuttosto che con dei tocchi franchi e larghi; ed in conseguenza essi hanno qualche cosa di secco, ed un lustro troppo vivo, che in quei tempi piaceva a dei giudici poco istruiti delle vere bellezze della pittura.

Noi vedremo in un tempo prossimo, o nell'epoca stessa, e forse nelle mani del medesimo artista, che aveva perfezionato il proprio talento, giungere quest' arte di dipingere sopra i manoscritti ad un grado di merito, che è stato raramente sorpassato dopo quei tempi.

Il quadro infatti, che solo riempie la tavola LXXVIII, preso in prestito da una bibbia della biblioteca dei duchi di Urbino, scritta alla fine del decimoquinto secolo, è di una esecuzione, che non lascia nulla da desiderare a tutti i riguardi. Esso rappresenta gli sponsali del profeta Osea a cui Dio ha comandato di prender moglie.

La composizione perfettamente ordinata è un' esempio di quelle belle disposizioni, che Masaccio ed il Perugino inventarono i primi, e che Raffaello ha in seguito perfezionate. Vi si riconosce a primo aspetto la condotta di que-

uizzato dalla opinione pubblica; io le ho raccolte ai piedi del dio delle Arti, che sono l' oggetto della mia devozione.

Tav. LXXVIII.

Miniature tratte da una bibbia latina: manoscritto del XV Secolo.

Rinnovamento di questa specie di pittura.

sto gran pittore, o piuttosto quella del suo maestro. Vi ha anche luogo di credere, che l'opera è del Perugino, ammettendo che essa sia stata eseguita come è probabile nello stesso tempo della scrittura del manoscritto. Questa porta la data dell'anno 1478; il Perugino nato nel 1446 aveva allora trentadue anni, e poteva bene occuparsi a dipingere delle miniature prima di darsi intieramente all'esecuzione de' suoi grandi quadri; altrimenti bisognerebbe attribuire una così notevole produzione o a Cosimo Rosselli, o a Sandro Botticelli, o a Pietro di Cosimo, o a qualcun altro dei più abili contemporanei del Perugino.

Il disegno è qui molto superiore a quello di tutti i manoscritti precedenti. Vi ha maggior correzione nei contorni, maggior cognizione nei movimenti del corpo, e nelle attitudini una dignità fin' allora rarissima. Il panneggiamento si fa pure osservare per una più larga, e più naturale disposizione, e per delle pieghe, che son meglio motivate dall'azione del personaggio. Se l'uso dei colori tiene ancora un poco della secchezza dei tempi anteriori, deriva ciò dall'essere questo difetto inseparabile in qualche modo dal genere. Ma l'abilità reale, che l'artefice applicava forse già a dei veri quadri, l'ha posto nella possibilità di animare queste miniature con de' tocchi larghi, di spandervi

delle tinte saviamente scelte , che producono l'accordo il più armonioso .

Questa maniera la più propria ad ornare manoscritti di un' accurata scrittura non avrebbe dovuto mai senza dubbio essere dimenticata in questo genere di lavori; ma, io lo ho fatto di già osservare, essa poteva difficilmente divenir propria a degli artefici, che non lavoravano, che in piccolo; quando noi vediamo delle miniature tanto perfezionate, quanto queste, egli è assai da presumersi, che esse son dovute a pittori esercitati nel genere grande.

È verisimilmente ad uno di questi artefici, che son dovute le pitture di un manoscritto della biblioteca del Vaticano, che porta il titolo di breviario, o libro dell' ore di Mattia Corvino.

Tav. LXXIX.

Miniature, ed ornamenti del breviario del re Mattia Corvino: manoscritto latino. Fine del

XV. Sec.

Questo principe a cui le grandi azioni di suo padre valsero il trono dell' Ungheria da lui onorato colle sue proprie virtù, era molto istruito. Egli amò gli artisti ed i letterati, e molti ne attrasse presso di se, impiegandoli a formare in Buda una bibliotéca in cui furono collocati de' bei manoscritti.

Questo era di quel numero. Egli non mi da solamente l' occasione di rendere omaggio alle grandi qualità di un principe tanto degno della memoria e della riconoscenza delle Arti; io vi

*Tom. IV.*

trovo anche un' esempio proprio a mostrare che i pittori di questa epoca, sebbene di già abilissimi, erano ancora qualche volta inclinati a far brillare una vana scienza, coprendo un libro di innumerabili ornamenti anzichè procurassero di mostrarsi dotti nelle grandi ed importanti parti dell'Arte.

Il quadro rappresentante la vocazione di san Pietro (fol. 46 del manoscritto) è quello fra tutti che più si avvicina al bello stile di quelli della bibbia di Urbino, soggetto della tavola precedente.

Gli altri non l'uguagliano nè nell'invenzione, nè nell'ordinanza, nè nel disegno. Semplicità minore nelle attitudini; minor verità nell'espressione delle teste; qualche pesantezza nelle proporzioni; una certa durezza nei contorni; nulladimeno si osserva nelle carni, e sopra tutto nelle figure di fanciulli, o di genj alati, un fare assai midolloso: La disposizione dei panneggiamenti è grandiosa, e si avvicina alla maniera della scuola fiorentina. Si sa che il re di Ungheria aveva chiamati presso di se differenti maestri di questa scuola. Questo principe aveva sposata nel 1476 Beatrice figlia di Ferdinando I re di Napoli.

I paesaggi, che formano il fondo di molti di questi quadri offrono spesso dei siti variati e piacevoli. Ma nulla si avvicina alla ricchezza

degli ornamenti, che circondano tutte le pagine. Alcune ne sono quasi intieramente coperte, e danno un' esempio dell' eccesso di cui ho parlato incominciando questo discorso. Io ho fatto incidere la specie di quadratura, che orla il foglio 355, e la ho aggiunta al frontespizio del foglio 7. Vi si trovano mescolate ai devoti soggetti delle antiche pitture delle figure mitologiche, ed altre immagini profane; genere che nel decimoquarto e decimoquinto secolo più che nel decimosesto, usurpava un posto nelle opere religiose. Ho creduto di dover mettere in questa tavola sotto gli occhi del lettore, un saggio di questa associazione di oggetti di natura differente a fin di mostrare la specie di legame, che le ha unite, ed il passaggio da questo stato di cose ad un ordine più giudizioso, che le ha separate. Il carro di Nettuno che si vede nel basso del frontespizio, annunzia del rimanente, colle sue forme il ritorno dell' antico e bello stile.

L' elogio in versi di Giulio II, ove io ho attinte le pitture della tavola LXXX sebbene dorato riccamente, non racchiude però ornamenti tanto moltiplicati, quanto l' opera precedente.

Consultando le convenienze meno di quel che non abbia cercato di adulare l' umor marziale di questo papa, il pittore che ha eseguito

Tav. LXXX.

Miniature di una raccolta di poesie in onore di papa Giulio II. e de' suoi nipoti: manoscritto latino.

Sec. XVI.

questo manoscritto nei primi anni del decimo sesto secolo, ha creduto dovere scegliere i suoi simboli fra quelli, di cui faceva uso l'antichità per onorare i guerrieri vittoriosi. Egli ha imitato l'autore del poema, che ha celebrate le imprese militari di Giulio II piuttosto che le sue virtù di pontefice; quindi egli lo rappresenta dopo la sua conquista di Bologna, montato sopra una quadriga, preceduto dalle sue truppe trionfanti, e trascinando incatenati al suo carro alcuni prigionieri, simile a Giulio Cesare, di cui egli avea preso il nome (1); ma ricondotto dalla forza delle cose a considerare nel papa il carattere di sommo pontefice, ei lo dipinge in seguito entrando in Roma la domenica delle Palme dell'anno 1507.

Il restante della composizione mostra Giulio occupato di oggetti religiosi, circondato dai cardinali, vedendo i cieli aperti sopra di lui, ed una figura divina, che lo richiama a nuovi trionfi, promettendogli la liberazione della terra santa.

L'anima grande e forte di questo sovrano prestava un'alimento a tutte queste poetiche finzioni, così come la quercia, *robur*, aveva for-

(1) *Signis in hostes illatis, pugna, victoria, triumpho, Julium plane egit.* Ciaconius; *de vita Jul. II.*

nite armi parlanti alla sua famiglia, il nome di cui è *della Rovere* (1).

I ritratti dei nipoti di Giulio, che dividevano le sue fatiche e la sua gloria, accompagnano il suo in forma di medaglioni negli ornamenti laterali della pag. 9.

Queste immagini finalmente sia che si osservino ciascuna in particolare, sia che ci si attacchi all'insieme dell'invenzione ci provano, che l'arte procurava di ravvicinarsi ai principj dell'antico nella miniatura come nelle sue altre branche. Se l'autore non è giunto a questo suo scopo nella esecuzione delle figure, chesonno corte, poco eleganti, e senza effetto, la composizione per lo meno ha un movimento generale, che conviene assai ad una marcia trionfale. Il paesaggio in cui la scena è collocata, è vasto e bene inteso; vi si vedono dei gruppi di alberi disposti con gusto, delle acque, una lontananza piacevole, e molto bene in prospet-

(1) È di questa quercia, che il cardinal Bembo diceva indirizzandosi a Sisto IV della stessa famiglia di Giulio II.

*Cura deum quercus sancta, piumque nemus  
Dignaque Cecropiae, pinguis cui silva Minervae  
Cedat, et herculeis populus apta comis;  
Cedat et ipsa suo laurus Phaebeia luco,  
Inflexaque pedem Bacchica sarta hederac,  
Vel myrthi Veneris, vel sylvani cyparissi,  
Vel quae capripedi pinus amata Deo est.*

tiva. Sembra finalmente, che questo quadro sia l'opera di un pittore in grande, il quale prestavasi come noi lo abbiamo già veduto in altri esempj, all'abbellimento dei manoscritti.

Checchè ne sia le tre ultime tavole da noi esaminate finora, formano una prova completa, che l'invenzione diveniva più poetica, la composizione più elevata, il disegno più corretto, e che gli ornamenti più ricchi erano ancora di miglior gusto.

Con queste tre tavole adunque doveva io terminare la storia delle miniature eseguite per l'abbellimento dei manoscritti.

**Tav. LXXXI.**

Quadri cronologici della Paleografia greca, e latina.

dal VIII al XIV Sec.

In conseguenza la tavola seguente vale a dire la LXXXI non presenta, che un quadro cronologico della calligrafia, e del meccanismo tanto della scrittura, che delle pitture dei manoscritti.

Il sommario delle tavole ne rende un conto particolarizzato, questo rammenta differenti circostanze relative all'esecuzione dei manoscritti, le quali sebbene si leghino sotto alcuni rapporti con la storia della Pittura, non avrebbero per altro potuto trovar qui luogo senza interrompere il nostro racconto.

Usciti così dagl'inferiori generi, che la mancanza di monumenti più importanti, ed il desiderio di considerar l'arte sotto tutte le sue fac-

cie, ci hanno impegnati ad esaminare con attenzione, noi porteremo ora i nostri sguardi sopra opere di un ordine superiore, seguiremo le vicende, che ha provate la pittura in grande tanto a fresco, che a olio, ed osserveremo la felice rivoluzione, che ne ha finalmente prodotto l'intero rinnovamento.

PITTURA A FRESCO.  
QUADRI A TEMPERA, O A OLIO

SOPRA

IL LEGNO, O SULLA TELA

---

**A**gli esempi di degradazione, che ci hanno offerti le pitture delle catacombe fino dai primi tempi nei quali questi sotterranei divennero l'asilo religioso dei cristiani, fino a circa il decimo e l'undecimo secolo; a quelli, che ci hanno presentati i mosaici e le miniature dei manoscritti greci e latini, noi aggiungeremo ora l'esame di un gran numero di lavori, che appartengono, nello stesso modo delle immagini disegnate nelle catacombe, alla branca principale dell'Arte, ed ai quali, il nome di pittura conviene più specialmente, che ai mosaici, ed agli ornamenti dei manoscritti. Saranno essi pitture a fresco, a tempera, o a olio sul legno, o sopra la tela. Noi andremo seguitando la storia di questo genere capitale dal nono e decimo secolo fino all'epoca dell'intiera restaurazione.

Se noi siamo stati obbligati a ricorrere ai mosaici, ed ai manoscritti ciò, non è stato perchè la pittura in grande a fresco, ovvero a tem-

pera abbia cessato mai di esser coltivata in Italia non meno che nella Grecia, e principalmente a Costantinopoli, capitale dell' impero e della chiesa greca. Cara alle umane affezioni la pittura ha servito in tutti i paesi, ed in tutti i tempi, l' amore, la gloria, la storia e la religione.

Non è da dubitarsi, che Costantino, il quale desideroso di ornare la sua nuova città con la più grande magnificenza vi richiamò un sì gran numero di architetti e di scultori, non ci abbia impiegati egualmente i pittori, che egli trovò sui luoghi, e quelli, che potè condurvi di fuori. Tutti gli scrittori di quest'epoca ci fanno prova, che questo principe, ed i suoi successori, come pure i particolari, che vivevano nel medesimo tempo, fecero eseguire numerose opere di pittura.

Alcuni epigrammi dell' antologia greca si riferiscono a delle immagini, che sembrano esser state piuttosto dipinte che scolpite, sebbene designate con una parola comune a queste due arti.

Queste figure collocate in luoghi pubblici (1), erano omaggi reuduti a dei magistrati, che ave-

(1) Io rimando il lettore per ciò che appartien qui alla Pittura, come ho egualmente fatto per l' Architettura, e per la Scultura, e con la certezza stessa di esser loro grato, all' eccellenti memorie del signor Heyne, inserite negli atti dell' accademia di Gottinga.

vano ben meritato delle loro città, a dei dotti, ed anche a delle femmine, che i loro talenti, o la loro bellezza rendevano celebri.

L'imperator Teofilo, Basilio il Macedone, Leone il filosofo nel nono secolo fecero ornare i loro palazzi di pitture relative agli avvenimenti, che gli avevano portati sul trono. Costantino Porfirogenito adoprò egli stesso il pennello, e questo talento divenne per lui un mezzo di sussistenza nelle sue disgrazie. I suoi successori ne' secoli decimo, undecimo e duodecimo, presero piacere a farsi rappresentare sulle mura interne dei loro palazzi i combattimenti dai quali essi erano usciti vittoriosi, e le caccie, nelle quali avevano segnalata la loro abilità. L'adulazione voleva anche, che le loro prodezze fossero dipinte nelle case dei loro cortigiani, ed uno fra loro parente di Michele Comneno cadde in disgrazia per aver trascurata questa maniera d'incensare il suo principe.

L'imperator Michele nel decimo terzo secolo incaricò la Pittura di conservar la memoria dei grandi avvenimenti del suo regno, e principalmente dell'apparecchio trionfale che adornò il fine della sua vita nell'anno 1281.

Ma richiamata a più rispettabili lavori, dopo avere abbellite le sepolcrali dimore dei primi martiri, la pittura fu consacrata dai capi della religione alla decorazione delle chiese cristiane.

Appena che essi ebbero ottenuta nel quarto secolo la libertà di costruire dei templi, essi li riempirono di immagini in onore del Dio creatore, del Dio salvatore, della Vergine madre, e di quei fedeli, la vita dei quali santificata dalle loro opere buone, e dalle loro preghiere, meritava pubblici omaggi.

I pittori greci fino dal settimo e l'ottavo secolo, avevan coperto di tante pitture non solamente le mura delle chiese di Costantinopoli, e delle altre chiese dell'Oriente, ma ancora le facciate delle case, e le muraglie della maggior parte dei pubblici edifizj, che questo eccesso dette luogo per avventura ad un altro, a quello dei settarj conosciuti sotto il nome di Iconoclasti, lo zelo inconsiderato dei quali portossi fino a spezzare le immagini più venerabili, ad interdirlne l'uso senza eccezione, e crudelmente perseguitarne gli autori.

Fu all'epoca di questa persecuzione, che i pittori, i quali in tutta l'estensione del paese sottomesso alla chiesa greca, sussistevano dei loro lavori, emigrarono, e si sparsero in gran numero nell'Italia, e soprattutto nelle parti di essa dette la Magna Grecia.

Essi vi furono accolti dai pastori della chiesa latina, i quali opposti al momentaneo errore degli scismatici della chiesa di Oriente, ed obbedendo al secondo concilio di Nicea, molti-

plicarono allora le pitture religiose di ogni specie, e soprattutto i mosaici. Ne risultò, così come l'abbiamo veduto specialmente sulla tavola XVIII, in cui trovansi incisi alcuni mosaici dell'ottavo e del nono secolo, una marcata influenza dello stile della scuola greca su questo genere di scrittura.

Questa influenza continuò a farsi sentire nel secolo successivo, e non potè, che aumentarsi allorchè nell'undecimo, Desiderio abate del Monte Cassino, tanto spesso citato per un tal fatto, chiamò dei maestri greci da Costantinopoli, per fondare una scuola di pittura in mosaico, nella quale furono istruiti un gran numero di soggetti dell'ordine di san Benedetto.

I rapporti di Costantinopoli e dell'Oriente coll'Europa, e principalmente con l'Italia, nella quale i Greci conservarono qualche possesso fino al di là dell'undecimo secolo, non essendo del resto stati interrotti giammai, il genio greco non cessò d'influire sull'Occidente in tutto quello, che si riferisce alle arti del disegno.

Gli stabilimenti dei Veneziani, dei Pisani e dei Genovesi nell'impero greco consolidarono questi rapporti a vantaggio del commercio, ed il commercio comprese fra gli oggetti dei quali s'incaricava le produzioni della Pittura tale, quale essa era allora in Grecia.

I frati ed i preti latini, che seguitarono nelle crociate le armate europee, e più ancora quelli, che viaggiarono nell' Oriente dopo la presa di Costantinopoli fatta dai crociati, ne riportarono molti quadri greci; ed essi non facevano in questo, che seguitare l' esempio dei monaci greci, che venivano a stabilirsi in Italia.

Questi quadri erano principalmente immagini della Vergine, erano di quelle madonne conosciute sotto il nome di *madonne dipinte da san Luca* tanto numerose in Roma, e nello stato pontificio.

Molti maestri greci vennero a Roma colle loro opere, come al tempo della prima conquista della Grecia fatta dai Romani, e fondarono in Italia una vera scuola greca.

Dal miscuglio di questa scuola colla scuola nazionale, che componevasi di pittori italiani, se ne formò una terza che fu *mista*, e che si può nominare *greco-italiana*.

Sono per conseguenza le produzioni di queste tre scuole, che noi dobbiamo abbracciare nella continuazione della storia della Pittura, durante la sua decadenza, ed è pure a questo oggetto, che sono stati riuniti sulle tavole, che ora verranno seguitando, gli avanzi dell' Arte dei secoli nono, decimo, duodecimo, e decimoterzo fino all' epoca del decimoquinto e del decimo-

sesto, in cui dopo aver ricevuto i suoi principj dai migliori maestri di Firenze e di Siena, la bella scuola puramente italiana pervenne al suo perfetto ristabilimento .

Da questi differenti stati della Pittura in Italia sono nate alcune questioni conosciutissime da quelli, che si occupano della storia moderna delle Arti; queste questioni sembrano trovar qui il luogo loro, e, oso crederlo, vi troveranno anche la loro soluzione.

Esse hanno per principale oggetto di sapere, se la Pittura era intieramente perduta in Italia nel duodecimo secolo; se furon chiamati alcuni pittori greci per rinnovarvela; se fu Cimabue, ed i suoi successori della scuola fiorentina, che ebbero questa fortuna: *avendo poco meno, che risuscitata la pittura.*

Sono queste le asserzioni di Vasari nella vita di quest'ultimo pittore: esse hanno dato luogo a molte dissertazioni polemiche contro questo autore, e contro la scuola fiorentina, per parte delle altre scuole d'Italia, e de' loro storici.

Io non intraprenderò di discutere per mezzo di ragionamenti i titoli, sopra i quali queste reclamazioni si fondano. Se da un lato la maggior parte degli scrittori semplicemente letterati si attaccano alle date, ed ai racconti dei fatti, più che allo stile delle pitture, gli scrittori artisti dall'altro lato, troppo esclusiva-

mente occupandosi di ciò che appartiene all'Arte per se medesima, trascurano spesso la precisione delle date, e la determinazione dei luoghi. Non può essere, che ravvicinando questi due estremi, o piuttosto evitandogli, e non prendendo troppo alla lettera le espressioni tanto dei letterati, quanto degli artisti, che si può arrivare a conoscere la verità. La bilancia delle opinioni fa provare delle oscillazioni, che l'imparzialità ed il tempo possono soli render fisse.

Nell'osservare le pitture di cui noi ci accingiamo a parlare con un'attenzione spogliata di qualunque interesse di patria e di scuola, sarà permesso di decidere sopra i luoghi, le epoche e gli autori di queste produzioni. Io le presenterò le une ravvicinate alle altre in maniera, che si renda facile agli occhi anche i meno esercitati il distinguere tutte queste differenze.

Aggiungo, che queste opere della pittura greca portate dalla Grecia in Italia, eseguite nelle città dell'Italia da' pittori greci, sono oggi giorno con le miniature dei manoscritti i soli mezzi, che ci restano per formarci un'idea dell'Arte greca nella sua decadenza, e per stabilirne la storia per mezzo dei monumenti.

## VECCHIA SCUOLA GRECA IN ITALIA

SECOLI X, XI, XII E XIII.

---

Tav. LXXXII.

Esequie di S. Efrem quadro greco, a tempera in legno.

Sec. XI. o XII.

**È** per giungere a questo scopo, che io ho posto un quadro greco sulla tavola LXXXII. Egli è in legno, ed a tempera. Il soggetto principale rappresenta l'esequie di sant'Efrem.

Il pittore ha arricchita la parte superiore della composizione coll'immagine di differenti occupazioni, che riempivano le giornate dei monaci del deserto. Il celebre diacono di Odesa, di cui la tavola XLIX ha rammentata la dottrina e la santità, si ritirò in questi luoghi di orazione. Vi si vedono gli anacoreti occupati in lavori manuali, nella lettura dei libri santi, in devoti trattenimenti, e nella contemplazione. Vi si riconosce uno stilita sopra la sua incomoda abitazione, e più alto un'angelo, che porta al cielo l'anima di sant'Efrem sotto la figura di un bambino.

Nella parte inferiore del quadro un gran numero di solitari, alcuni dei quali son venuti da deserti lontani trovansi riuniti presso il sepol-

cro, in cui il corpo del santo deve esser riposto. Si distinguono fra loro due vescovi, rivestiti del pallio greco: Molti di questi personaggi meritano di esser notati per i sentimenti, che si manifestano sopra i loro volti, e principalmente per l'espressione della loro venerazione per il solitario, del quale piangono la morte.

Il panneggiamento offre uno stile assai conveniente ai personaggi e al soggetto. Questo stile come anche i caratteri delle teste, di cui si può farci un'idea certa, atteso che il gruppo è stato intieramente calcato sull'originale, porta a credere, che questo quadro è stato eseguito nella Grecia stessa, e permette di classarlo fra le produzioni della scuola greca.

Per mancanza d'indicazioni sulla sua data, io lo colloco dal decimo all'undecimo secolo. Se ne darà senza dubbio il medesimo giudizio, paragonandolo colle pitture del Menologio greco, e principalmente con quella, che io ho data sulla tavola XXXII rappresentante l'assemblea dei padri del secondo concilio Niceno occupati nella condanna degl'iconoclasti, nella quale vedesi maggior fermezza, e un poco più di sapere, e che è anche alquanto più antica.

Il colorito del quadro di sant'Efrem, sebbene sia a tempera, come tutto ciò, che si dipingeva allora sul legno, ha una vivacità tale nelle

parti rispettate dal tempo, che è stato creduto dipinto a olio (1).

Tav. LXXXIII.

Sepoltura della Vergine: Pittura rutnica a tempera in leguo.

Sec. XI.

Il quadro inciso sulla tavola LXXXIII, il quale appartiene ad un rito particolare della chiesa greca, nominato *greco-rutnico*, o *greco-moscovita*, è un monumento di una branca della scuola greca, conosciuta sotto il titolo di scuola *Rutnica*.

Esso rappresenta la deposizione della Vergine nel sepolcro, ciò che nel rito, e nella lingua rutnici, chiamasi, come si vede nell'iscrizione posta nell'alto del quadro, *il sonno della Vergine madre di Dio*.

(1) Si era senza dubbio fatto uso di una vernice grassa, ciò che è stato cagione, che Bottari nel pubblicare un' incisione di questo quadro, lo ha detto dipinto a olio, errore, che egli ha corretto nella sua edizione del Vasari.

Egli ci fa sapere nella spiegazione, che egli ha data di questa composizione (*Roma sotterranea* tom 3 pag. 219) che essa è stata creduta trasportata da Costantinopoli da Francesco Squarcione, schiavone di origine, il quale dopo avere studiato in Grecia formò a Padova una scuola numerosa di pittura, dalla quale uscì Andrea Mantegna. Questo quadro dopo esser passato da molte mani in quelle del cardinal Livizzani è restato nel *Museum Christianum* della biblioteca del Vaticano. Esso porta per titolo in greco, nella parte superiore, *la morte*, o come dicevano i Greci il suono di sant' Efrem, ed in basso una iscrizione, che lo dice della mano del pittore Emanuele Tranfurnari.

Trovasi nel tomo terzo del *Thesaurus veterum diptychorum* pag. 44. L' incisione di un quadro greco, la di cui composizione offre molti punti di somiglianza con questo.

Il suo divin figlio tiene ancora fra le sue mani una piccola figura, colla quale i pittori di questi tempi volevano rappresentar l'anima, al momento in cui ha abbandonato il corpo. Essa è nuda come la verità, e giovine come la verginità. Un angelo, gli apostoli, ed alcune sante donne, adempiono presso la Vergine agli ultimi doveri. Così il soggetto di questa composizione è presso a poco il medesimo di quello del precedente quadro.

Ma l'ordinazione di questo qui, la particolarità, e gli atti medesimi di ciascheduna figura, non si spiegano tanto chiaramente. Le espressioni ed i movimenti non hanno nè la stessa verità, nè la medesima dignità. Se lo stile, e particolarmente la disposizione del panneggiamento, rammentano la maniera greca, l'opera non può nulladimeno appartenere, che a una di quelle scuole, che noi abbiamo chiamate *secondarie*, ed i suoi caratteri riuniti la pongono in un'epoca inferiore, che sembra essere il secolo undecimo.

Si può dire altrettanto di un quadro in onore di san Niccolò vescovo di Mira in Licia, di cui credesi che il corpo ed il culto siano stati trasportati circa questo tempo a Bari nella Puglia, ove questo santo è l'oggetto di una gran devozione come lo è in Russia egualmente.

Il ritratto del santo N<sup>o</sup>. 2, e le figure estratte dalla cornice che lo circonda, calcate sopra gli originali N<sup>o</sup>. 3 e 4, come pure quelle del gran quadro N<sup>o</sup>. 1. collocano quest' opera presso a poco verso la stessa epoca .

Il colorito del primo vale a dire di quello della Vergine è secco ed impiegato con poca intelligenza . Quello del secondo ancora meno impastato e steso senza rilievo, si ravvicina molto a quello delle pitture dei manoscritti .

Oltre un contorno di argento di un lavoro assai ricercato nell' intaglio, che arricchisce ciascuno di questi quadri, la testa di ciaschedun personaggio è sormontata da un cerchio di argento più o meno grosso, incollato, o attaccato con dei chiodi quasi impercettibili. Questo ornamento di un genere barbaro, forma sopra il fondo della pittura un rilievo insopportabile alla vista; nulladimeno esso è ancora frequentemente usato oggi giorno nelle opere greche, e l'uso si è parimente comunicato in Italia, ove non è raro di vedere questi cerchi di argento sopra le pitture a olio della Vergine e di Gesù Cristo, che la devozione crede di onorare con una simile bizzarrìa .

Tav. LXXXIV.

Pittura a fresco di un maestro della scuola greca stabilita in Italia .

Sec. IX. e X.

Le pitture incise sulla tavola LXXXIV non son già state trasportate dalla Grecia; esse sono state eseguite in Roma da un pittore greco, ap-

partenente alla scuola greca, che trovavasi già da qualche tempo stabilita in Italia; quindi sono esse evidentemente inferiori a quelle della tavola LXXXIII fatte da un maestro greco, ed in Grecia, sebbene queste ultime siano della stessa epoca, vale a dire, del decimo secolo.

Il papa Pasquale I allorchè innalzò la chiesa di santa Cecilia, si servì di artefici greci per costruire il musaico, che ornava la tribuna. È verosimile che questo papa, o qualcuno dei suoi successori avrà incaricato posteriormente alcuni allievi di questi maestri di dipingere nell'interno del portico gli avvenimenti principali della vita, e il martirio di santa Cecilia, di suo fratello (1) e del suo sposo. Queste pitture riempiono la terza parte della tavola, in un'ordine simile a quello, nel quale esse erano disposte sulle mura di questo portico. Ho date tutte le particolarità necessarie alla loro intelligenza nel sommario delle tavole.

Io vi indico pure i soggetti, e l'origine delle pitture incise nella parte superiore. La prima N°. 1 è anteriore a quelle di santa Cecilia; la seconda N°. 2 è presso a poco dello stesso tempo. Tutte e due svelano un pennello della scuo-

(1) San Tiburzio era fratello di san Valeriano sposo di santa Cecilia, quindi cognato non fratello di detta santa. (*N. del T.*)

la greca, e la certezza sarà a questo riguardo completa, se si paragonino col quadro puramente greco da me ora citato.

Tav. LXXXV.

Pittura greca  
in leguo portata  
in Italia.

Sec. XI. e XII.

Il quadro inciso sulla tavola LXXXV è di uno stile molto inferiore a quello delle pitture delle tavole precedenti. I caratteri delle iscrizioni greche, che vi si osservano debbono farlo credere dell' undecimo, o del duodecimo secolo.

Il Cristo è seduto con sufficiente maestà sopra una specie di trono; ma i due apostoli in piede accanto a lui sono in una attitudine rigida ed insignificante, difetto, che noi avremo troppo sovente occasione di osservare in altre produzioni anche di tempi successivi.

I colori sono applicati senza intelligenza sopra un fondo d'oro; il panneggiamento del Cristo è verde di una tinta, che si avvicina all'azzurro; il mantello di san Pietro è di un giallo rossastro. Il peneullo, che non procede, che per tratteggi, non ha nulla di midolloso nè nei panneggiamenti, nè nelle carnagioni.

La testa di san Pietro, e la mano del Cristo sono stati calcati sugli originali. Io ho voluto mostrar così il carattere del disegno il quale è duro e secco specialmente nelle articolazioni informi delle dita con delle pretenzioni alla cognizione dell'anatomia.

Queste pretenzioni sono ancor più visibili nella figura incisa sulla tavola LXXXVI dietro un quadro del duodecimo secolo, che rappresenta sant'Antonio abate.

Tav. LXXXVI.  
Pittura greca  
a tempera in legno.  
Sec. XII.

I muscoli del volto son segnati in nero, ed i contorni ne sono assai risentiti. Le masse ne sono indicate da degl' intervalli lasciati in bianco. Le fibre disseccate e stirate rassomigliano a delle corde; i capelli ed i peli della barba son contati, come tanti fili.

La maniera con cui questa figura è incisa dietro un calco, ne farà concepire un'idea esatta.

Del rimanente vi si può riconoscere, che questa vecchia scuola greca non era intieramente sprovvista di cognizioni anatomiche. Non le è anzi mancato, che l'arte di nasconderle; rimprovero qualche volta indirizzato dopo il rinnovamento, a due maestri, i quali si sono mostrati profondamente istruiti in questa conoscenza del corpo umano.

Questo quadro è in legno, e perfettamente conservato; Il legno è ricoperto da un intonaco di gesso fine di una linea di grossezza, e sul gesso trovasi una mano d'oro. I colori sono a tempera uniti, e messi non per tocchi, ma per tratteggi. Segni larghi, contati e profondi marciano le ombre e le pieghe, come pure i passaggi da un panneggiamento ad un altro

nello stesso modo, che ne' nielli. Il mantello dell' abate è rosso; il vestiario di sotto è verde come anche la parte, che cuopre le spalle. La luce, ed i colori locali non presentano nè mezze tinte, nè riflessi.

Tav. LXXXVII.

Madonna greca.  
Pittura a tempera  
in legno.

Sec. XIII.

Bisogna collocare verso tempi inferiori vale a dire verso la fine del duodecimo secolo, o il principio del decimoterzo, il quadro inciso sulla tavola LXXXVII. Vi si vede una di queste immagini della Vergine attribuite a san Luca, le quali dopo la presa di Costantinopoli fatta dai crociati nel 1204 furon trasportate in grandissima quantità dall' Oriente in Italia, e che sono tuttora l' oggetto di una gran venerazione tanto nella chiesa latina, che nella chiesa greca.

Era un' immagine simile a questa, che i generali greci verso gli ultimi tempi dell' impero, facevan portare alla testa delle loro armate, perchè essa ne fosse la *Conduttrice*; ed è questo medesimo titolo, che è stato dato alla Vergine sul quadro, che noi esaminiamo, siccome noi lo vediamo nell' iscrizione malgrado la di lei inesattezza.

L' imperator Alessio Duca soprannominato Murzuffa, essendosi lasciato togliere uno stendardo di questo genere in un combattimento con i Latini, sotto le mura di Costantinopoli, cadde in disperazione della conservazione del

suo trono, e della sua vita, e perdette in fatti l'una e l'altro nello stesso anno.

I pittori greci di questo tempo erano più attaccati al sacro testo, che dice *nigra sum*, *sed formosa* che al precetto dell'antica scuola greca, il quale esigeva, che tutte le figure, e soprattutto quelle degli esseri divini fossero belle. Questa testa della Vergine è tanto, quanto è possibile, lontana dalla bellezza. Vi si vedono tanti difetti, che essa potrebbe servire per dimostrare l'ultimo termine della decadenza in cui cadde la scuola greca (1). Un colore asso-

(1) *Maniera di maestri greci, occhi spiritati, mani aperte, in punta di piedi.* Vasari, *Proem. delle vite*, tom. I.

*Figure senza proporzione, senza disegno, e senza colorito, senz' ombre, senz' attitudine, senza scorti, e senza varietà, senza invenzione, o componimento,..... un nero profilo, con occhi grandi e spaventosi, piedi dritti in punta, e mani aguzze, con una durezza più che di sasso.* Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno* tom. I. pag. 163.

*Una linea oscura contorna i profili delle membra. = Trattati angolosi e regolari per le pieghe secche, e senza rilievo; un color di oscura filiggine, nero e rossastro, giallo opaco, le distinguono; occhi molto aperti, pupille grandi, ma distaccate dalla palpebra inferiore, bocca stretta, non ben segnata, mascella molto larga e piena, naso adunco sulla cima. = Dita delle mani lunghe, secche ed aguzze sulla cima. Tinta delle carni giallo fosco color d'oliva.* Morrona *Pisa illustrata nelle arti del disegno* tom. II cap. 3.

lutamente nero, occhi spalancati, ed alquanto feroci, labbra serrate l' un contro l' altro, un naso e gote di una smisurata lunghezza, un mento troppo corto, mani lunghe e strette, diti affilati, contorni pesanti, disegnati da un tratto grossolano; tali ne sono i principali caratteri. Le pieghe dei panneggiamenti sono indicate da delle linee dure e taglienti; le tinte vi sono applicate per mezzo di tratteggi in tutti i sensi. I colori sono intieri, nerastri, o di un rosso mescolato di giallo.

Disgraziatamente furono pitture più, o meno simili a questa, che divennero i modelli degli artisti, ossia che essi non ne conoscesser dei migliori, ossia perchè la devozione non permettesse di allontanarsi da questi tipi riguardati come sacrosanti.

Nulladimeno per esser giusti bisogna convenire, che nelle epoche nelle quali l' Arte fù totalmente annientata in qualunque altro luogo, o allorchè essa non produsse più, che delle opere mostruose, ed a contare dal quarto e dal quinto secolo, essa non cessò di conservar nella Grecia una vaga memoria dei principj sui quali essa era stata fondata, e che avevano fatta la sua gloria per un così lungo tempo, e che essa vi ha mostrato costantemente nel disegno alcuni avanzi di belle forme, nell' ordinar-

za una lodevole conformità con le regole seguitate dagli antichi .

Piuttosto per eccesso , che per difetto peccavano gli artisti greci nei secoli d'ignoranza. Quegli occhi, il di cui sguardo sembra esprimere la maraviglia, occupavano sempre una grande e bella incastratura; quelle esagerate proporzioni delle gote e del naso facevano parte di un nobile carattere; quelle pieghe diritte e sottili, che si prolungavano nel panneggiamento, partivano d'alto, e terminavansi con dignità. Non si può negare nemmeno, che l'attitudine, o il movimento delle figure non avesse ancora qualche cosa del grandioso antico; tali sono il Giosuè, che ferma il sole, della tavola XXX; l'Isaia, e la notte della tavola XLVI: i compagni di sant'Efrem della tavola LXXXII.

Quando la monotonia non è comandata dallo spirito religioso del soggetto, la composizione presenta ancora un giusto sentimento delle convenienze. Posso citare le allocuzioni di Giosuè tavola XXVIII; i funerali di sant'Efrem tavola LXXXII, e la danza delle figlie degli Ebrei tavola XLII in cui vedesi una grazia veramente ingenua.

Questi avanzi dell'antica perfezione saranno utili all'Arte, allorchè al suo rinascimento essa farà successivamente nuovi progressi. Continuiamo a farne la ricerca, e ad esaminargli,

framezzo agli errori che noi vedremo riprodursi ancora sopra qualcuna delle tavole susseguenti.

Tav. LXXXVIII

La presentazione: pittura a tempera sul legno.

Sec. XIII.

Il pittore Giovanni, che ha segnato il suo nome nel quadro della presentazione di Cristo al tempio, inciso sulla tavola LXXXVIII non mostra maggior cognizione delle forme di quel che ne mostra l'autore del quadro precedente; ciò che serve per collocare questo lavoro alla stessa data.

Le attitudini hanno poca espressione, o una espressione ridicola. La testa della Vergine è in piccolo di un disegno egualmente difettoso, che quella della Madonna grande.

Ma può lodarsi l'Artista quanto alla composizione per aver riunite tutte le circostanze dell'azione, facendo assistere alla cerimonia san Simeone, e la profetessa Anna, in conformità col testo dell'evangelio di san Luca. Questo merito in una parte principale dell'Arte, sarebbe degno di un tempo migliore.

Tav. LXXXIX.

Pittura greca a tempera sul legno.

dal XII al XIII.

Sec.

La pittura in questa epoca di decadenza non poteva uscire dallo stato di freddezza in cui noi l'abbiamo veduta senza precipitarsi nello stato contrario; ciò che è avvenuto al pittore greco, il quale ha voluto esprimere il dolore

della madre di pietà nel quadro inciso sulla tavola LXXXIX.

L'espressione del volto, le proporzioni, la distinzione dei muscoli, tutto non è che una specie di caricatura. Il colorito delle carni è bruno, secco, e senza rilievo. Il panneggiamento della Vergine è pesante. Alcune linee nere segnano i moti delle pieghe.

Si ritrovano presso a poco gli stessi difetti nel quadro greco inciso sulla tavola XC, e che sembra appartenere agli stessi tempi.

Nessuna correzione nel disegno tanto delle figure di uomini, che dei cavalli; niuna espressione nelle teste, sguardi vaganti, forme monotone. I colori sono applicati senza degradazione sopra un fondo d'oro; le tinte generalmente brune son fatte risaltare in qualche luogo da dei chiari distribuiti a caso, per mezzo di tratteggi di un pennello fino, ma secco e duro.

Sebbene la composizione manchi di naturalezza e di verosimiglianza, l'immagine dei due guerrieri, che marciano sotto la protezione di una mano celeste, riccamente vestiti, armati e montati superbamente, e in atto di ascendere una dirupata rocca; un movimento animato, particolarità magnifiche, richiamano l'attenzione, ed offrono ancora un esempio di questo an-

Tav. XC.

Altre pitture greche a tempera sul legno.

Sec. XIII.

tico grandioso, di cui la scuola greca conservava la memoria.

Tav. XCI.

Trittico greco  
ornato di pitture  
a tempera sul legno.

Sec. XIII.

Le numerose figure del trittico greco rappresentato sotto il N<sup>o</sup>. XCI danno luogo a delle simili osservazioni (1). Le differenti parti ne son

(1) Un *trittico*, come questa parola lo indica, è un quadro composto di tre parti; quella del mezzo che è la principale è accompagnata da due altre, che si ripiegano, e la ricuoprano.

Queste tre parti sono dipinte sulle faccie anteriore e posteriore di modo che in qualunque stato, che trovisi il trittico, aperto, o chiuso, presenta sempre qualche pio oggetto alla venerazione ed al culto.

Questa specie di reliquiario è un oggetto di gran devozione presso i popoli della chiesa greca moderna, e sopra tutto per parte di quelli, i quali seguono il rito chiamato *greco moscovita*.

I trittici sono comunissimi presso i Fiamminghi, ed i Belgi cattolici. Ve ne sono di quelli abbastanza piccoli per esser portati sospesi al collo. Tale è quello, del quale io parlo in una nota qui appresso, a proposito della tavola XCIII.

Quanto a quelli, che si ponevano sopra gli altari, essi possono trarre la loro origine del pari che i quadri che non hanno che due parti, dai dittici di avorio, impiegati anticamente nelle chiese cristiane, come una specie di monumenti funebri, per racchiudervi il catalogo delle persone devote, delle quali volevasi rammentar la memoria ai fedeli.

Questi medesimi trittici hanno presa in seguito la forma piramidale, semicircolare, o quadrata; sono stati posti isolati sopra gli altari, affinché le pitture fossero visibili da tutti i lati.

disposte sulla tavola in maniera da far conoscere la sua singolare struttura, ed il posto dei differenti ornamenti tanto al di dentro quanto al di fuori.

Non si può non riconoscere nell'incisione designata col N<sup>o</sup>. 7 l'assemblea del concilio di Nicea, nel quale Ario fu condannato sotto gli occhi dell'imperator Costantino. Le figure de' padri del concilio, rivestiti de' loro abiti pontificali, presentano una serie di personaggi venerabili. Ma vi si osserva egualmente nei tratti del volto, e nelle mani un disegno scorretto, rosso e secco, nelle pieghe dei panneggiamenti, monotonia e rigidità. Vi si vedono in una parola i difetti tutti, che deformano le altre pitture da noi esaminate finora. Le scorrezioni sono meno urtanti negli oggetti incisi in piccolo; ma io ho fatte calcare la figura della Vergine, e quella del Cristo sopra gli originali, ciò che darà il mezzo di apprezzarne con maggior sicurezza lo stile.

Essi sono stati successivamente ridotti ad un solo pezzo piano, il quale conservava le tracce della sua origine primitiva, ma che non era dipinto che da una parte sola fino a che essi sono divenuti de' veri quadri da altare.

SCUOLA GRECA  
STABILITA IN ITALIA

SECOLI XI E XIII.

---

**Tav. XCII.** **S**appiamo, che una frazione di un popolo trapiantato fuori del suo paese nativo, o per le conseguenze di una conquista, o in forma di colonia, prova un cangiamento, ed una alterazione sotto differenti rapporti.

Pittura a tempera sul legno eseguita in Italia sullo stile greco.

Sec. XII e XIII

Queste differenze sono facilmente riconosciute nelle arti, se si paragonano le opere eseguite nella madre patria con le produzioni degli artefici trapiantati altrove. Se ne troverà qui un esempio, ravvicinando le sei tavole precedenti a quelle, che portano i N<sup>o</sup>. XCII e XCIII, i di cui originali sono presso a poco dello stesso tempo.

Le pitture di queste ultime sono le opere di due maestri, di cui l'uno sembra essere un discendente dell'altro. Tutti e due si dicono Greci, e tutti e due lavoravano in Otranto (1) città

(1) Questa città, l'antico Hydruntum, è situata sopra il mare Adriatico nella maggior vicinaza al continente del-

del regno di Napoli, di fondazione greca, abitata anche oggigiorno come anche i contorni da famiglie di origine greca, e che parlano la lingua dei Greci, di maniera che questi due monumenti ritengono tutte le condizioni che caratterizzano le produzioni della scuola greca stabilita in Italia.

Nella prima il disegno delle mani e dei piedi tanto dell' una, che dell' altra figura non annunzia quasi maggiore scienza di quello dei quadri, che noi abbiam già tanto giustamente criticati sotto questo rapporto. Il pittore non ha intieramente perduto di vista il carattere della scuola nazionale. Il Cristo di una statura molto elevata, presenta un aspetto maestoso. I suoi panneggiamenti sono nobilmente disposti; l'aria colla quale egli riceve il tenero omaggio della Maddalena è piena di bontà; ma per un' altra parte la testa, il panneggiamento, la posizione della penitente annunziano appena la memoria di questa scuola materna, e manifestano il carattere del paese in cui l'artista aveva fissata la sua dimora.

la Grecia, da cui essa non è separata che da un canale largo trentasei miglia. Antica colonia greca passata sotto la dominazione dei Romani, poi conquistata dai Turchi, essa è stata ripresa sopra i medesimi dal duca di Calabria poscia Alfonso II. re di Napoli nel 1481, ed è presentemente la capitale della provincia, che ne riceve il nome.

*Tom. IV.*

Tav. XCIII.

Visitazione della Vergine a santa Elisabetta; quadro di stile greco, eseguito in Italia.

Sec. XIV. e XV.

I vizj di questa pittura apparentemente accresciuti da una più lunga dimora della generazione dei pittori sopra una terra straniera, sono più sensibili ancora in quella della tavola XCIII.

I modi di abbigliamento di santa Elisabetta, della Vergine e di san Giuseppe, sono puramente greci, al punto che si può riconoscere nelle due prime figure quello delle donne greche de' nostri giorni nel mentre che quello delle giovinette, che accompagnano questi santi personaggi è conforme agli usi italiani.

Lo stile ha anche in questa parte un tal rapporto colla maniera dei maestri italiani, che *grecizzavano* nel decimoquarto, ed anche nel decimoquinto secolo, che sarebbe possibile di credere questa pittura di una tale epoca, e per conseguenza di prolungare fino ad allora l'esistenza di una scuola greca, o di una scuola imitante i Greci nella città di Otranto (1).

(1) Il caso mi ha procurato prove di ciò che asserisco, mostrandomi, che esisteva in quest'epoca in Otranto una scuola italiana associata ad una scuola greca, alla quale essa doveva forse la sua formazione.

Questa prova risulta da un trittico di forma rotonda di piccola proporzione, e del genere di quelli, che si portavano in tasca, o sospesi al collo. Esso offre nella parte interna del mezzo, ed in un contorno dorato le immagini della Vergine, e del bambino Gesù di una maniera greca accompagnate da lettere latine.

Il *Prospetto storico*, che ho dato dello stato civile, politico e letterario della Grecia e dell'Italia, nelle epoche della decadenza e del ristabilimento dell'Arte, ha fatto conoscere le circostanze, che hanno perpetuate queste scuole a Venezia, a Pisa, a Siena ed a Firenze.

Egli era similmente impossibile, che il gusto delle lettere e delle arti, di cui Bologna è stata il centro di buonissima ora, ed anche nel medio evo, non vi attirasse pure con i dotti emigrati dalla Grecia, degli artisti del medesimo paese, e che essi non vi fondassero delle scuole.

Sopra il battente a dritta è san Girolamo a' piedi d' un crocifisso, e sopra il battente sinistro san Giovan Batista, il di cui nome è scritto in latino.

A tergo di questo secondo battente è san Francesco di Paola, (a) ed il suo nome è scritto nella medesima lingua.

Sul rovescio dell' immagine di san Girolamo è il monogramma del Cristo in un cerchio raggiate, e nel di dietro della porzione di mezzo, leggesi l'iscrizione seguente

† IOANES MARIA SCVPVLA  
DIRVNTO PINXIT IN  
HOTRANTO .

Questo trittico è pervenuto troppo tardi nella mia collezione perchè mi sia stato possibile di farlo incidere sopra una delle tavole di quest' opera.

(a) O il santo ivi dipinto non è san Francesco di Paola, o il quadro non è del decimoterzo, e molto meno del decimo quarto secolo. (N. del T.)

Tav. XCIV. e  
XCV.

Pitture a fresco della Chiesa di s. Urbano alla Caffarella presso Roma; opera di una scuola greca stabilita in Italia.

Sec. XV.

Due pitture a fresco, che si vedono ancora sull'interno delle mura della chiesa di santo Stefano di questa città, ne sono produzioni evidentemente. Da un lato della chiesa è la crocefissione, e dall'altro Gesù Cristo, che porta la sua croce accompagnato dalle sante donne.

Io ho collocata l'incisione di questa ultima composizione nel basso della tavola LXXXIX al disotto di un quadro la cui origine greca è indubitata all'oggetto di constatare con questo ravvicinamento l'identità della sua origine, ed anche l'uguaglianza dell'epoca.

Questi due soggetti la di cui sola idea ispira il rispetto e la venerazione, sono ben lungi dall'esser trattati in una maniera conforme al loro nobile e commovente carattere. Le contorsioni delle figure del secondo quadro, e l'espressione esagerata del primo, ci mostrano l'imitazione di una maniera antica corrotta dal tempo, e non possono attribuirsi, che ad un pittore greco, ovvero ad un italiano allievo di quei Greci, fra le mani dei quali l'Arte era già considerabilmente degenerata.

Infatti la tradizione, e gli storici del paese, e fra gli altri Malvasia nella sua *Felsina pittrice* (tom. I. part. I. pag. 7.) pongono questo quadro in data del duodecimo secolo, e designano l'autore colle lettere latine P. F. probabilmente

iniziali dei nomi di un'artista latino, istruito in una scuola greca.

I lavori di mosaico eseguiti in Roma da dei maestri greci per la decorazione delle più antiche e delle più celebri chiese, fino al decimoterzo secolo, ed anche al di là, avevan necessariamente occasionato in questa città lo stabilimento di molte scuole greche. È a queste scuole, che noi dobbiamo la maggior parte delle pitture a fresco, eseguite sopra le mura di queste chiese, e nei monasteri ai quali esse appartenevano.

Fra le opere di questo genere conservate fino a' nostri giorni, le più notabili sono quelle della chiesa di sant'Urbano alla Caffarella presso la fontana della ninfa Egeria, che portano la data dell'undecimo secolo. Io ho fatte incidere queste pitture sulle tavole XCIV e XCV. Esse rappresentano alcuni fatti della vita e della passione di Gesù Cristo, della vita di sant'Urbano, e di molti altri santi e sante.

Facilmente si concepisce, che queste scuole greche stabilite a Roma non potevano conservar lungo tempo il loro primitivo stile, e che l'alterazione doveva esser ancora più considerabile, allorchè esse passavano dai maestri greci, che le avevan fondate nelle mani dei loro allievi greci, o italiani. Questi ultimi principalmente associavano inevitabilmente allo stile straniero,

che essi cercavano di appropriarsi, la maniera delle scuole indigene, e gli usi nazionali agli usi dei loro maestri (1).

La composizione, il disegno, il movimento delle figure, e la maniera di accomodare i panneggiamenti delle pitture, che noi esaminiamo in questo momento, se si voglia rammentarsi della disposizione e dello stile dei quadri puramente greci dei quali noi abbiamo di già parlato, porranno questa verità nel più chiaro giorno.

**Tav. XCVI.**

Pitture a fresco della basilica di s. Paolo fuori delle mura di Roma; opera di una scuola greco italiana in Roma.

Le pitture, che adornano le mura interne della basilica di san Paolo, osservate attentamente, e sottoposte ai medesimi paragoni, giustificheranno nello stesso modo la nostra asserzione (2).

**Sec. XI.**

(1) Una delle prove poco considerabile per se medesima, ma assai chiara, che le pitture di questa tavola sono dovute a dei pittori greci, stabiliti da qualche tempo in Italia, ovvero a dei pittori italiani, si fa osservare nella forma dello stromento, di cui si serve il soldato, che presenta a Gesù Cristo la spugna inzuppata di aceto. Fanno uso anche presentemente in Roma di questo istromento, per fare arrivare durante il carnevale dei mazzi di fiori alle donne, che sono alle finestre.

(2) Le notizie particolari delle pitture incise sopra queste tre ultime tavole, sono state riportate nel *Sommario delle tavole*, all'oggetto di non interromper qui il filo della storia. Si possono adunque consultare ivi.

SCUOLA  
PURAMENTE ITALIANA

SECOLI XI, XII E XIII.

---

**P**er rendere questi paragoni più facili, e per dimostrare in qual cosa lo stile delle scuole greche stabilite in Italia degenerasse il pennello degli artisti italiani, e come finalmente esso si ravvicinasse alla maniera propria dei pittori nati in Italia, sarebbe bisogno poter riunire alle pitture che io ho pubblicate dietro alcuni manoscritti latini, molte altre opere di generi differenti; ma io debbo confessare di essermi dato senza alcun successo infinite pene per ritrovare dei monumenti di qualche importanza dei secoli undecimo e duodecimo, e che io ho dovuta sospirar spesso una perdita di tempo considerabile. Posso assicurare, che la maggior parte delle pitture citate dagli storici di Firenze, di Siena, di Bologna, di Venezia, di Napoli e della Lombardia, che le madonne, i crocifissi, *gli ex voto*, dei quali i pittori coprirono per il corso di tre secoli i canti delle strade, gli oratorj,

i chiostri dei monasteri e le mura delle vecchie chiese, principalmente nelle parti sotterranee, sono oggidì scancellate dal tempo, o sfigurate dalle sciocche e qualche volta insidiose restaurazioni di alcuni artisti di un troppo zelante patriottismo: di maniera che nulla se ne può concluder di certo nè sulle date spesso controverse, nè sopra il disegno, o sopra il colorito; e da ciò ne deriva, che non potrebbersi in esse attingere prove bastantemente autentiche e convenienti ad una storia, che deve essere intieramente fondata sui monumenti.

Nulladimeno per sodisfar per quanto dipende da me i desiderj dei curiosi, io ho riuniti sulla tavola XCVII alcuni frammenti di questo genere.

**Tav. XCVII.** Le pitture dei N<sup>o</sup>. 2 e 3 si vedono sopra i muri interni del portico, o della porta principale del monastero dell'abbazia dei santi Vincenzo e Anastasio, alle tre fontane vicino a Roma, di cui il N<sup>o</sup>. 1 dà un'idea generale. Queste pitture possono credersi del nono, o del decimo secolo; attesochè esse rappresentano differenti azioni di Carlo magno, come pure delle vedute di terre e di castelli, che questo principe assegnò per dotazione a questo monastero, ed i nomi dei quali trovansi scritti nel basso dei quadri.

Diverse pitture del XI. secolo, e anteriori.

Scuole puramente italiane.

I soggetti dei quattro numeri susseguenti son tolti dalle abituali funzioni dei monaci; vi si vede la celebrazione della messa, la cerimonia dei funerali, il lavoro della terra ec. Queste pitture trovansi in un antichissimo chiostro di questo monastero (1) la di cui riedificazione è dovuta in parte ad Innocenzio II, e data dal principio del decimoterzo secolo, ciò che le fa credere del medesimo tempo. Io le ho fatte incidere son già venticinque anni; esse hanno ricevuti anche dei nuovi danni dopo questa epoca, e sono presentemente quasi affatto scancellate.

Esse provano un' ignoranza assoluta in tutte le parti dell' Arte, e principalmente nel disegno, il quale non indica nè le forme del corpo, nè quelle del panneggiamento. L' azione sola vi è

(1) Mabillon parla di queste pitture in tali termini. *In claustro infirmorum variae . . . picturae, in quibus antiquus habitus Cisterciensium exhibetur. = Depicti monachi et conversi laborantes. = In eodem claustro Kalendarium Festorum quae per totum annum in ordine celebrari olim mos erat, item depictum est: picturae utraeque annos quadringentos excedunt. Iter Italicum; tom. I. pag. 140.*

Il calendario che egli cita era già talmente scancellato, allora che io ho fatte disegnare le pitture, che mi è stato impossibile di darne alcuna nozione, sebbene questo lavoro non fosse stato senza interesse, a cagione dei tempi, ai quali sarebbesi riferito.

Lo stile delle pitture mi è sembrato dovere esser forse di più di un secolo anteriore all' epoca assegnatagli da Mabillon.

grossolanamente rappresentata ; si potrebbe dire , che la composizione mostra tutto , e non esprime niente .

La figura di san Pietro N°. 9 senza aver maggiore espressione annunzia nella scuola di Siena fino dal duodecimo secolo , una più gran cognizione del disegno .

L' *Ecce homo* N°. 10 è stato dipinto da un Guido di Bologna detto l' *antichissimo* , che Malvasia crede del duodecimo secolo .

Il N°. 11 riproduce i miserabili avanzi trovati a Verona in un sotterraneo praticato in mezzo al tufo unitamente a molte altre pitture della vecchia scuola greca , citate dal Maffei (*Verona illustrata* tom. 3 pag. 100 ) e che io ho disegnate , giudicandole una produzione di un' antichissima scuola italiana .

Il N°. 12 è un san Francesco dipinto da un maestro di Lucca al principio del decimotercio secolo . Io ho fatto incidere questo quadro sopra una copia fedele , che se ne vede a Roma . La figura è senza movimento .

Sotto il N°. 13 è una di quelle pitture , che alcuni documenti e ravvicinamenti storici fanno porre nel duodecimo secolo , e che si riguardano con ragione come produzioni della scuola italiana , sebbene esse si avvicinino alla maniera greca .

I tre quadri, che terminano questa tavola, provengono dalla scuola fiorentina, romana e napoletana, e sono dovuti a dei maestri, che vivevano nei primi anni del decimoterzo secolo. Esse ci mostrano quale era allora lo stile di queste scuole nazionali, quando esse non accattavano nulla dalla scuola greca.

Io non starò a moltiplicar di più gli esempj di questo genere; eccone assai per ciò che esige la storia di un tempo sì oscuro. Andando al di là si anderebbe nel difetto chiamato da un autore, che per questa volta non esagera, *Insectologia pittorica*.

La tavola XCVIII soddisfarà la curiosità più ampiamente, ed in un modo più sensibile, relativamente ai primi anni del decimoterzo secolo.

Le pitture, che essa rappresenta furono eseguite sotto il pontificato di Onorio III circa l'anno 1216 sopra l'interno del portico della chiesa dei santi Vincenzo e Anastasio, nell'abbazia delle tre fontane vicino a Roma, che questo papa aveva fatta ristabilire.

Esse sono tutte relative alla vita, al martirio ed al culto de due santi titolari.

Io ho segnato con delle lettere di chiamata, sulla rappresentazione dell'interno del portico, il posto, che ciaschedun quadro vi occupava

Tav. XCVIII.

Pitture a fresco del portico della chiesa delle tre fontane; scuola puramente italiana.

Sec. XIII.

altra volta; e queste lettere riportate sopra le incisioni, e sopra il sommario delle tavole, indicano i soggetti della composizione.

La semplicità, che l' arte portava allora nelle sue opere, e piuttosto il difetto dei suoi mezzi, si fa riconoscere egualmente nell' ordinanza, nell' azione, e nel disegno delle figure, nei panneggiamenti, nei siti e nelle fabbriche: sotto tutti questi rapporti, questi quadri sono quel che io ho trovato di più proprio per giustificare le osservazioni, che io ho di già fatte, sopra lo stato dell' Arte in questo tempo, e nei luoghi, ove contemporaneamente esercitavasi la pittura italiana, e la pittura greca.

È dallo stile dell' una e dell' altra, che formossi quello della nostra scuola mista, annunziata qui sopra nelle osservazioni generali, che precedono la spiegazione della tavola LXXXII. Darò ora, nelle quattordici seguenti tavole, moltiplicate testimonianze dello stile di questa scuola.



## SCUOLA MISTA GRECO-ITALIANA

SECOLI XII E XIII.

---

Se ne vede primieramente un notabilissimo esempio nelle pitture incise sulla tavola XCIX. Sono esse quelle, che furono eseguite per la maggior parte sotto Onorio III nel portico della chiesa di san Lorenzo, o nella chiesa istessa sopra le muraglie vicine alla porta. Alcune solamente potrebbero forse datare dai primi anni, che seguirono questo papa.

Vedonsi nella tavola XXVII dell' Architettura i grandi cambiamenti, che egli ordinò in questa basilica, operazioni, bisogna dirlo, più utili all' edificazione dei fedeli, che al ristabilimento del gusto. La riconoscenza pose sulla facciata il di lui ritratto in mosaico. Io lo ho fatto incidere sopra la tavola XVIII. N°. 11. Lo stile annunzia una scuola italiana; esso è inferiore a quello delle tre figure del N°. 10 collocate immediatamente al disopra, che sono opere di una mano greca.

Tav. XCIX.

Pitture a fresco della chiesa di s. Lorenzo fuori delle mura di Roma.  
Scuola greco-italiana.

Sec. XII.

Onorio III fece eseguire dei lavori molto più considerabili in questo genere per decorare l'interno della tribuna di san Paolo fuori delle mura di Roma, di cui il Ciacconio ha date delle incisioni nella vita di questo pontefice.

Queste opere sono dovute a maestri greci, o a quelli dei loro migliori allievi, che trovavansi allora in Roma, e fra i quali contavansi senza dubbio molti italiani.

Non dee far quindi meraviglia, che la maniera di ciascuna delle due scuole vi si trovi mescolata, talmente che senza dimenticare l'una, o l'altra non si possa dire, che l'una delle due ha dominato.

I nostri lettori hanno senza dubbio troppo bene contratta l'abitudine di giudicare dagli esempj posti sotto i loro occhi, e troppi esempj debbono ancora illuminare il loro gusto, perchè sia necessario di richiamare la loro attenzione su questo soggetto. È nell'invenzione e nell'ordinanza, che questa maniera mista è principalmente riconoscibile, imperciocchè scancellati dal tempo, e cambiati quasi intieramente da moltiplicate restaurazioni, i contorni delle figure sono stati considerabilmente alterati. Noi ce ne avvedremo da quelle, che io ho fatte incidere in grande, sui lati della tavola. È bisognato quasi indovinarne i tratti, ed in questo lavoro, il disegno ha perduto il suo primo ca-

rattere, e si è trovato necessariamente  
rato.

Il miscuglio di queste due maniere produceva risultamenti più viziosi ancora nelle provincie, che nella capitale.

La tavola C. presenta delle produzioni di questo genere, che io ho descritto nel sommario delle tavole. Esse trovansi in una delle chiese dell'ospizio dell'abbazia di *Subiaco* sotto il titolo di *Sacro Speco*, di cui io ho fatta conoscere l'architettura nella tavola XXXV della parte della mia opera destinata a questo genere di monumenti.

Esse vi sono state eseguite nei primi anni del decimoterzo secolo, sotto i papi Innocenzio III, Onorio III e Gregorio IX. Ciò che appartiene a ciascuna di queste due scuole vi si riconosce facilmente.

Lo stesso può dirsi delle pitture della tavola CI, che datano dalla medesima epoca.

La prima parte è un' allocuzione di Gesù Cristo, simile a tutte quelle, che noi abbiamo di già vedute, ed assai evidentemente di greco stile; ciò di che il carattere delle due teste calca-  
te sopra l'originale, darà una completa dimostrazione.

## Tav. C.

Pitture a fresco di Subiaco; Scuola greco italiana.

XII, e XIII.

## Tav. CI.

Pitture a fresco della cappella di s. Silvestro presso la chiesa dei santi quattro Coronati in Roma. Scuola greco italiana.

Sec. XIII.

DECIDENZA DELLA PITTURA  
Le tre statue poste al di sotto di quella, ed i  
cui soggetti son tolti dalla vita dell'imperator  
Costantino, offrono una maniera, che partecipa  
di quella delle due scuole.

Le sei mezze figure incise nella parte inferiore della tavola, incontestabilmente greche, se se ne considerino il disegno ed i costumi, rientrano per mezzo delle iscrizioni, che le accompagnano, nella classe delle opere latine, e ci mostrano così quel che l'associazione delle due scuole, poteva avere di più bizzarro.

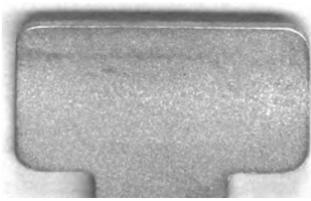
Il quadro della crocefissione ci presenta pure un'iscrizione latina nel basso di un'opera, nella quale egualmente si riconoscono le due maniere. La data di questo quadro lo situa alla metà del decimoterzo secolo.











APR 21 1942

APR 14 1942

