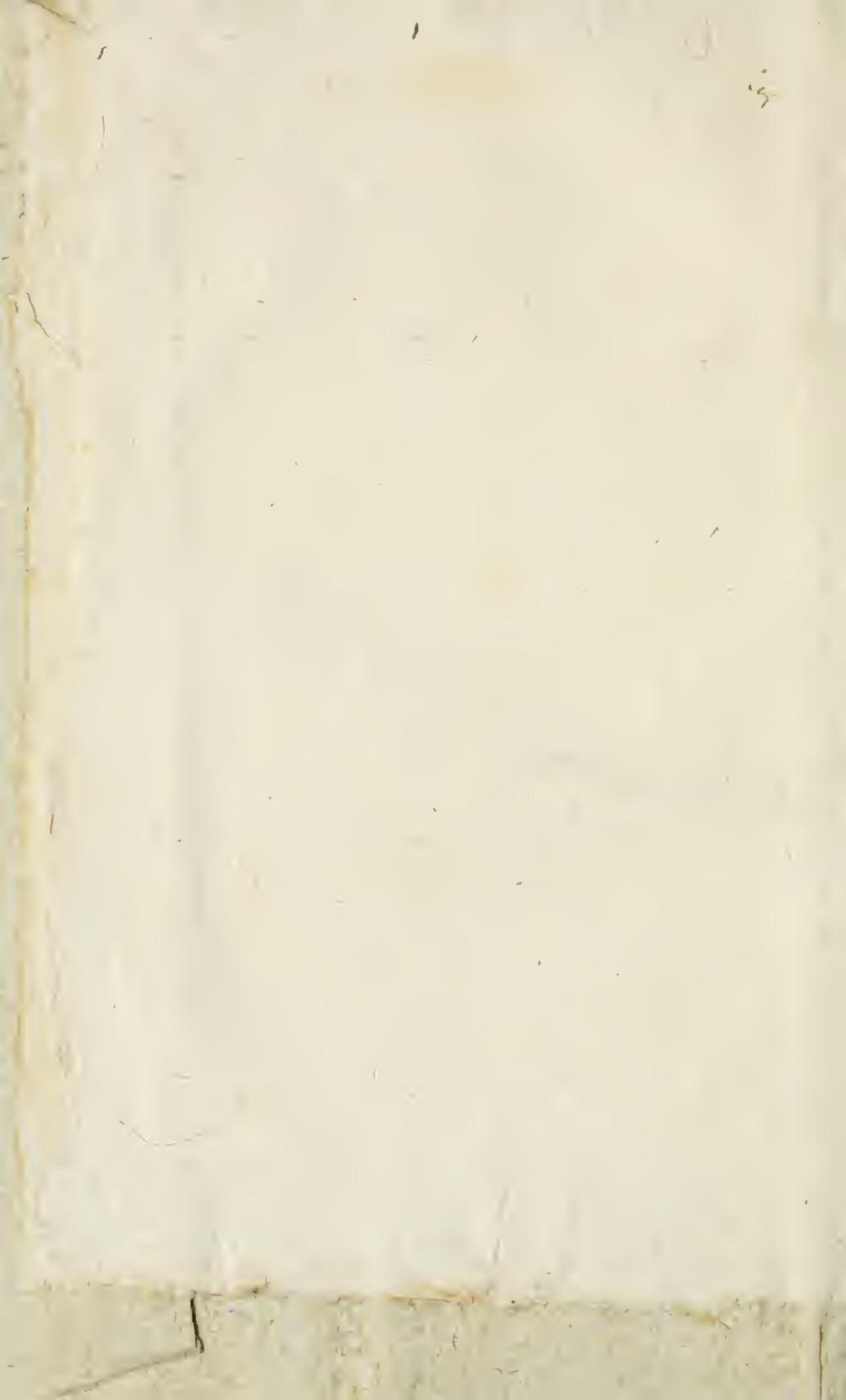






Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
Research Library, The Getty Research Institute



77.
DELLE LEGGI
DEL BELLO

APPLICATE

ALLA

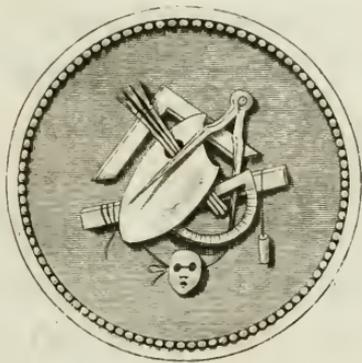
PITTURA

ED

ARCHITETTURA

SAGGIO

DEL M. MALASPINA DI SANNAZARO

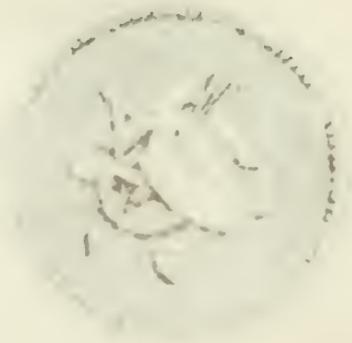


IN PAVIA. MDCCXCI.

Nella Stamp. del R. I. Monast. di S. Salvatore.

Con permissione.

Fere omnibus, ut ita dicam, rebus humanis commune quasi, ad quod componantur, exemplum pulchritudo est . . . et artes prope omnes, si examinare aliquis velit, inveniet ad pulchritudinem eas collineare, et in illa consequenda ponere omnia. LUCIAN. Charidem. in fin.



INDICE

INTRODUZIONE... Pag. 1

PARTE PRIMA

DELLE LEGGI DEL BELLO.

Cap. I.	<i>Idea generale del Bello.</i>	11
	II. <i>Del Bello intellettuale.</i>	25
	III. <i>Del Bello morale.</i>	27
	IV. <i>Del Bello sensibile.</i>	34
	V. <i>Parallelo de' varj generi di Bello.</i>	42
	VI. <i>Dei varj nomi o delle differenti modificazioni del Bello.</i>	49
	VII. <i>Del Bello nelle Arti.</i>	60

PARTE SECONDA

DELLE LEGGI DEL BELLO

NELLA PITTURA.

Cap. I.	<i>Idea generale del Bello nella Pittura.</i>	68
	II. <i>Dell' Invenzione.</i>	70
	III. <i>Dell' Ordinanza o Disposizione.</i>	91
	IV. <i>Dell' Espressione.</i>	101
	V. <i>Del Disegno.</i>	115
	VI. <i>Del Chiaroscuro.</i>	133
	VII. <i>Del Colorito.</i>	143

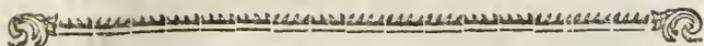
PAR-

INDICE

PARTE TERZA

DELLE LEGGI DEL BELLO NELL' ARCHITETTURA.

Cap. I. <i>Idea generale del Bello nell' Architettura.</i>	160
II. <i>Dell' Invenzione.</i>	169
III. <i>Della Disposizione.</i>	211
IV. <i>Dell' Espressione.</i>	228



INTRODUZIONE

Dopo di avere per lungo tempo meditato sul Bello , dopo di avere più volte ripetuto il confronto delle varie teorie colla pratica esecuzione nelle Bell'Arti, vorrei pure poter liberamente azzardar le mie idee su questa materia, la quale, benchè già trattata da molti, siccome non sembra ancor ridotta alla dovuta chiarezza e precisione, così richiede tuttora che facciansi nuovi tentativi per illustrarla maggiormente: ma dovrei io forse venir condannato per voler al dì d'oggi trattenere il Pubblico sopra oggetti di gusto, mentre la maggior parte degli uomini sembra intenta e rivolta soltanto ad oggetti della massima utilità? Egli è pur vero che in questi tempi quasi d'altro non si parla e non si scrive, che di sistemi

A

di

²
di governi, di legislazioni, di affari di pubblica amministrazione; che di tali oggetti gli uomini di Stato non solo, ma quelli di lettere ancora se ne formano quasi l' unica loro occupazione; che la maggior parte dell' immenso numero de' libri, che pubblicansi presentemente, non tratta che di tali materie. Ma per quanto grande, per quanto utile, per quanto interessante sia la cognizione de' pubblici e de' privati diritti, non inchiude già essa ogni altra utile e dilettevole ricerca. Chi impiegato si trova nello scavo di preziose miniere non ha già diritto di dispregiare coloro, che vanno in cerca di piacevoli fiori ed odorosi, perchè utile cosa deve riputarsi quanto tende ad ampliare, dirò così, la sfera de' veri piaceri; ed anzi di grande utilità dee riputarsi singolarmente tutto ciò, che diretto viene a moltiplicare i piaceri d' idea, i quali cotanto contribuiscono alla nostra felicità, che in essi soli venne quasi unicamente riposta da alcuni filosofi. Ognun sa che la speranza di onori, di ricchez-

ze

ze e di qualunque altro bene fa sovra di noi delle impressioni più forti , che il possedimento stesso di tali cose ; eppure queste impressioni non possono essere che l'effetto di piaceri d'idea o di belle e piacevoli rappresentazioni , perchè solo la prospettiva dell'utile può essere presente e agire sovra di noi. Noi vedremo infatti che la maggior parte degli oggetti sensibili, come le più elevate speculazioni e le più utili leggi della Morale, rientrar possono nella classe de' piaceri d'idea o in quella del Bello, considerate tali cose come oggetti di contemplazione: non temasi dunque che la ricerca del Bello possa venire collocata nella classe delle frivole occupazioni. Ella è quella del soverchio lusso e della mollezza che deve essere condannata qual cosa contraria alla nostra felicità , perchè falsi sono i piaceri che ne derivano , e in contraddizione coi veri; ma i piaceri che la bella Natura o le Belle Arti ci possono procurare devono anzi considerarsi siccome il nutrimento dell' ani-

ma a lei più confacente ed essenziale.

L'utilità di questi studj può anzi divenir maggiore a' tempi nostri, siccome un opportuno conforto nelle sventure, ed una piacevole occupazione ben atta a distrarci dalle pubbliche e private calamità. Le belle Lettere e le Arti belle hanno contribuito forse più d'ogn'altra cosa a temperare negli uomini la naturale loro ferocia. Tali studj vanno esenti da quei fatali traviamenti dello spirito umano, a cui per la misera condition nostra ci troviamo facilmente sottoposti appunto nella ricerca de' maggiori beni, de' quali sembra che come i pomi d'oro delle Esperidi ne sia vietato l'acquisto alla comune degli uomini: ma leviam tosto lo sguardo da oggetti sì tristi e cotanto umilianti, ed abbandoniamoci pur di buon grado ai dolci ed innocenti piaceri che dal Bello nelle opere della natura, e delle Bell'Arti ci può essere somministrato.

Se il solo senso comune bastasse alla ricerca del Bello ed a farlo gustare negli oggetti che ne sono fregiati,
inu-

inutil cosa sarebbe il volerlo riconoscer per mezzo di lunghi raziocinj; ma le tante e varie opinioni sulle vere fonti del Bello ed ancor più sulla bellezza de' medesimi soggetti ben ci dimostrano non solamente l'insufficienza di questo senso comune per le idee elevate e composte, ma eziandio che non ne sono abbastanza conosciute e stabilite le teorie. Il Bello non ci si presentagà sempre sotto un medesimo aspetto, nè in egual grado, nè fa una medesima impressione sui diversi uomini, sia per la varietà delle fisiche disposizioni, sia per l'inuguaglianza delle cognizioni, e sia ancora perchè i piaceri, che derivar possono dai varj generi di Bellezza, che sovente appartengono a un medesimo soggetto, talvolta s'intralciano tra loro e trovansi in opposizione, onde facilmente veniamo indotti in errore ne' giudizj delle cose; e le particolari ed arbitrarie opinioni, di cui impropriamente alle volte ci serviamo nella valutazione della Bellezza, come di altri generi di cose, non poco contribuisco-

no ancora alla disparità de' sentimenti. Convien dunque tentare di formarsi delle idee generali, costanti e purgate da ogni particolare ed arbitraria convenzione per ben giudicare della varia bellezza delle cose, e non lasciarsi sedurre in tali giudicj da quelle prime impressioni, di cui ci troviamo tocchi al loro aspetto, perchè la vera Bellezza non può già consistere in queste primiere fallaci apparenze, ma in quanto può sostenersi anche in seguito costantemente in tutti i tempi e presso tutte le nazioni coi giusti caratteri del Bello.

Gli uomini non essendo dotati di facoltà per poter tutto comprendere a un medesimo tempo, abbisognano sempre massime nelle idee composte di passare per una gradazione di cose onde giungere alla verità; e la perfezione presso noi non potendo consistere che nel massimo eccesso della somma delle cose buone sulle cattive, ci obbliga ad una specie di calcolo per ben valutare il pregio degli oggetti, che ci si pre-

sen-

sentano. Noi poi non dobbiam già fondare questi calcoli e questi giudizj sovra le particolari nostre impressioni, come pur troppo viene fallacemente praticato da molti, ma bensì sovra i rapporti che il Bello ha colla comune degli uomini i meglio conformati e disposti. Non vi sono che ben poche idee semplici ed astratte, che presentate soltanto, han diritto d'essere da tutti egualmente ricevute; ma negli altri generi di cose convien formarci o crearci delle idee generali, che servano d'appoggio, onde poterci comunicare i nostri sentimenti e convenire nelle opinioni. Ed ecco i principali motivi per cui s'è varj sono i giudizj sulla bellezza delle cose, e per cui rendonsi sì utili e necessarie le teorie sul Bello dirette a stabilirne i principj ed a generalizzarne le massime.

Infinite opere esistono, che direttamente o indirettamente trattano del Bello, che troppo lungo ne sarebbe il catalogo e molto più la loro analisi; ma osservo che la maggior parte di

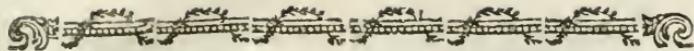
esse o limitansi alle semplici astratte teorie, o a delle sole pratiche regole ad uso degli artisti : ora per questa specie di persone , cui principalmente deggiono essere di grande utilità le ricerche sul Bello, conviene sommamente che uniti si trovino i principj generali alle pratiche regole dell' arte ch' essi professano, affinchè questi non s'ingannino o nelle conseguenze di tali principj, o nell' applicazione delle pratiche regole, ciò che loro facilmente accade allorchè non conoscono i fondamenti su cui trovansi appoggiate. Il Padre Andrè nel suo Saggio sul Bello , una delle opere più eccellenti in questo genere, non parla che ai Filosofi di un tono sublime, senza degnarsi di discendere ad alcun' arte particolarmente, se non che a poche generali applicazioni; onde nè per gli artisti, nè per gli uomini di gusto, cui intendo di dirigere specialmente questo lavoro , non sembrami che possa quell' opera, d'altronde assai pregevole, riuscire di grande utilità ; e Mengs, uno de' pochi che

massime nelle arti del disegno abbia tentato di unire i principj generali alle pratiche regole, per quanto sia stimabile e grande, e per quanto debbano apprezzarsi eziandio molte utili istruzioni che trovansi sparse nelle sue opere, non sembrami però ch'egli neppure ne abbia pienamente ottenuto l'intento, perchè buona parte de' suoi teoremi e canoni generali non pare che trovisi dotata di tutta la metafisica precisione sì necessaria ad un tal genere di cose. Ora io non pretendo già nè di quì esibire nuove teorie e nuovi principj, nè di pienamente istruire gli artisti, ma mi sono soltanto studiato di unire nei limiti di un Saggio i più giusti e necessarj principj sul Bello, e le più utili e necessarie conseguenze a vantaggio delle principali arti del disegno, la Pittura ed Architettura, la cui applicazione gioverà eziandio a comprovar maggiormente la verità de' principj adottati; nello stabilire i quali mentre ho preso dai diversi autori, che trattan di questa materia, quanto mi è

sembrato più opportuno all' intento, vi ho altresì fatte quelle aggiunte che ho credute necessarie non solo a dare unità ai medesimi principj, ma a renderli atti ancora a potersi applicare a tutti i casi.

Questa Operetta verrà divisa in tre parti: nella prima si segneranno le leggi generali del Bello; nella seconda si applicheranno alla Pittura i principj stabiliti nella prima; e nella terza se ne farà l'applicazione all' Architettura. Qualunque sia la riuscita di questo lavoro, mi crederò abbastanza ricompensato se per avventura avrò contribuito alcun poco ad agevolar maggiormente i mezzi onde conoscere il Bello, saperlo gustare, e procurarcene l'acquisto massime per mezzo delle Bell' Arti, essendo questa una delle più pure e più ricche sorgenti dei veri piaceri.

PAR-



PARTE PRIMA



DELLE LEGGI DEL BELLO

CAPITOLO I.

IDEA GENERALE DEL BELLO.

La nozione del giusto valore di quelle parole, che usiamo per comunicarci le idee, è tanto più necessaria, come ognun sa, nelle definizioni delle cose, quanto più difficile ne riesce l'analisi; onde prima di stabilire cosa sia il *Bello* e in che esso consista, egli è indispensabile di ben conoscere a qual genere di cose venga applicato un tal vocabolo. Dicesi bello un pensiero, bella un'azione, come bello un colore ed un suono, ma non mai un sapore, un odore, il duro o il molle, ed in generale non viene assegnato il nome di *bello* se non a quanto può presentarci idee di rapporto, o formare rappresentazione, escluso tutto ciò che soltanto eccitare ci possa una semplice interna modificazione di piacere o di dolore.

Il palato e l'odorato sono sensi incapaci di procurarci l'idea del *Bello*, appunto perchè non ci somministrano che delle sensazioni che possono soltanto destarci il sentimento della nostra esistenza o di un tal modo di esistere, e tutto al più ben poche idee confuse, ed il tatto particolare viene pur esso annoverato tra i sensi non atti a procurarci l'idea del *Bello*, perchè quantunque con il contatto immediato possiamo oltre le nozioni di *solidità*, *fluidità*, *durezza*, *mollezza* e simili procurarci eziandio l'idea di *figura* e di *estensione*, comunemente però non accade servirci di questo senso per procacciarsi tali idee. Le rappresentazioni di *figura* e di *estensione*, che aver possiamo per mezzo del tatto, siccome non sono troppo chiare e distinte, e ben più prontamente e distintamente le possiamo ottenere per mezzo della vista, così non è dal tatto che esse comunemente ci vengono somministrate.

Vedasi inoltre che un medesimo soggetto, come per esempio un frutto, *bello* o *buono* può dirsi secondo l'aspetto, sotto cui si presenta; cioè quando lo consideriamo per la sua rappresentazione può dirsi *bello*, e può chiamarsi *buono* se al sapore vogliam riguardare. Ma benchè tutto ciò che chiamasi *bello* sia sempre cosa che
ci

ci somministri idee di rapporti o che formi rappresentazione, non ne segue già che dicasi bella ogni rappresentazione, anzi talvolta dicesi brutta per idea di opposizione: vi dovrà dunque essere in tutto ciò, che atto sia a formare rappresentazione, qualche cosa, che ci determini ad assegnarvi piuttosto il nome di *bello*, che quello di *brutto*; ed ecco lo scoglio principale, contro cui ha urtato la maggior parte di coloro che hanno trattato di questa materia.

Chi ha definito il *Bello* semplicemente per ciò che piace, senza far distinzione alcuna degli altri piaceri che non derivano da grate rappresentazioni, e dalla particolare ed accidentale disposizione degli uomini nel riceverne le impressioni; chi lo ha confuso colla perfezione; chi ha creato perfino espressamente un senso interno per giudice del *Bello*, siccome la vista ci avverte dei colori, delle figure e di ogni altra cosa visibile; e chi prima di definire la parola *bello* ha voluto definire in che esso consista, o quai ne debbano essere i caratteri essenziali. Ma noi senza perderci in metafisiche disquisizioni osservando soltanto qual uso fanno gli uomini dei nomi *bello* e *brutto* secondo la forza loro grammaticale e nulla più, pare che non possa trovarsi difficoltà alcuna nell' ammettere
che,

che, come dice saggiamente il P. Soave in una preziosa appendice al Compendio di Locke, chiamasi *bello* quanto ci somministra, o consideriamo che somministrare ci possa una rappresentazione atta ad arrecarci piacere, ovvero una rappresentazione piacevole, e viceversa *brutto* quanto ci somministra o consideriamo che possa somministrarci una rappresentazione dispiacevole.

Questa definizione del *Bello*, mentre sembrami la più semplice e chiara tra le tante che sono state immaginate a tal proposito, deve riputarsi altresì come dotata della massima dovuta precisione, perchè nell' idea di *rappresentazione*, che quella de' rapporti racchiude, trovansi compresi i varj generi di cose tanto sensibili che intellettuali, cui può venire applicato il termine *bello*, o la classe generale di quanto può destarci l'idea di *bello* e di *brutto*, ed in quella di *rappresentazione piacevole* tutto ciò che ne individua il *Bello* e lo distingue eziandio dal suo opposto, cosicchè dipender deve dalla presenza o assenza di *rappresentazione* l' esservi o no soggetto di bellezza, e dall' essere più o meno *piacevole* l' essere più o meno belli gli oggetti che ce la procurano, che sono appunto i più giusti caratteri delle definizioni. Nè per tal modo debbesi temere di confondere l' effetto colla causa,

poi-

poichè per *rappresentazione piacevole* non intendesi già ogni rappresentazione che rechi piacere, ma ogni rappresentazione, in cui vi si trovi cosa che atta sia per se stessa ad arrecar piacere a chi la contempla. In fatti quando taluno asserisce che bello sia quello o quell' altro oggetto, abbiamo diritto di chiederne il perchè; e non basta l'addurne il proprio particolare piacere, ma convien che ne segni i motivi. Il vero giudice della Bellezza è la ragione unita alla cognizione delle relazioni che possono avere le varie rappresentazioni colla maniera nostra di sentire e di comprendere, e qual può trovarsi presso persone le meglio organizzate, e conformate, poichè v' ha de' gusti corrotti e guasti tanto pel Bello, che pel Buono: onde se taluno prova piacere nel masticare la calce od il carbone, od altra siffatta cosa, non devesi perciò conchiudere che buono ne sia il sapore. Per formarci dunque una giusta idea del Bello e conoscere in che esso consista basterà applicare a tal genere di cose, ovvero alle rappresentazioni la generale teoria dei piaceri.

È cosa nota che il piacere consiste in un' azione libera e moderata, cioè che arreca piacere tutto ciò che esercita le facoltà dell' animo senza affaticarle, e gli organi corporei
sen-

senza indebolirli ed offenderli ; onde piacevole e bella dovrà dirsi ogni rappresentazione che conterrà in se quanto possa procurarci una tale esercitazione delle facoltà dell' animo e degli organi corporei , allorchè ne verrà in noi eccitata la sensazione coll' intermezzo dei sensi, oppure delle sole facoltà dell' animo , quando senza il loro intermedio o direttamente verrà offerta alla nostra contemplazione . Bello adunque essendo ogni oggetto , la cui rappresentazione possa procurarci un' azione libera e conveniente , o proporzionata alle nostre forze , primieramente dovrà somministrarci molteplicità di rapporti o *varietà* , onde vi sia materia di esercitazione : in una semplice percezione l' anima non può sviluppare la sua tendenza ad agire , ed è appunto per questo che la vista e l' udito sono i soli sensi dotati della prerogativa di poterci procurare il sentimento del Bello , perchè sono i soli che somministrare ci possono molteplicità di rapporti o di idee di rapporti ; quindi perchè l' azione sia libera e non interrotta da alcun ostacolo , egli è indispensabile che le idee tutte dei rapporti , che ci somministra una rappresentazione , trovinsi concatenate assieme formanti un tutto , cioè che vi sia *unità* . Se non osserviamo in un oggetto alcun punto o luogo , a
cui

cui poterne tutte riferire le parti o d'onde poterne contemplare ad un tempo la totalità, l'anima ne risente pena e dispiacere per non poter eseguire quanto vorrebbe. La varietà ridotta all'unità, o l'unità risultante dalla varietà è ciò che costituisce in fatti l'essenza della Bellezza assoluta ed astratta, e in cui vengon comprese le leggi eterne del Bello. Ma benchè forse dalla maggior parte siasi considerata una tale espressione per una sufficiente e generale definizione del Bello, pure siccome nel Bello per gli uomini, che è quello che forma l'oggetto delle nostre ricerche, vi si deve trovare qualche cosa di relativo con noi, affinchè possa interessarci, così fa duopo che la varietà ridotta all'unità trovisi negli oggetti in un modo conveniente alla nostra maniera di esistere. L'unità poco apparente non può essere appresa che con pena e stento; e la varietà, se ridotta a un troppo picciol numero di rapporti e poco sensibili confondendosi colla monotonia ci annoja per mancanza di esercizio, e se eccedente certi limiti ci stanca e ci offende; onde chiamando *convenienza* lo stato della varietà ridotta all'unità proporzionato alle nostre forze, ed analogo alla maniera nostra di sentire e di comprendere, dovrà dirsi bella quella rappresentazione, che

comprenderà *varietà*, *unità*, e *convenienza*, e questi sono i caratteri essenziali per i quali devesi riconoscere e valutare il bello delle cose ne' varj oggetti che a noi si presentano.

Sant' Agostino ed altri collocarono il Bello nella sola unità: *omnis porro pulchritudinis forma unitas est*; ma in seguito si osservò da molti che questa qualità da se sola non può bastare a caratterizzare il Bello, che supponesi sempre cosa atta a procurarci esercitazione, onde vi aggiunsero la *varietà*; ed io soggiungo altresì che siccome per Bello devesi intendere una rappresentazione atta ad arrecarci piacere, egli è indispensabile che la *varietà* e l'*unità* trovinsi nelle rappresentazioni combinate in maniera da poterci essere palesi, e venire da noi facilmente gustate, cioè che unite siano alla *convenienza*; altrimenti o nullo o non grato ne riuscirebbe l'effetto: anzi la *convenienza* concorre al bello delle cose non tanto come moderatrice dell'*unità* e *varietà*, ma eziandio per la propria sua natura. Quando contemplasi una rappresentazione, siccome non ne possiam giammai disgiungere l'idea dal soggetto che ce la procura, fa duopo che conveniente ci si manifesti la relazione tra la rappresentazione e la natura del soggetto, affinchè la cosa sia da noi riconosciuta degna di approvazione.

Il piacere che dal Bello ci viene somministrato, siccome trovasi sempre unito a quello che particolarmente deriva da un sentimento di approvazione, così nelle belle rappresentazioni non solamente vi si deve trovare la *convenienza*, ma questa deve altresì essere da noi riconosciuta, in quella guisa che apparenti pure deggion essere la *varietà* e l'*unità*.

Chi escluder volesse la convenienza dalle qualità primarie ed essenziali delle grate rappresentazioni col pretesto che questa potesse trovarsi compresa nell'unità, per lo meno renderebbe più oscura l'idea del Bello, e più imbarazzata ne riuscirebbe l'applicazione; perchè verrebbe ad assegnare alla parola *unità* un significato più ampio di quello che sembra naturalmente doverle competere. Nè la relazione della rappresentazione colla natura del soggetto, nè la disposizione di chi la contempla sembrano potersi trovare tra gli elementi che la compongono, eppure tali relazioni devono indispensabilmente venire comprese nell'espressione degli essenziali caratteri del Bello, ed esse non possono appartenere alla *varietà*, onde farebbe d'uopo distinguere e stabilire più generi e più classi di *unità*, cioè unità tra gli elementi della rappresentazione, unità tra la rappresentazione e

la natura del soggetto , ed unità tra la rappresentazione e la nostra maniera di sentire e di comprendere. Ma invece d'imbarazzarci in così varie significazioni di una medesima parola , quand' anche ciò potesse aver luogo , sembra ben più opportuno di limitare la voce *unità* alla sola astratta espressione della legge di continuità fra gli elementi della rappresentazione , che se non è la sola , al certo è la più diretta sua significazione , esprimendo separatamente colla *convenienza* ciò che trovasi di relativo nel Bello che può interessarci. Nell' applicare poi siffatti principj ai varj generi di cose e singolarmente alle Belle Arti riconosceremo , per così dire , col fatto quanto utile sia che nella reale definizione del Bello per gli essenziali suoi attributi o caratteri vi si trovi separatamente dall' unità espressa la convenienza , e vedremo che nelle piacevoli rappresentazioni la *varietà* è ciò che all' anima somministra azione , l'*unità* quanto la rende libera , e la *convenienza* ciò che la modera proporzionatamente alla nostra maniera di sentire e di comprendere ,

Da questi essenziali e primarj caratteri della Bellezza se ne deducono molti altri secondarj , che variano di denominazione secondo il vario

mo-

genere di cose, e la diversa natura degli oggetti, a cui appartiene la Bellezza; ed ecco i più conosciuti e di cui avremo più frequente occasione di farne uso. La Varietà comprende *generalità, estensione, ricchezza*; l'Unità *ordine, simmetria, accordo o armonia*: La Convenienza, per ciò che abbiám osservato qui sopra, deesi dividere in due classi, una che riguarda gli oggetti che eccitano le idee, l'altra gli uomini che ne ricevono le impressioni: la prima contiene *giustizia, decenza, proporzione*; e la seconda *chiarezza, espressione, semplicità*. Prima però di fare applicazione alcuna di questi caratteri della Bellezza, egli è opportuno di permettere alcune osservazioni atte a porre la cosa in maggior lume, affinchè non accadano equivoci sulle espressioni, che in materie così delicate sono sorgenti di molti e gravi errori.

Perchè bello possa dirsi un oggetto non è già necessario che debba sempre contenere in se varietà, unità, e convenienza; basta che atto sia ad eccitare in noi l'idea di una rappresentazione, in cui trovinsi tali caratteri. Per questa ragione il soggetto per se il più semplice a giusto titolo può dirsi bello, allorchè trovandosi collocato a suo luogo nella catena di un sistema di rapporti dotato di varietà, unità

e convenienza risvegliar possa in noi l'idea degli anelli, dirò così, a cui trovasi unito, o del tutto a cui appartiene. Qual piacere non provò quel greco Filosofo quando trovatosi in luogo deserto ed inabitato riconobbe sull'arena alcune tracce di figure geometriche che lo fecero sciamare con entusiasmo *vestigia hominum video!* Convieni altresì riflettere che quantunque il Bello debba misurarsi dalla varia rappresentazione delle cose, non avuto riguardo alla relazione coll'utile o danno che ne può derivare, ciò non ostante quando l'idea dell'utile forma parte integrante della rappresentazione, allora il grado di utilità apparente deve aver luogo nella valutazione della Bellezza, bella essendo la prospettiva del bene, come brutta quella del male, perchè l'una ci procura dei piaceri, e l'altra dei dolori d'idea. Ma siccome alcuni oggetti possono essere considerati unitamente o separatamente dall'idea del danno o dell'utile, così possono essere a un tempo stesso belli per un aspetto e brutti per un altro; come per esempio un incendio, una battaglia dir si possono cose belle se non c'imprimono nè odio nè timore, e disgiuntamente le consideriamo; e bruttissime ed orride se v'hanno luogo tali impressioni. Quel pittore che in mezzo alla più furibonda

bonda e spaventevole bórراسca andava gridando *o bello, o bello*, mentre gli altri tutti erano compresi dal massimo terrore per l'imminente naufragio, godeva dell'estasi la più deliziosa, perchè la fervida sua fantasia non dandogli campo di riflettere al pericolo, non badava che ai sorprendenti contrasti tra le forze più grandi della natura, alla somma elevazione dei flutti, alla profondità delle voragini, alla violenta agitazione delle acque e delle nubi che sembran congiungersi in tali occasioni, ed alla forza e varietà delle tinte, di cui si coloriscono il mare e il cielo, in somma alla bellezza dello spettacolo. In pittura e nelle teatrali finzioni anche gli oggetti spaventevoli divengono talvolta piacevoli rappresentazioni, quando per se medesimi, dedotta l'idea d'ogni relazione con noi, siano conformi alle leggi del Bello, perchè ivi appunto, per quanto grande ne possa essere l'illusione, siccome l'arte sempre vi traluce, così l'utile difficilmente forma parte integrante della rappresentazione, e soltanto ne sono esclusi quegli oggetti ributtanti che basta solo vederli o sentirli indicati per riceverne un sentimento doloroso; perchè in allora non potendo noi distinguere l'idea della rappresentazione o della finzione da quella del danno, per le medesime

ragioni dispiacevole ci diviene una tal rappresentazione; onde vengono giustamente condannati coloro che si fan lecito d'introdurre o sul teatro o in pittura o in altro genere d'invenzioni cose schifose, eccessi di crudeltà o vizj mostruosi qualunque ne sia il fine morale.

Quantunque il piacere che dal Bello deriva sia sempre l'effetto di grate rappresentazioni, siccome però vario è il modo, con cui gli oggetti possono interessarci o diversa è la natura delle impressioni che ricevere ne possiamo, così distinguer si possono varj generi di Bellezza, cioè quella che interessa lo spirito o l'intelletto, come nelle opere di puro ingegno; quella che interessa l'anima o il cuore, come nelle azioni morali; e quella finalmente che interessa i sensi, come ne' semplici esseri corporei. Convien dunque riconoscere prima separatamente questi tre generi di Bellezza, per passar poi a considerare gli oggetti in cui trovansi riuniti, come nelle opere delle Bell'Arti, che interessano vivamente a un tempo stesso e l'intelletto e il cuore e i sensi, e che prendono appunto il nome di *belle*, perchè le opere loro tendono ad arrecarci tutto il piacere, che da grate rappresentazioni ovvero dalla Bellezza ci può essere somministrato.

CAPITOLO II.

DEL BELLO INTELLETTUALE.

Nelle opere di puro ingegno, siccome nelle scienze e nelle teorie, una definizione per esempio deve, come ognun sa, esprimere colla maggiore generalità la specie o la classe del soggetto cui appartiene. E non è essa tanto più bella quanto che ci somministra un più gran numero di rapporti o maggiore *varietà* per la più grande estensione della classe a cui appartiene? e la indispensabile enunciazione della differenza che la distingue da ogni altra cosa, non ne riduce l'espressione all' *unità*? Ma oltre a tutto ciò deve altresì la definizione essere conveniente al soggetto cui appartiene per la sua giustezza, e conveniente ancora alla nostra maniera di percepire per la sua chiarezza e semplicità. Questi sono i veri caratteri delle definizioni; e non si riducono essi all' *unità* risultante dalla *varietà* e congiunta alla convenienza? Lo stesso può riaversi facilmente nell' analisi delle proprietà di ogni altra parte di scienze che ne costituiscono la bellezza, colla sola differenza de' varj nomi, che ne' varj generi di cose prendono la *varietà*, l' *unità* e la convenienza.

La

La molteplicità de' rapporti che trovansi nel teorema dell' Ipotenusa, e la semplicità e precisione dell' espression sua sono le vere fonti della massima bellezza di questo teorema, per cui l' eccelso Filosofo inventore ne onorò la scoperta col superbo sacrificio dell' Ecatombe, e che eziandio arreca piacer grande a tutti coloro che lo sanno gustare; così pure tra le formole algebriche una delle più belle è certamente quella del Binomio di Newton; e la sua bellezza non deriva essa dalla molteplicità de' casi a cui puossi applicare tal formola, e dalla regolarità e semplicità sua? Cosa richiedesi in una Dissertazione, in un Trattato, in un Sistema? Generalità o varietà, concatenazione o unità, giustezza o convenienza al soggetto, chiarezza o convenienza per riguardo a noi. *Generalità* perchè siano compresi in tal genere di cose o di bellezze intellettuali tutti i rapporti che possono aver luogo nel soggetto proposto pel modo in cui viene trattato: *Concatenazione*, perchè ogni lor parte sia legata assieme formante un tutto in maniera che ognuna di esse trovandosi collocata a suo luogo derivi da quanto la precede, e annuncii quanto la segue: *Giustezza*, perchè la verità deve sempre essere lo scopo principale delle nostre ricerche, e queste espresse colla

mag-

maggior nettezza e precisione analoga all' obbietto: finalmente *Chiarezza*, perchè la molteplicità de' rapporti venga limitata dentro certi confini proporzionati alle nostre forze, e trovinsi questi ordinati, disposti e lumeggiati in modo che le idee che ci presentano possano essere da noi apprese colla maggior possibile facilità, cioè affinchè siano esercitate le facultà dell' animo nostro senza pena e fatica, almeno per quanto lo possa permettere la varia natura de' differenti soggetti.

Infiniti altri esempj potrebbonsi qui riportare atti a comprovar egualmente che l'essenza del Bello intellettuale come d'ogn' altro consiste nella varietà, unità e convenienza; ma la propositaci brevità e l' assunto scopo principale delle Bell' Arti ci determina a scorrere ancor più rapidamente questi Articoli preliminari.

CAPITOLO III.

DEL BELLÒ MORALE.

Considerando la morale sotto tutti i suoi rapporti, cioè dei doveri dell' uomo verso l'Ente Supremo, verso noi stessi, e verso i nostri simili, se ne riconosce facilmente la bellezza, perchè
le

le leggi tutte che ad essa appartengono, mentre tendon al nostro ben essere mettono l'ordine ne' varj rapporti che noi abbiamo col Creatore e colle cose create, collocando l'uomo al vero suo luogo nell' immensa catena degli esseri secondo la sua destinazione, onde tali rapporti vengono ridotti all' unità e congiunti alla convenienza, che sono appunto i caratteri essenziali della Bellezza. E qual pregio non deve avere la bellezza di un soggetto, che può somministrarci l' idea di tanti rapporti ed in tal guisa concatenati, e che hanno tanta convenienza colla natura delle cose, da cui derivano, e colla maniera nostra di esistere? Le virtù non sono esse gli stromenti più atti a dare unità alle facoltà dell' animo colle operazioni nostre, od alla nostra mente coi nostri desiderj, colle passioni, colle idee e con le azioni? Se riguardasi, oltre alle leggi supreme e della natura, a quelle ancora d'istituzione umana dirette al ben essere della civile Società, scorgesi facilmente che la loro bellezza dipende appunto dall' essere oggetti che somministrano l' idea di molti rapporti in cui vi si trova varietà, unità e convenienza, e che il grado della loro bellezza sta principalmente in ragione della varietà; poichè ella è maggiore in una legge generale che in una privata

vata convenzione, maggiore in un corpo di leggi che in una sola legge, e maggiore ancora in un intero sistema di Governo, che in un semplice Codice, perchè sempre maggiore diviene il numero delle idee di rapporti che ci possono essere somministrati, da cui l'azione dell'anima viene ad essere aumentata.

Noi fin quì non abbiamo osservato che i puri piaceri d'idea che ci possono essere somministrati dagli oggetti della Morale, ma questi hanno per la loro natura e per la relazione col nostro ben essere tali rapporti, che mentre ci arrecano l'idea del Bello, producono in noi dei sentimenti di soddisfazione, e delle dolci emozioni di cuore, sorgenti ricche di piaceri. Egli è abbastanza noto, nè quì sarebbe il luogo di dimostrare, che v'ha un piacer sommo in tutte l'emozioni di cuore, ove l'odio e il timore non dominano, cioè dove non si trovano ostacoli a tali movimenti; onde la somma dei piaceri, che deriva dal Bello morale, deve a cose pari, siccome meglio vedremo in seguito, essere maggiore di quanto può venire prodotto dalle semplici Bellezze intellettuali. Noi non possiamo essere testimonj di un tratto di umanità, di magnanimità, di amicizia o di qualunque altra bella azione di tal genere senza sentirci commossi
da

da un interno piacevole movimento che inebbria l'anima nostra; e viceversa non possiamo vedere un tratto di barbarie, di crudeltà, d'ingiustizia, di oppressione senza provarne dolore; e se talvolta trovansi de' mostri che sembrano provare effetti opposti, al certo o mentiscono, o sono in uno stato di delirio che li rende sordi alle voci penetrantissime della verità e della natura.

Quantunque belli siano gli oggetti tutti della Morale, perchè contengono sempre in se varietà o estensione, unità od ordine, convenienza ovvero decenza ed espressione, non sempre però vengono da noi chiamati belli tali oggetti, perchè sovente non li risguardiamo che dal lato della loro bontà, e soltanto consideriamo per belli quegli oggetti, che richiamano, per così dire, la nostra attenzione più verso la rappresentazione che verso la modificazion loro. Quanto può presentarsi sotto differenti aspetti vien sempre da noi valutato e considerato per la parte dominante e preponderante. Così i sentimenti morali, le buone azioni, le virtù tutte in somma, benchè cose sempre pregevoli, non acquistano la prerogativa della Bellezza o d'essere considerate per belle, che allorquando sortendo dalla comune annunciano un carattere di
for-

forza, per cui viva ne risulti la impressione. Si rischiarì la cosa con un esempio.

Se un giudice condanna all' estremo supplizio un reo di Stato, un traditore della patria, fa certamente una buona azione, la quale ha eziandio il suo bello se noi considerare la vogliamo per la relazione con gli infiniti rapporti che trovansi nell' ordine della civile Società, che ha tanta convenienza colla maniera nostra di esistere; ma essendo questa una cosa comune presso le nazioni civilizzate, non ci si presenta sotto l' aspetto della Bellezza, ma soltanto la riguardiamo come una cosa buona e nulla più. Se in vece questo giudice fosse il padre che condannasse il proprio figlio superando gli ostacoli che l' amore paterno può frapporre all' integrità del suo ministero, l' azione, benchè in essa l' utile sia forse lo stesso, divien bella; e ancor più bella diviene se il padre pronunciasse una tal sentenza con tutta la fermezza d' animo che può convenire alle sue circostanze e a quelle della cosa medesima, appunto come Bruto condannò il proprio figlio ch' era divenuto ribelle di Roma: perchè l' azione sortendo dalla comune fa sovra di noi un' impression viva, che ci somministra molte idee di rapporti in un medesimo soggetto. La forza delle impressioni,

massime negli oggetti della Morale , dipende principalmente dalle circostanze che vi danno rilievo e ne aumentano l'interesse ; onde dovrà dirsi che il Bello delle buone azioni sta in ragione del carattere di coloro , da cui vengono fatte , della celebrità del luogo e delle persone che vi sono interessate , e dell'importanza delle conseguenze ; in somma in ragione, per così dire , della molteplicità dei rapporti e del grado della loro sensibilità . Noi siamo così avvezzi a giudicare della Bellezza dalla forza delle impressioni che ci procurano le varie rappresentazioni delle cose , che talvolta teniamo per belli gli oggetti perfino che mancano in qualche parte di unità e di convenienza , massimamente quando non si scuoprono a prima vista tali mancanze , e che v'abbia bisogno d'una fredda e lunga analisi per riconoscerle ; tanto è vero che la varietà resa sensibile è la qualità più essenziale del Bello : perciò diconsi belle tante azioni grandi di Alessandro e di Cesare , benchè non troppo virtuose , mancanti di unità colle leggi , a cui erano legate , e di convenienza verso il loro ben essere , e quello de' concittadini loro , della patria , degli amici e degli uomini in generale .

Non deesi però dedurre da questo , che
sian-

sianvi delle eccezioni alle leggi fondamentali del Bello da noi stabilite , e che non sempre essenziale sia al Bello eziandio l'unità e la convenienza , perchè possono ancora essere tenute per belle le cose che talvolta non hanno in se queste proprietà in tutta l'estensione e generalità loro : ciò sarebbe lo stesso che il dire ch'ogni oggetto deesi a noi presentare sotto tutti gli aspetti possibili e somministrarci sempre l'idea di tutti i rapporti e delle relazioni tutte che mai possano immaginarsi, il che certamente non può aver luogo ; onde basterà perchè siavi bellezza in un oggetto , che vi si trovi oltre la varietà eziandio l'unità e convenienza sotto l'aspetto in cui a noi si presenta , e che ci riesce il più sensibile : così le gesta di Alessandro e di Cesare nelle prime idee che somministrano alla nostra contemplazione non ci offrono già l'esame se questi siano stati o no nemici della patria , se aveano o no diritto di conquistare e soggiogare tante nazioni, se tendevano o no al bene del genere umano , se possedevano o no tutte le virtù morali ; ma ci presentano soltanto i singolari talenti di questi genj , l'unità della loro condotta coi fini proposti e coi mezzi i più convenienti al loro scopo , l'unità , convenienza ed estensione delle loro virtù colle cir-

costanze, come la grandezza d'animo, la magnanimità, l'intrepidezza, il coraggio e tant'altre, tutte in un grado ben al di sopra della comune; onde belle chiamiamo le loro intraprese, siccome belli pure diciamo tanti tratti che ci somministra la loro storia.

CAPITOLO IV.

DEL BELLO SENSIBILE.

Qualora le piacevoli idee de' rapporti o il sentimento del Bello viene o venir può in noi eccitato dalla presenza dei corpi, a cui appartiene, questi diconsi belli, e la loro bellezza chiamasi *sensibile*, perchè l'anima ne riceve la impressione per mezzo dei sensi o degli esterni organi corporei; e siccome la vista e l'udito, per ciò che abbiam veduto altrove, sono i soli sensi atti a procurarci il piacere che dal Bello deriva, così la classe del Bello sensibile comprende le grate rappresentazioni che somministrare ci possono gli oggetti che a questi due sensi si riferiscono. Quindi quantunque il piacere, che ci procura il Bello, appartenga direttamente per la sua natura alla classe dei piaceri d'idea, ciò non ostante quando le grate rappre-
sen-

sentazioni ci vengono offerte per mezzo dei sensi o col loro intermedio, perchè bello debba dirsi un oggetto di tal natura fa duopo che oltre ai piaceri d'idea ci procuri ancora dei piaceri di senso, altrimenti, mancando di convenienza colla maniera nostra di esistere, non potrebbe giammai essere considerato come bello per noi, che è il solo genere di bellezza, che ci può interessare, e che forma il soggetto delle nostre ricerche; onde perchè il Bello sensibile procurare ci possa questo doppio piacere dovrà essere atto ad esercitare non solamente le facoltà dell'animo senza affaticarle e indebolirle, ma eziandio gli organi corporei senza stancarli e offenderli.

Un oggetto corporeo per esser bello dovrà dunque esser atto non solo a somministrarci dei piaceri d'idea, ma a fare eziandio delle grate impressioni sui sensi analoghi: così un'unione o successione di suoni sarà bella quando oltre alle idee di rapporti, che ci potrà somministrare o per le proporzioni in cui staranno tra loro, o per la relazione coi nostri affetti, avrà una certa forza onde esercitar possa gli organi del senso acustico senza eccesso o dolore, cioè che atta sia a procurare un grato scuotimento ai nervi che compongono un tal senso: così, un'

unione di colori e di linee sarà bella quando pure oltre alle idee de' rapporti che eccitare ci potrà, sia tale ancora da fare impression grata sui nervi ottici. Ma cosa richiedesi perchè gli oggetti corporei atti siano a fare una grata impressione sui nostri sensi? Primieramente deve l'oggetto sensibile esser tale da poter mettere in azione i nervi componenti il senso, a cui ha relazione, cioè capace di molte impressioni; onde dovrà essere dotato di Varietà, affinchè v'abbia luogo un tal esercizio, quindi Unità delle impressioni, acciocchè il tremito o le oscillazioni de' nervi non s'intralcino ne' loro movimenti e non vi sia ostacolo all'azione eccitata: finalmente il numero e il grado delle impressioni dev'essere proporzionato alle nostre forze, e massime a quelle dei sensi, a cui si riferisce la natura del soggetto, cioè Convenienza; onde per riguardo ancora ai piaceri di senso fa duopo che gli oggetti o le loro impressioni constino di Varietà, Unità e Convenienza: per ciò diremo che un obbietto corporeo, affinchè atto sia a procurarci e piaceri d'idea e piaceri di senso, ovvero abbia il carattere del Bello sensibile, dovrà essere dotato di Varietà, Unità e Convenienza tanto nelle idee de' rapporti, che nella forza e durata delle impressioni.

Ma

Ma nel Bello puramente sensibile, ovvero negli oggetti corporei, la cui rappresentazione sia priva di un particolare significato, le idee di rapporto trovansi talmente involte nelle sensazioni, che difficilmente da queste possono disgiungersi; onde per giudicar della bellezza di tali oggetti basta valutar le impressioni, che ne possono derivare: così per conoscere questo genere di bellezza parleremo soltanto delle grate sensazioni, che ci possono procurare gli oggetti che alla vista e all'udito han relazione.

Le sensazioni devono per la teoria dei piaceri essere a cose pari tanto più grate quanto maggiore è il numero, e la durata delle impressioni, da cui risultano; così un suono acuto, considerato isolatamente da se solo e dentro certi limiti, convien che sia all'orecchio più grato di un grave, perchè maggiore essendo negli acuti il numero delle vibrazioni del corpo sonoro in un medesimo tempo che in un grave, maggiore viene ad essere il numero delle impressioni. In fatti uno stromento, quando le particolari circostanze non vi si oppongono, non è egli ben più grato allorchè trovasi accordato in un tono più alto che in uno più basso? E nelle voci umane ancora, quella del sesso, che la natura si è compiaciuta di fregiare

in particolar modo di grazie e di bellezze, non è ella la più acuta e la più piacevole ed a noi grata? E se le voci di tenore e di basso vengono talvolta valutate maggiormente che non quelle de' soprani e contralti, non è già che quest' ultime non siano più grate all' orecchio dell' altre, ma perchè sovente le prime per un' ignota corrispondenza colle corde, dirò così, dell' interna nostra tessitura maggiormente si prestano all' espressione od a muovere gli affetti, e perchè spesse volte eziandio formando centro nelle armonie ci servono come d' appoggio, onde meglio gustarne la totalità.

Ne' colori ancora quelli che fanno un maggior numero di rifrazioni della luce devono essere più grati, perchè maggiori pure ne sono le impressioni, onde più belli devon dirsi quelli che s' accostano al bianco, in cui massima è la rifrazione, e viceversa meno belli que' che s' appressano al nero, in cui la luce viene assorbita. Ecco una delle buone ragioni, per cui devonsi giustamente posporre in bellezza i Mori ai Bianchi; dico una delle buone, perchè oltre al maggior piacere che derivar deve dalla tinta, di cui trovansi coloriti i popoli che non sono abitatori della zona abbruciata, ve n' è un' altra ancor più decisiva, perchè appoggiata alle
leg-

leggi del Bello sentimentale, cioè che possiam leggere, dirò così, più facilmente sulla bianca cute che nell' oscurità del fosco colore affricano gli interni movimenti dell' animo. Quanto dicesi qui de' colori devesi però intendere come presi isolatamente da se soli, e non già per confronto, perchè allora la bellezza dipende e dal luogo, e dalla natura del soggetto cui appartengono, e dalla varia relazione o convenienza colla maniera nostra di esistere. Egualmente nelle figure e nelle linee le curve devono essere, astrazion fatta d' ogni particolare significato, più belle delle rette, perchè maggiori sono le impressioni che ne ricevono i nervi ottici: infatti ove l' unità del soggetto o la convenienza altrimenti non richieda, non solamente alle rette vengono giustamente anteposte le curve, siccome quelle che a noi possono procurare una più grata rappresentazione, ma tra le curve ancora vengono valutate di maggior bellezza quelle in cui maggiore ne sia la varietà senza danno però dell' unità e convenienza: così quella curva che si move ora in un senso ed ora in un opposto con dolci passaggi, dimostrando però d' essere soggetta ad unica legge, cioè la ondeggiante o serpentina, viene per eccellenza a giusto titolo chiamata *la curva della bellezza*, ap-

punto per essere questa la più atta di tutte a somministrarci per la sua varietà un maggior numero d'impressioni o maggiore esercitazione de' nervi ottici, non che esercitazione ancora all' intelletto nostro pe' molteplici suoi rapporti.

Si varia il serpe i moti, e il flessuoso

Strascico in più scherzevoli attortiglia

Circoli a vista d' Eva, ond' egli alletti

Il suo sguardo

Per le medesime ed analoghe ragioni si comprova facilmente che nella musica deve essere maggiore la bellezza di più suoni simultanei o successivi, che di un solo; quella di una voce o d'uno stromento di una più grande estensione, che di una minore; quella risultante da più voci o stromenti, che da una sola voce o da un solo stromento, cioè quanto maggiore ne è la Varietà: quindi eziandio bellezza più pregevole quanto più ne sia l'ordine, l'intelligenza e l'armonia, perchè maggiore Unità; e finalmente ancora maggior bellezza quanto più di accordo e di analogia colla natura del soggetto, col nostro udito, colle nostre idee, e cogli affetti nostri, cioè quanto maggiore ne sarà la Convenienza; in somma tanto più di bellezza quanto maggiore Varietà, Unità e Convenienza.

Ne'

Ne' colori siccome ne' suoni la bellezza, che risulta dall' unione di più colori, riesce maggiore che quella d' un solo, perchè maggiore è la varietà de' rapporti e delle impressioni; e in quella guisa appunto che vi sono de' suoni amici e nemici, sonovi ancora de' colori amici e nemici: così nell' unione de' colori, a misura che trovansi questi disposti secondo le leggi del loro accordo, venendo ad essere maggiore l' ordine o l' unità, e la favorevole loro relazione o convenienza, sempre più s' accresce la bellezza del tutto e d' ogni sua parte: e se in un oggetto visibile si combinerà l' unione di più colori ad un sistema di linee o di contorni per modo che ne risulti un tutto ben variato e concatenato, e ben conforme alla natura del soggetto ed alla nostra maniera di sentire, di vedere, e d' intendere, sarà certamente della massima bellezza che per noi bramare si possa nella classe del Bello visibile.

Questa è in breve l' analisi de' varj generi di bellezza: ma per formarcene delle idee ancor più chiare e distinte, e per poterne fare applicazione ai diversi oggetti che a noi si presentano, egli è opportuno di metterli ora a confronto tra loro, onde poter assegnare il giusto valore alla varia bellezza de' differenti soggetti,

in

in cui consiste il massimo vantaggio che trarre si può da siffatte ricerche.

CAPITOLO V.

PARALLELO DE' VARJ GENERI DI BELLO.

Abbiamo osservato che il Bello intellettuale soddisfa particolarmente l'intelletto; il morale interessa singolarmente il cuore; ed il sensibile tocca vivamente i sensi. Se questi sono i varj rapporti che ha il Bello colla maniera nostra d'esistere, ovvero se queste sono le varie strade, onde il Bello giunge a fare impressione sovra di noi, fa duopo esaminare quali di queste strade siano le più atte a somministrarci maggior piacere, o ad arrecarci maggior vantaggio, ed in qual relazione stiano tra di loro le varie dosi, dirò così, di piacere per determinare il valore che assegnar si debba alla varia bellezza delle cose tauto negli oggetti, il cui Bello appartenga ad un solo di tali generi, quanto a quelli che più d'uno, o tutti e tre li comprenda. È bensì vero che la varia maniera d'intendere e di sentire ne' diversi uomini o
pres-

presso i medesimi ancora ne' varj istanti della lor vita rende forse impossibile lo stabilire coll' ultima precisione il giusto valore d' ogni bellezza ; ma tenteremo almeno di restringere maggiormente quei limiti , entro i quali tuttora han luogo le tante dispute , che facilmente insorgono in materia così delicata ed interessante .

Non vogliam già qui esaminare se vi siano delle bellezze indipendenti dal nostro capriccio , dalla nostra natura , e perfino dal volere dell' Onnipossente : tali ricerche siccome di non molta utilità devonsi abbandonare a chi soltanto è vago della metafisica la più elevata e speculativa ; ma analizzeremo le cose nello stato in cui ritrovansi per riguardo a noi , che è quanto può meritar maggiormente la nostra attenzione : ora siccome l' utile è la sola misura del reale valore delle cose , così prenderemo appunto l' utile per la pietra di paragone , con cui confrontare i diversi generi di bellezza , cosicchè il maggiore o minor pregio di un genere di bellezza ridurrassi al grado della sua bontà apparente , ovvero alla relazione immediata che la bellezza ha col nostro ben essere ; e la generale teoria dei piaceri ci servirà di scorta anche in questo parallelo .

I piaceri d' idea sono la base d' ogni altro
che

che derivar può dalla bellezza , perchè il Bello consiste nella rappresentazione delle cose , o nella percezione de' rapporti ; e quindi sono altresì i più puri , perchè i più spirituali , e quelli che tendono ad innalzare la nostra natura ; ma non sono i più generali , poichè per buona parte di essi fa duopo esservi disposti per gustarli , e le loro impressioni non hanno tutta la forza di cui potrebbero essere capaci , a cagione che l' involucro , in cui trovasi racchiusa l'anima nostra , ne diminuisce l' effetto . I piaceri di senso all' opposto sono in parte più generali de' primi , e più facili ad acquistarsi , e sono più forti e più vivi , perchè in ogni più semplice impressione sui sensi viene sempre messo in moto un numero grande di nervi , che tutti concorrono ad avvertire l'anima dell' impressione e della presenza dei corpi che agiscono sopra di noi ; ma questi piaceri non sono sì puri , quanto i primi , trovandosi facilmente misti di qualche sensazione dolorosa o disagiata ; e ciò non tanto per l'imperfezione degli organi corporei che facilmente si stancano o indeboliscono , quanto perchè , come dice il celebre Maupertuis nel suo Saggio di Filosofia Morale , la macchina nostra è composta di tal maniera che ammette un piccol numero di stretti e angusti

pas-

passaggi, onde il piacere giunger possa all' anima, mentre trovansi mille porte aperte che dar possono passaggio al dolore. Quindi l' esercizio dei sensi ne diminuisce o logora la sensibilità, mentre quello dell' intelletto aumenta la disposizione d' intendere e gustare maggiori piaceri d' idea; e la durata de' piaceri sensibili è sempre minore che quella degli intellettuali, sì perchè la vivacità de' primi stanca più presto gli organi corporei che non già questi le facultà dell' anima, sì perchè un piacere d' idea una volta gustato può rinnovarsi ancora ogni volta che lo richiamiamo alla mente coll' ajuto della memoria, mentre d' un passato piacere di senso l' immaginazione non ne può richiamare che una ben debole idea, e talvolta ancor disgustosa.

Si può quì aggiungere che se i piaceri di senso sono più facili ad acquistarsi che quelli d' idea, sono essi altresì più facili a perdersi, perchè essendone la cagione fuori di noi, e dipendendo da un concorso di circostanze in certa guisa a noi straniera, non è possibile il procacciarceli a nostro talento, nè è da noi il poterli conservare quanto il vorremmo. Se dunque dovessimo valutare i piaceri soltanto per l' effetto del momento in cui noi ne siam tocchi,

fa-

farebbe duopo certamente anteporre i piaceri di senso a quelli d'idea, perchè i primi sono più vivi e fanno una più forte impressione sovra di noi; ma siccome la maggiore o minore felicità nostra non dipende già da un solo istante piacevole, ma bensì dalla maggiore o minore somma degl'istanti piacevoli nel corso della nostra vita, deduzion fatta, se mi è lecito di così esprimermi, dalla somma de' dispiaceri o dolori, così risultando esser ben maggiori i vantaggi che derivano dai piaceri d'idea che non da quelli di senso, devono per conseguenza i piaceri intellettuali venire anteposti ai sensibili, onde nella bellezza in parità di circostanze la parte intellettuale è da preferirsi alla sensibile.

I piaceri morali e sentimentali, o che si hanno per una dolce emozione di cuore e degli affetti nostri, benchè in certa guisa corporei, sono però di un genere ben diverso da quelli che diconsi propriamente di senso. Essi interessano principalmente gli interni organi corporei, mentre i sensibili toccano soltanto gli esterni o quelli propriamente detti *i sensi*: succedono i morali alla percezione delle idee de' soggetti, mentre quelli di senso le precedono, cioè sono una conseguenza dei piaceri d'idea, e non già una semplice occasione come i sensibili;

bili ; onde tali piaceri non possono gustarsi ,
 per così dire , a spese di quelli d' idea , da cui
 derivano , se non quando giungono all' eccesso ,
 siccome nello stato di forte passione , perchè
 allora stancano la macchina e ne intorbidano e
 sconvolgono le funzioni , cioè quando sortono
 dai limiti di un' azione moderata o dalle condi-
 zioni necessarie al piacere . Quindi i piaceri mo-
 rali e sentimentali concorrono a perfezionare la
 maniera nostra di sentire a misura che ci ac-
 comuniamo con essi , come tendenti alla nostra
 felicità , il che non accade con quelli che appar-
 tengono 'ai sensi esterni , i quali all' opposto
 facilmente tendono a diminuirla . Essi sono più
 comuni e più facili ad acquistarsi degl' intellet-
 tuali , perchè non esigono nè studj , nè cono-
 scenze , e sono più difficili a perdersi dei sensi-
 bili , perchè dipendono maggiormente da noi
 stessi , e sono piaceri d' ogni età e d' ogni con-
 dizione ; sono più forti e più vivi degli intel-
 lettuali , perchè l' immaginazione vi tien luogo
 delle impressioni che derivano dagli oggetti sen-
 sibili , e scuotono le parti più vitali ed essen-
 ziali al nostro individuo ; sono più puri dei sen-
 sibili , perchè tendono ad allontanare i dolori
 e i dispiaceri , come derivanti dai mezzi più
 opportuni a procacciarci la più costante e du-

re-

revole felicità ; e finalmente concorrono più d'ogni altra cosa a somministrare azione all'anima , la molla maestra d'ogni piacere , perchè nascendo dalla prospettiva del buono e dell'utile che ci presentano gli oggetti loro , essa vi si getta , anzi vi si precipita col massimo interesse e colla maggiore soddisfazione .

Se volessimo dipartirci eziandio dal principio, che l'origine d'ogni piacere consiste nel sentimento della nostra perfezione o di qualche nostra perfezione , si proverebbe egualmente che gli oggetti intellettuali avvertendoci che siamo dotati delle facoltà d'intendere , astrarre e riunire le idee , prerogative ben al di sopra di quella sola di sentire , sono da preferirsi i piaceri d'idea a quelli di senso ; e gli oggetti morali avvertendoci del giusto luogo che ci appartiene , e che dobbiamo tenere nella scala degli esseri senzienti ed intelligenti devono preferirsi agli altri due come tendenti alla massima perfezione e felicità di cui siamo capaci . Ma se volessimo inoltrarci in tali metafisiche disquisizioni ci allontaneremmo di troppo dal nostro soggetto e dallo scopo nostro principale : limitiamoci dunque alle sole cognizioni de' varj piaceri che direttamente hanno relazione colle grate idee de' rapporti o colla varia bellezza delle cose .

Io vorrei pure sortire una volta da queste fredde analisi e parlare più liberamente all' immaginazione ed al cuore ; ma credo di non potermi dispensare di stendere queste ricerche sui varj nomi ancora che dal Bello derivano o che sotto un tal titolo generico possono essere compresi . Abbiamo analizzato i varj generi di bellezza per la varia natura delle cose atte a procurarci delle grate rappresentazioni , gettiamo ora uno sguardo eziandio sui varj stati o sulle diverse modificazioni della stessa bellezza indipendentemente dalla diversa natura degli oggetti , o dalla particolare loro relazione allo spirito , all' anima ed ai sensi , e tentiamo collo stesso metodo e coi medesimi principj adottati in questo parallelo di segnarne e riconoscerne il giusto loro valore .

CAPITOLO VI.

DE' VARJ NOMI O DELLE DIFFERENTI MODIFICAZIONI DEL BELLO .

In quella guisa che col nome generico di *colore* intendesi ogni modificazione della luce , e coi nomi di rosso , di verde ed altri vengono indicate le singolari sue modificazioni o impressioni,

D

così

così col nome generico di *Bello* intendesi ogni rappresentazione piacevole; e col *fino*, *delicato* ed altri certe particolari sue modificazioni o tali gradi e stati della Bellezza. Moltissimi sono i nomi assegnati ai varj stati di bellezza o al vario piacere che ne deriva; e forse ogni lingua ne ha de' proprj; ma noi parleremo soltanto qui in breve dei più indigeni alla nostra, e de' più conosciuti e comuni, cioè del *fino*, del *delicato*, del *grazioso* e del *sublime*.

Dicesi *fino* un oggetto, in cui siavi unità risultante da parti minute od ascose e recondite, ovvero che composto sia di elementi poco apparenti, ma ben concatenati senza salto o interruzione, poichè quando imperfetta ne sia la concatenazione, allora chiamasi *minuzioso*, *sottile*, *arguto*, ma non *fino*. Negli oggetti sensibili, per esempio un bel lavoro a miniatura dicesi un' *opera fina*, perchè ivi i contorni tutti del disegno e le varie tinte derivando da minutissimi tratti o punti, formano un bel tutto risultante da elementi poco sensibili: nelle opere d'ingegno o intellettuali i motti, i tratti di spirito diconsi *fini*, perchè racchiudono ed uniscono assai bene un gran numero d'idee e di rapporti, che forse a primo sguardo non vi si ravvisano così facilmente; nelle cose morali dicesi un *tratto fino*, quan-

quando un' azione , una parola ci procura una grata commozione risvegliando in noi i sentimenti più ascosi nel fondo del cuore .

Gli oggetti fregiati di una tale prerogativa devono certamente arrecare piacere , perchè procurano all' anima un' azione assai libera e priva di contrasti per l' unità risultante da un' esatta concatenazione di elementi , mentre tendono ad avvezzarci a porre attenzione alle idee di rapporti che più facilmente sfuggono al nostro sguardo , e solleticano l' amor proprio col persuaderci di vedere più in là della comune ; ma siffatti piaceri non sono però de' più puri , perchè richiedono sempre qualche specie di fatica e piccolo sforzo per gustarli ; non di molta durata , perchè derivano singolarmente dall' unità ; non generali , perchè fa duopo esservi particolarmente disposti , cioè avere altresì organi fini per gli oggetti corporei , somma sensibilità per i morali , e finezza ed acutezza d' ingegno per gli intellettuali .

Quando un oggetto ci viene rappresentato per modo che l' impressione ne sia dolce e grata , chiamasi *delicato* , ma singolarmente dicesi delicato quell' oggetto , che mentre trovasi modificato in maniera onde fare sovra di noi una moderata impressione , vi si riconosce un qualche

principio di cosa che atta sarebbe per se medesima a scuoterci maggiormente . Nelle cose fisiche per esempio , se un colore de' più decisi o primigenio viene temperato o raddolcito con mezze tinte in modo piacevole , chiamasi *delicato*, perchè appunto fa una moderata impressione , mentre vi si travede , per così dire , il principio di un più forte colore ; così se un lume vivo e forte vien ricoperto da un velo , la luce che ne deriva dicesi *dolce e delicata* . Nelle cose morali egualmente ciò che espresso nello stato suo naturale potrebbe urtarci ed offenderci siccome sovente la nuda verità , se rappresentato ci viene sotto il velo dell' allegoria o mascherato con frasi ben tornite e con parole scelte , diviene un' espressione delicata . Il delicato ha dunque molta convenienza colla maniera nostra di sentire , poichè le impressioni che ne derivano essendo le più purgate e prive di sensazioni o percezioni disgustose , l'anima viene posta in azione senza eccesso o dolore , ma il piacere che ne risulta non è de' più seducenti , perchè non è de' più vivi ; ed è nemmeno de' più generali , perchè non è atto a scuotere le persone grossolane e di poca sensibilità .

Quell' oggetto , in cui trovansi delle parti accessorie analoghe alle essenziali ed in giusta re-

la-

lazione con esse, per cui ne sia resa più piacevole la rappresentazione, dicesi *grazioso*. Le grazie sono appunto quegli ornamenti che aggiungono venustà e interesse ai soggetti più teneri come ai più forti, ai più freddi come ai più animati: sono rose sparse per via, onde più dilettevole e più grato ne sia il cammino; contribuiscono in somma più d'ogn' altra cosa a moltiplicare i rapporti e ad aumentare la varietà, base d'ogni bellezza. Quelle figure di Giotto e Cimabue ritte in piedi come altrettante mummie di freddi e secchi contorni, benchè sieno di giuste proporzioni, e le posizioni loro possano trovarsi in natura, non essendo corredate d'alcuna mossa, che loro dia anima e vita, diconsi *secche* e prive di grazia; siccome altresì quelle di Michelangelo di tratti assai fieri ed arditi e di azioni molto aspre e violente, benchè dotate siano d'ogni verità e precisione, mancano pure di grazie, perchè tra i tratti forti e risentiti delle mosse principali non vi si trovano altri tratti ed altre mosse subalterne, che ne rendano più piacevole e più grata la rappresentazione con una più ampia ed opportuna gradazione di cose. Per l'opposto nelle opere epiche di Correggio e nelle pastorali di Albano trovandosi tutto piacevolmente variato nelle forme,

nei contorni, nella distribuzione, e le composizioni loro essendo per lo più sparse di leggiadri scherzi di fanciulli o di altri piacevoli accidenti fa che questi vengano giustamente chiamati i *pittori delle grazie*. Quantunque le grazie possano aver luogo in ogni genere di cose, egli è però ne' soggetti per se i più semplici ove trionfano maggiormente, perchè in essi quasi tutto l'effetto piacevole è loro dovuto, onde vien ivi particolarmente assegnato il titolo di *grazioso*. Le favole *de la Fontaine*, ove le più semplici verità morali trovansi rivestite dell' allegoria la più variata e dilettevole, ed espresse con uno stile inimitabile, e le pastorali di Teocrito, in cui le virtù e i piaceri innocenti della vita tranquilla trovansi dipinti nel modo più magistrale, e coi più leggiadri colori che danno rilievo ed interesse ai più piccoli tratti, e alle cose più minute, sono modelli specchiatissimi di grazia e gentilezza.

Sono tali i prodigj prodotti da questi ornamenti accessorj che diconsi *grazie*, che gli antichi gli avevano divinizzati prendendo per simbolo tre donne di leggiadro aspetto che si tengon per mano formanti un gruppo di morbidi e variati contorni. Queste Dee venivano invocate dagli artisti, onde le opere loro si trovasse-

ro sparse di doni così preziosi. Cotanto è il potere degli ornamenti che accompagnan le cose, che talvolta fanno perfino comparir belli gli oggetti che intrinsecamente mancano in parte di ordine ed unità. Un volto non dotato di tutta la dovuta regolarità e proporzione, ma di tal maniera configurato che si componga facilmente ad esprimere con grazia i varj sentimenti dell' animo, ciò che chiamasi *una fisonomia interessante*, piace assai più che altri di più regolari fattezze bensì, ma meno suscettibili di vezzi e di variate espressioni; il che appunto dipende dal generale principio dell' esercitazione che procura la varietà a cui non poco contribuiscon le grazie. Convien però qui avvertire che siffatti ornamenti non devono però giammai essere nè soverchj in numero, nè dissonanti dalla natura delle cose a cui servon di corredo, poichè mentre cesserebbono di esser grazie, la confusione che vi apporterebbero diminuirebbe il numero de' rapporti anzi che aumentarli. Vedesi da tutto ciò che il piacere, che deriva da soggetti graziosi, deve essere de' più generali, non richiedendo nè grandi, nè rare disposizioni per gustarlo; de' più vivi e di maggiore durata, perchè appoggiato alla varietà fonte più copiosa d'ogni genere di Bellezza: ma per quanto gran-

de egli sia da se solo, neppur esso soddisfa appieno, perchè consiste più negli accessorj ornamenti delle cose, che nell' oggetto principale.

Dicesi *sublime* ogni oggetto, la cui rappresentazione atta sia a fare sovra di noi un' impressione cotanto viva che colpisca l'anima, e la rapisca e trasporti, cioè ogni rappresentazione, in cui i caratteri essenziali del Bello, varietà, unità e convenienza, vi si trovino combinati nel grado più elevato e sorprendente. Due cose principalmente richiedonsi, perchè una rappresentazione possa essere fregiata di una così alta prerogativa, cioè che sublimi siano le idee che ci presenta l'oggetto, da cui viene somministrata, e che pure sublime o corrispondente sia il modo con cui vengono rappresentate. Se sublime fosse un' idea e non tale la sua espressione potrassi tutt' al più dir grande il soggetto, ma non sublime la rappresentazione; e se invece non sublime fosse l'idea, ma di uno stile sublime la sua rappresentazione, dovrà questa dirsi gigantesca o forte, ma non sublime potrà chiamarsi l'oggetto o la rappresentazione.

Omero è forse di tutti i poeti il più ricco di tratti sublimi, perchè forse niuno più di lui scrisse di tanti soggetti grandiosi, usando espressioni, immagini, scelta e disposizione di parole

le più convenienti e corrispondenti alla loro natura. Se parla della guerra degli Dei, ne fa rimbombare il Cielo, e tremare l'Olimpo. Se ci vuol rappresentare la Discordia nell'aspetto più terribile, e nella più grande sua estensione, ce la dipinge colla testa ne' cieli, e coi piè sulla terra. Se vuol mostrarci Nettuno in tutta la sua maestà, lo fa salir fieramente sopra il suo cocchio, indi fendere i flutti dell'instabile elemento, ed al suo aspetto s'agitano le pesanti balene, l'acqua fremente sotto i piedi del Dio che le dà legge, mostrando piacere di riconoscere il suo Re, e nel tempo stesso il cocchio senza risentirsi d'alcun ostacolo continua liberamente il rapido suo corso. Sublime pure è quel tratto di Orazio, con cui vuol darci l'idea della robusta fierezza dell'animo invitto di Catone, il solo che non potè soggiogarsi da Cesare, mentre tutto piegava a quel conquistatore dell'universo:

Et cuncta terrarum subacta

Praeter atrocem animum Catonis;

energica espressione, con cui quel poeta nella più gran maniera fa a un tempo stesso l'elogio dovuto a questi due nemici cotanto illustri.

Basso e puerile deve dirsi invece il modo, con cui Platone vuol parlare delle mura smantel-

tellate di Sparta. *Per quanto alle mura*, dice egli, *io sono, Mergillo, del parere di Sparta di lasciarle dormire a terra, e non già di farle alzare.* Qui piuttosto può dirsi ch'era il grande Platone che dormiva, come già fu detto che facesse talvolta lo stesso Omero. Se tali espressioni sono da condannarsi perchè rinviliscono il soggetto, sono pure da dispregiarsi quelle che tendono ad ingigantire le cose al di là del dovere. Non sublime, ma gonfio è quel tratto di Gorgia, con cui chiama Serse il *Giove de' Persiani*, perchè nè le qualità personali di Serse, nè l'estensione del suo impero possono somministrarci un'idea abbastanza elevata e degna di una così alta espressione. Così pure le espressioni che *Alessandro è grande pel mondo*, e che *il mondo è picciolo per Alessandro: che è tempo che Alessandro cessi di vincere, dove il mondo cessa di essere e il sole di risplendere*, siccome eccedono i confini del vero, benchè dirette ad un monarca de' più illustri, chiamar si deggiono modi esagerati ed ampollosi, ma non già tratti sublimi, perchè non hanno che l'apparenza di una grandezza fondata sul falso, e mancante della debita convenienza.

In varj generi di cose può trovarsi il sublime, ma soprattutto egli è ne' soggetti in cui
do.

domina il bello sentimentale ove più facilmente può aver luogo, perchè questo genere di bellezza è quello che più d'ogn'altro, siccome abbiam veduto altrove, è atto ad interessarci maggiormente. Celebre e ben sublime è la risposta data da Alessandro a Parmenione mentre veniva da questi consigliato ad accettare le offerte di Dario che gli esibiva la figlia in isposa colla metà dell' Asia: *Quanto a me*, diceagli Parmenione, *se fossi Alessandro accetterei tali offerte; ed io pure*, rispose quel Principe, *se fossi Parmenione*. Faceva duopo essere Alessandro per avere sì eroici sentimenti ed esprimerli con tanta dignità. Sono infatti i magnanimi tratti e generosi degli uomini illustri nelle grandi circostanze, cui ci somministra la vera o la finta storia espressa o con parole o col disegno, le miniere più ricche di gemme così preziose. Chi vuol meglio convincersi di ciò scorra le storie di Alessandro e di Cesare, i poemi di Omero, di Virgilio, dell' Ariosto e del Tasso, le tragedie di Cornelio e di Racine, i quadri di Raffaello e di Rubens, e le sculture di Michelangelo e di Bernini.

Abbiam veduto cosa sia il Bello, in che esso consista, quali ne siano i suoi attributi, quali le sue classi, come debbansi valutare i varj
ge-

generi di bellezza, ed abbiain toccato eziandio quanto può venire compreso sotto un tal nome: convien ora, avanti di dar fine alla prima parte di questo Saggio e passare alle proposteci particolari applicazioni, premettere qui in succinto alcune idee generali sul Bello nelle Arti.

CAPITOLO VII.

DEL BELLO NELLE ARTI.

Le arti tutte hanno per iscopo di moltiplicare i piaceri all' uomo e di scemarne i dispiaceri o i dolori; sono il risultato dell' industria umana per migliorare la nostra condizione, industria che è una delle principali prerogative che mette l' uomo ben al di sopra degli altri animali, e che lo rende in certa guisa creatore di nuovi mondi. Vi sono delle arti che tendono a procurarci de' piaceri pel solo buono od utile; altre che ce li procacciano soltanto per mezzo del Bello o di gradevoli rappresentazioni; ed altre ancora, il cui scopo è l' utile e il dilettevole a un medesimo tempo. Nelle arti della prima classe, che *meccaniche* son dette, benchè possa talvolta trovarsi il Bello, non è ivi che noi lo dobbiam cercare, ma bensì in quelle dell' altre due

due che dette sono *Arti Belle*, in cui anzi abbiamo diritto di esigere tutta la bellezza che possono comportare le opere loro; ed era ben necessario di conoscere prima cosa sia il Bello, e in che esso consista, perchè quindi potesse riconoscersi nelle opere delle Bell'Arti, ed esservi introdotto da chi le sa esercitare. Ad un tal fine abbiamo fatto precedere le idee generali sul Bello, e sulla bellezza delle cose; ma prima però di applicare le stabilite teorie sul Bello alla Pittura ed Architettura, come ci siam proposti, fa duopo vedere su quali principj generali le Belle Arti agiscano, e con qual genere di cose procurare ci possano il piacere che nasce dal Bello.

Quantunque per mezzo delle arti l'uomo divenga in certa maniera creatore, non possiamo però sortire dai limiti della natura per immaginare quanto una fantasia alterata somministrare ci possa senza offendere la buona ragione, e soltanto è in nostra facoltà di combinare e modificare gli oggetti che trovansi nell'universo nel modo più acconcio a procurarci piacere o tutt'al più ad unirli e scomporli per formarne de' possibili e analoghi a quelli che realmente esistono, cioè se non il vero almeno il verisimile, onde le arti dovendo avere per guida la

na-

natura, egli è indispensabile che venga da esse sempre imitata, e siccome il Bello è essenziale alle Bell'Arti, così, come è ben noto, e fu detto anche dai più antichi filosofi, dovranno queste sempre imitare la bella natura.

Siccome la funzione delle Bell'Arti sta nell'imitazione della bella natura, e il loro scopo è di recarci piacere pel sentimento della bellezza, ne segue necessariamente che belli debbano essere gli oggetti che ci somministrano le opere loro, e che bella pure ne sia la imitazione o la maniera con cui vengono rappresentati; cosicchè le opere delle Bell'Arti devono a noi recare tutto il piacere che ci può essere somministrato dalla più perfetta illusione delle bellezze della natura, e più ancora tutto quello che derivar può dal sentimento dell'abilità dell'artista. Questo è uno de' mezzi più atti ad eccitare in noi quello della nostra perfezione mostrandoci a quanto giunger può l'umano ingegno che sa sollevarsi, dirò così, al di sopra della sua sfera per imitare perfino lo stesso autore supremo della natura. Ma perchè le opere delle Bell'Arti recare ci possano questo doppio piacere non devono già gli artisti copiare servilmente gli oggetti, quali loro si presentan dinanzi, ma bensì fare una scelta di quanto può essere più atto

a procurarci una grata rappresentazione ed a somministrarcene la più seducente illusione, e questo solo è ciò che chiamasi *imitare la bella natura*, cioè imitare le tracce che la natura istessa tiene nelle più belle sue produzioni, cosicchè la finzione venga ad avere i caratteri tutti del Bello e del vero. Là dove non è tale la imitazione deve chiamarsi piuttosto un'operazione meccanica che una produzione delle Bell'Arti; perciò dalle colte persone viene fortemente raccomandato agli artisti di darsi ogni cura per formarsi in mente l'idea astratta del Bello e dell'ottimo, e quella seguire nella scelta de' soggetti, che si voglion rappresentare, affinchè della maggiore bellezza dotate siano le opere loro. Così Apelle per dipingere la tanto celebre sua Venere non ritrasse già alcuna donna, ma dicesi che da cento belle pigliando qualche tratto ne compose un tutto bellissimo ben degno di rappresentare la Dea della bellezza.

Il Bello ideale o le leggi supreme del Bello devono dunque essere la norma di tutte le Arti Belle. Lo sono nella poesia che per mezzo della parola misurata presenta alla nostra immaginazione quanto il mondo visibile e intellettuale può somministrarci di più bello e interessante: Nella pittura che su d'una semplice tavola colle
tinte

tinte e coi contorni ci presenta tutti gli oggetti visibili che esistono o che immaginare si possono esistenti in natura. Nella scultura che col rilievo ci somministra le forme delle cose più atte a procurarci delle grate rappresentazioni. Nell'arte del gesto che dirige e combina di tal maniera i varj movimenti della persona, che mentre esprime le diverse passioni forma de' quadri che c'incantano per l'armonia che risulta nelle varie loro combinazioni. In quella de' giardini anglo-cinesi o de' paesi artificiali, che tiene ora un rango distinto fra le Belle Arti, da cui vengono creati i più belli accidenti che trovansi soltanto sparsi a grandi distanze sulla faccia del globo, servendosi de' materiali istessi, con cui la natura medesima compone i suoi quadri. Nella musica che coi suoni non articolati imita i movimenti dei nostri affetti e li risveglia a un medesimo tempo, e ci rappresenta il muggito del mare e il fragore de' venti come il dolce mormorio de' ruscelli e de' soavi zeffiri. Nell'eloquenza eziandio quando quest'arte vuol dilettere non che persuadere, e singolarmente se trattasi di celebrare i fasti di un eroe, che colla scelta delle parole, coll'armonia dello stile, e colla forza ed eleganza delle espressioni, delle figure e delle immagini imita

la grandezza ed importanza del soggetto. Così pure nell'architettura quando oltre all'utile, ed alla solidità delle fabbriche vuol arrecarci eziandio piacere per la bellezza delle forme e delle proporzioni, e per mezzo di ornati esprimendo con grazia e leggiadria le leggi meccaniche dell'arte medesima vuol darci l'idea dell'importanza, e destinazione de' diversi edificj. Tutte in somma le Arti Belle imitano la bella natura trasportando le bellezze dell'originale ne' materiali di cui si servono per la formazione del loro modello, colla sola differenza che alcune di esse, come la pittura, poesia e simili, imitano la natura *libera* o le opere che sortono o sortir possono immediatamente per mano della natura, ed altre imitano la natura che dicesi *soggiogata*, ovvero le opere ch'essa ci somministra dirò così da seconda mano, ed a cui l'arte ha già dato una nuova esistenza, come nelle Bell'Arti che hanno l'utile per base, cioè l'eloquenza e l'architettura, ove il prototipo deve essere il risultato delle leggi generali della natura combinate con quelle particolari all'uso e destinazione delle arti medesime. Questa differenza, forse non abbastanza conosciuta, è ciò che ha indotto molti a credere che dal generale principio d'imitazione nelle Bell'Arti si dovesse

E.

esclu-

escluderne l'eloquenza e l'architettura, perchè non vedendone chiaramente il prototipo non vi ammettevano la imitazione; ma ben analizzando le cose ne risulta indubitatamente che tutte senza eccezione alcuna per ultimo risultato imitano e imitar devono la bella natura.

Se una ad una volessimo scomporre le Belle Arti ed applicarvi i principj quì stabiliti sul Bello, troveremmo facilmente che la bellezza delle opere d'ognuna di esse dipende sempre dall'unione della varietà, unità, e convenienza sì nella scelta dell'originale, che nella verità dell'imitazione; riconosceremmo che il vivo nostro interesse per le Bell'Arti deriva e dal trovarsi comunemente compresi nelle opere loro tutti e tre i generi di bellezza, cioè la intellettuale, la morale e la sensibile, e dal venire le bellezze loro presentate nel modo più atto a fare la più viva impressione col carattere dell'entusiasmo, e soprattutto dall'essere tali produzioni per la maestria degli artisti che in esse si manifesta, cose ben atte ad eccitare in noi il sentimento della nostra perfezione; vederemmo che vi sono delle bellezze proprie di ciascun'arte, onde nella scelta dell'originale fa duopo preferire quelle che meglio si prestano all'imitazione secondo la natura delle singole arti, affinchè

pia-

piacevole ne sia la rappresentazione ; troveremo che nelle opere delle Bell' Arti singolarmente, gli oggetti per esser belli devono essere al di sopra della comune , perchè in tali rappresentazioni l'abilità dell' artista formando una parte rilevante di quanto a noi procura piacere, vi dobbiam sempre scorgere degli ostacoli cui faccia duopo un grado elevato di forza e di valore per superarli, e che vinti siano senza sforzo o fatica almeno apparente ; riconosceremo in ognuna di esse che tra le opere loro, quelle in cui domina maggiormente la parte sentimentale, o che han relazione coi nostri affetti, son sempre a cose pari le più gradite e interessanti ; e vedremmo altresì verificarsi in ogni circostanza di cose quanto abbiám detto intorno al fino , al delicato , al grazioso ed al sublime . Ma un troppo vasto campo ci si offrirebbe se qui trattar si volesse di tutte le Arti Belle : ed a provare la verità de' principj adottati sul Bello siccome può bastare il farne soltanto applicazione ad alcune di esse, così ci limiteremo alle due arti del disegno che ci sembrano le più opportune all' intento , cioè alla Pittura, che appartiene alla classe delle arti che il solo Bello hanno per iscopo, ed all' Architettura, che in quella delle arti dirette all' utile e dilettevole viene compresa .

PAR-



PARTE SECONDA



DELLE LEGGI DEL BELLO

NELLA PITTURA

CAPITOLO I.

*IDEA GENERALE DEL BELLO
NELLA PITTURA.*

La Pittura per mezzo di contorni, e di tinte sovra una piana superficie può rappresentarci non solo la terra, i cieli e le forme tutte de' corpi, ma per gli esterni segni delle persone può renderci eziandio palesi gli interni movimenti dell' animo. Quest' arte mentre tenta di emular la natura, sembra volerla perfino sorpassare nell' estensione delle sue produzioni; poichè se non bastano ad essa gl' infiniti esseri corporei del nostro mondo, ne inventa e immagina degli ideali o possibili, e se neppure vuol limitarsi alle cose visibili esistenti o ideali, sa impadronirsi eziandio degli esseri invisibili per rappresentarceli bensì

sot-

sotto forme corporee , che loro indispensabilmente fa d' uopo prestare , ma di tal maniera rivestiti , che ricevere ne possiamo qualche analoga e sufficiente illusione : la Pittura in somma ci può somministrare l' immagine e di oggetti corporei e di azioni morali e di soggetti ideali , e ben poche sono le cose che sfuggir possono al suo impero . Un' arte sì sublime può essa mai venire altrimenti impiegata che a recarci piacere con grate rappresentazioni bene spesso atte ad interessare vivamente nel medesimo tempo e i sensi e lo spirito ed il cuore ? e non deve essa siccome tutte le Arti Belle a noi recare il doppio diletto , che derivar può dalla bellezza degli oggetti , e dalla piacevole loro illusione ? Se tale è il fine della Pittura , di quali mezzi serve essa per giungervi , o per imitare la bella natura ? La bellezza de' soggetti esige primieramente una scelta di ciò che può essere più conforme alle leggi del Bello della natura , e questa distinguesi nell' *invenzione* , nell' *ordinanza* o *disposizione* , e nell' *espressione* , il che è comune a tutte le Bell' Arti . Quindi la parte dell' esecuzione o il modo , con cui quest' arte può trasportare nella materia del modello le bellezze dell' assunto originale , richiede nella Pittura *tratto* o *disegno* , *chiaroscuro* e *colorito* . Vediamo

come debbano seguire le leggi del Bello le varie operazioni della mente e della mano dell'artista nella Pittura e nelle singole sue classi.

CAPITOLO II.

DELL' INVENZIONE.

L' invenzione, che da alcuni viene considerata come l'operazione che comprender debba ogn'altra che dipende dall'intelletto dell'artista per la formazione del soggetto ideale, da noi quì si vuol riguardare come la prima operazione della mente, con cui viene concepito per così dire lo scheletro del pensiero senza esser passato ancora ad ordinarlo, e a dargli la più giusta e più precisa sua espressione. Sotto un tal punto di vista l'invenzione, perchè abbia il migliore rapporto col soggetto che ci proponiamo di eseguire, convien che sia suscettibile di una certa varietà onde allettare, di concatenazione onde formarne un tutto conforme alle leggi della natura affinchè possa avere il carattere della verità, che sia dotata di quella semplicità, per cui venga facilmente intesa dagli altri ancora, non che da quegli che l'ha immaginata, e che in somma sia cotanto felice

o per la novità o per la grandiosità o sublimità sua, quanto atta a fare sopra di noi la più viva e più grata impressione. L'invenzione dunque è la base, l'anima delle Bell'Arti. Inventate o artisti se avidi siete di gloria, altrimenti sarete confusi nella folla de' meccanici operatori.

Qualunque sia il soggetto che ci proponiam di eseguire, deve la Pittura per mezzo dell'invenzione innalzarlo al più alto segno di possibile sua perfezione; perchè officio solo è della storia il copiare o descrivere fedelmente le cose quali esse sono in fatti senza alcuna modificazione, ma le Bell'Arti devono imitare, non copiare la natura, e imitarla nel modo più atto a somministrarci il massimo piacere che nasce dal Bello; onde dicesi che la Pittura sia una muta Poesia espressa dal disegno e dalle tinte, come la Poesia una Pittura parlante espressa dalle parole misurate. Così o s'aggiri quest'arte sovra paesi ed altre bellezze della natura, o su fatti storici e mitologici, o su cose ideali per mezzo dell'allegoria, dovrà sempre proporsi di scegliere quanto in ciascun oggetto vi può essere di più interessante, e corredarlo delle più opportune circostanze coll'omettere ogni superfluità, ed aggiungervi ancora, dirò così, quegli episodj che senza distruggere, od offendere la

verità della cosa possano contribuire a renderne più chiara, più espressiva e più piccante la rappresentazione. L'invenzione riesce tanto più delicata ed importante in Pittura, quanto che deve essa restringersi in quest' arte nella sola scelta del momento il più favorevole, non potendosi servire di una successione di cose o di fatti siccome la Musica, l'Eloquenza e la Poesia, onde produrre l'effetto voluto, ed operare i suoi prodigj. Le unità di tempo, di luogo e di azione trovansi nella Pittura compenstrate in un sol punto; ma qual punto o momento non è mai questo? Ogni parte concorrendo in esso all'effetto del tutto, avvalorata dalla magia dell'illusione dei sensi e della mente, fa che la Pittura ben atta sia a produrre sovra di noi la più viva, e più dilettevole impressione.

L'invenzione ne' paesaggi per esempio dovrà dunque consistere, se il cielo ne sarà l'oggetto principale, nella scelta de' più belli accidenti, o di una levata di sole, momento in cui tutta la natura viene ravvivata da quell'astro benefico e direi quasi creatore d'ogni bellezza visibile; o di una caduta del medesimo, che sembra invitare ogni cosa creata ai piaceri di un dolce riposo, e che collo stender dell'ombra dà il massimo rilievo a tutti i corpi; o di una

una

placida notte, ove singolarmente la luna, uno de' più belli ornamenti della volta azzurra del cielo, mentre sembra che tenti di emular l'astro da cui ne riceve la luce, massime quando si riflette sull'acque, che ne ripetono, e prolungan l'immagine, sostituisce ai vivaci piaceri del giorno quelli, per così diré, di una dolce e patetica emozione di cuore. Se invece le bellezze terrestri ne saranno lo scopo, quanti felici contrasti non presterà la varia combinazione delle valli e delle montagne, de' terreni popolati di piante e di animali, dei deserti e spopolati, del placido e maestoso corso dei fiumi, del tumultuoso impeto de' torrenti, dei limpidi laghi che specchio fanno a tutti gli oggetti che lor sovrastano, e dell'immenso mare che o tranquillo o burrascoso sembra il più atto d'ogni cosa terrena a sollevare il nostro pensiero e ad ingigantire le nostre idee! A queste bellezze il Pittore può aggiungerne altre ancora che c'interessino maggiormente, perchè ci tocchino più da vicino e ci richiamino in certa guisa noi pure in iscena rendendo il quadro più animato, come tutto ciò che può annunciare l'opulenza della campagna, la felicità della vita campestre, i prodigiosi effetti dell'industria umana nei comodi delle abitazioni, ne' vantaggi del commer-

cio, nella comunicazione tra le nazioni più lontane ed in altri simili interessanti oggetti, ovvero col presentarci le scene più atte ad eccitare in noi meraviglia e terrore o colle rovine e coi perigli di uno spaventoso incendio che abbatta e distrugga ogni cosa, o di acque devastatrici che seco traggano quanto cade in lor potere, o coll' orrido aspetto di una burrasca di mare, ove qualche naviglio minacciato dall' elemento che lo sostiene e dai turbini che gli sovrastano, ci somministri la più viva immagine della perigliosa sua situazione. Non son tali i Paesi di Tiziano, di le Pottre, di Pussino e di Clodio, le Notti di Bassano e di Gherardo, e le Marine di Vernet, ove ci sembra di respirare l'aria pura di quelle ridenti colline, o di venire rinfrescati da quelle valli ombrose e da quegli alberi fronzuti, o di sentire il mormorio dell' acque e il calor di quelle fiamme, o di udire il muggito del mare e d'essere scossi dal fragore dei venti e delle tempeste? Ma per quanto interessanti siano tali oggetti e siffatte bellezze della natura, non è però quivi ove l' invenzione abbia il maggiore suo giuoco; egli è ne' fatti di storia, ne' misteri della religione, nelle gesta degli uomini e degli Dei che l' immaginazione può sollevarsi più facilmente fino
all'

all' entusiasmo, e produrre de' pensieri grandiosi e sublimi, atti a commovere fortemente i nostri affetti, e ad innalzarci quasi sopra noi stessi.

I Pittori delle nazioni più fredde e oltramontane si sono bensì distinti ne' paesaggi ed in altri analoghi generi di pittura, ma, diciamolo francamente, non ci hanno finora potuto superare nella Pittura, per così dire, epica e d'immaginazione; siccome noi pure non abbiamo mai potuto superare i Greci in questo genere di Pittura, se giudicar vogliamo il pregio delle lor opere dalle descrizioni di illustri Scrittori contemporanei, e dalle greche statue che tuttor ci rimangono. E come potean mancar d'estro per l'invenzione e di sublimi soggetti que' greci Pittori in mezzo ad una vivace e colta nazione ridondante di eroi, che si disputavan la superiorità nella gloria con mille azioni memorande e la contendevan perfino cogli stessi Dii? in un paese, ove ogni sasso aveva un nome e quasi un nume che vi presiedeva alla custodia? ove tutto contribuiva a riscaldar la fantasia, e ad esaltar l'immaginazione? Poesia era la loro storia ed i misteri della religione; poesia le aringhe de' Generali alla testa delle lor truppe e de' padri della patria nelle pubbliche adunanze; e poesia perfino gli stessi siste-
mi

mi de' più tranquilli filosofi. Non è dunque da maravigliarsi se poesie pur anche fossero le lor pitture, e d'estro poetico animati i pittori della Grecia, madre e maestra d'ogni arte e d'ogni sapere.

Molti sono gli esempi di belle e felici invenzioni nella pittura sì antichi che moderni, tanto nel genere istoriato che nell'allegoria: ne accennerò qui in breve alcuni di quelli che acquistarono maggior fama, perchè servire ci possano come di pratiche riprove alle teorie ed idee che ci siam formati sul Bello in generale e singolarmente nella Pittura.

Uno de' quadri nel genere istoriato, che ottenne maggiore celebrità singolarmente per la parte dell'invenzione, è certamente l'Ifigenia di Timante gran dipintore. In questo quadro, al dire di Plinio e d'altri illustri Scrittori, volendo l'artista rappresentare il sacrificio di una innocente giovine Principessa che va ad immolarsi per la salvezza della patria, circondata dalle persone che potessero prendere il massimo interesse ad una sì tenera e commovente circostanza, dopo avere espresso un dignitoso abbattimento nell'illustre vittima, e negli assistenti un'afflizione proporzionata alla varia loro relazione, perchè quella del padre Agamennone

sorpassasse ogn' altra e fosse anzi al di sopra di quanto esprimere si possa, gli coprì il volto di un velo, lasciando così allo spettatore tutta la libertà d'immaginare quale potesse essere l'afflizione di un padre che mentre piega alle voci dei ministri della religione non può esser sordo a quelle pur anche sagre della natura. E non è questa la più bella, e più interessante maniera di rappresentare un siffatto sacrificio? non è questo il modo di moltiplicare i rapporti della rappresentazione? e un cotal silenzio del Pittore non è esso ben più eloquente di quanto mai avesse potuto dire altrimenti il suo pennello? Una sì felice invenzione fu imitata con buon successo da varj pittori e singolarmente dal Pussino nel suo quadro della morte di Germanico, prezioso ornamento della galleria Barberini, ove tra le circostanti persone una donna, rimarchevole altronde per l'abito e per l'atteggiamento, coprendosi il volto colle mani ben dimostra d'esser quella la moglie del Principe, di cui si piange la morte. Al què citato esempio di eccelsa greca invenzione si può contrapporne eziandio altri di moderni pittori, e soprattutto il Sacrificio dal popolo di Listri offerto a S. Paolo, una delle più belle opere del divino Raffaello. In questo quadro volendo il
Pit-

pittore far conoscere facilmente il soggetto e il motivo dell' offerto sacrificio, tra la folla ivi indicata vi fa distinguere lo Storpio risanato improvvisamente per prodigio dall' Apostolo, e mentre quegli esprime nel modo più patente la sua guarigione e la sua riconoscenza col sollecitare un tanto benefattore ad accettare le offerte de' suoi concittadini, trovasi circondato da persone di varia età e condizione, che assicurandosi in differente maniera di una sì improvvisa e sorprendente guarigione chi coll' alzargli il lembo delle vesti, e chi coll' esaminarne le spalle, tutte mostrano un massimo stupore per l' operato miracolo, e ben annunciano il motivo dell' agitazione di quel popolo e il soggetto del quadro, opera grande eziandio per gli altri suoi pregi oltre quello dell' invenzione.

Da questi esempi ben si comprende che l' invenzione nel genere istoriato non consiste, oltre la scelta del momento, che nell' assumere gli episodj i più opportuni all' espressione del quadro, e che se non furono precisamente tali in fatti, siano però ben conformi pel carattere e pel costume a quanto immaginar ci possiamo accaduto in quel punto, onde il verisimile tenendo luogo del vero nella Pittura ci vengano a procurare la più viva e più grata illusione.

Ma

Ma un più vasto campo ha l'invenzione ne' soggetti allegorici: ivi non ristretta ne' confini delle cose reali e proprie soltanto di un fatto, di un luogo, o di un'azione può servirsi di idee già ricevute analoghe alla cosa per applicarle ove conviene, dando anima e vita alle cose inanimate ancora, e assoggettando gli esseri visibili e invisibili al proprio assunto; ma queste facilitazioni oltre al diminuir sempre alquanto l'illusione ci strascinano facilmente a distruggerla del tutto col formare i pittori talvolta degli ircocervi che sortono affatto dai limiti d'ogni genere di verisimile componendo de' bisticci o enigmi inintelligibili, per cui tali pitture prive rimangono di effetto e di bellezza intellettuale o morale, solo restandovi la semplice bellezza de' contorni o del colorito e nulla più.

Sonovi più specie di allegorie. Le principali sono le composizioni puramente allegoriche, le storiche composizioni, ma rappresentate soltanto da personaggi allegorici, e le miste d'istorici e d'allegorici personaggi. Della prima sono i soggetti ideali rappresentati soltanto da personaggi simbolici che non esistono che nell'immaginazione dei pittori e dei poeti, come per esempio il celebre quadro della Calunnia di Apelle fatto al suo ritorno in Efeso dall'Egitto,
ove

ove da' suoi nemici per maldicenza era stato posto in disgrazia di quel Re. Alla diritta del quadro stava assiso un uomo che avea l'aria di persona di rango e di autorità con grandi orecchie sul fare di Mida, e che stendea la mano alla Calunnia come per invitarla ad accostarsi a lui: ai piedi tenea l'Ignoranza ed il Sospetto. La Calunnia in atto di avanzarsi avente da una mano una torbida fiaccola pronta ad accendere ovunque la discordia, e coll' altra trascinando un giovane innocente che implora l'ajuto del cielo, era preceduta da una pallida e scarma figura rappresentante l'Invidia, e veniva accompagnata da due persone, che all'aria ed al portamento ben indicavano d'essere l'Inganno ed il Tradimento, e finalmente dietro di loro in aspetto di fuga vedevasi il Pentimento coperto d'abito nero e lacero, che andava in cerca della Verità, che a grande distanza stavasene tutta risplendente di luce. La felicità con cui era espressa questa allegoria oltre alla grazia e all'espressione che le avea dato questo Dio della Pittura, unita alle circostanze che ne furono occasione, e al costume di quei tempi di personalizzare ogni cosa e i fiumi e i venti e le città e i regni e i vizj e le virtù, tutto dovea concorrere a renderne chiara e interessante
la

la composizione. Di questo genere son pure due quadri del Correggio che stanno nel gabinetto del Re di Francia, uno rappresentante l'uomo dalle passioni tiranneggiato, e l'altro l'impero della virtù sulle passioni.

Poche sono le buone composizioni di questa specie di allegoria, ma più rare sono ancora le storico-allegoriche. L'esempio più conosciuto di questa seconda specie è la storia del gran Condè dipinta nella galleria di Chantilli. Ivi il Pittore nel rappresentare le gesta di quell'Eroe non volendo omettere alcune belle azioni dal medesimo operate nel tempo che trovavasi nelle Fiandre collegato coi nemici della patria, e nel tempo stesso non volendo porre in trionfo un cotal suo sviamento e farlo andar del pari coll'altre sue luminose gesta a prò dello Stato e del Sovrano, ecco come si espresse. Disegnò la Musa della Storia, corredata d'attributi i più atti a farla facilmente riconoscere, tenendo un libro, sul cui dorso sta scritto *Vita del Principe di Condè*, e d'onde ella straccia de' fogli che cadono in terra e sui quali leggesi *Soccorso di Cambrai = Soccorso di Valenciennes = Ritirata in faccia ad Aras*, e tutte l'altre gloriose imprese di quel grand'uomo che non portano altra macchia che quella d'esser fatte mentre egli

trovavasi al servizio degli Spagnuoli. Bella, nuova ed ingegnosa invenzione di pura storica allegoria.

Ma più comuni e di maggior uso nella Pittura sono le allegorie di composizioni miste di personaggi storici e allegorici, benchè rari ne siano pur anche i buoni esempi, ed anzi infiniti quelli da evitarsi. Infatti come si posson mai ben conciliare assieme i soggetti reali cogli ideali, ed ottenere l'unità sì necessaria al Bello non che quella verisimiglianza che è indispensabile all'illusione? Il solo caso a mio credere, in cui tali unioni possono aver luogo, egli è quando i soggetti reali e allegorici vestono, dirò così, una medesima natura cessando d'essere eterogenei, il che non può accadere se non quando lo storico soggetto ammetta d'essere in certa guisa trasportato fuori della naturale sua sfera, e che il soggetto allegorico sia appunto della sfera medesima, in cui viene trasportato o metamorfosato lo storico, siccome nelle apoteosi de' Gentili o nella specie, per così dire, di apoteosi de' Cristiani: così Apelle rappresentò Alessandro coi fulmini in mano e con altri attributi di Giove, come quegli tra' mortali che sembrava far le veci del sommo nume reggendo quasi l'universo intero o dividendo con lui l'impe-

pero del mondo ; così tra noi si posson talvolta rappresentare i Santi circondati da figure simboleggianti la Fede, la Religione, o qualche virtù da loro posseduta in particolar modo, come illustrare ancora ai nostri dì le gesta di un guerriero con figure simboleggianti la Fama, la Gloria, la Vittoria o con altre analoghe allegorie: ma però sempre fa d'uopo usarne con somma moderazione per non offuscarne l'intelligenza, o renderne più ingombra l'azione, e ciò ne' soli casi ancora, in cui vuolsi piuttosto celebrare o divinizzare in certa guisa un fatto, una persona, che presentarci l'idea d'un' azione.

Tali allegorie servono principalmente a compenetrare in breve spazio l'idea di molti fatti, e ad unire in un soggetto solo delle azioni operate in più tempi o in una lunga successione di tempo, il che altrimenti non potrebbe ottenersi in una semplice storica rappresentazione. Così le Brun venendo incaricato di esprimere in un dato sito le vittorie di Luigi XIV. riportate nelle Fiandre, o per meglio dire di somministrare in pittura l'idea della gloria da lui acquistata in quelle guerre, rappresentò il Re sopra un carro trionfale condotto da destrieri guidati dalla Vittoria: questo carro nel rapido suo corso atterra molte persone o figure simboleggianti le varie

Città e i diversi Fiumi delle Fiandre conquistate, le quali in varj atteggiamenti esprimono il terrore che loro imprime un tanto Eroe. Ivi una Donna, che con chiari segni rappresenta la Spagna, mentre sembra che tenti di voler arrestare il corso di quel cocchio, viene essa pure strascinata come in trionfo, e nell'inutile suo sforzo le cade la maschera, con cui volea da principio questa Potenza in secreto sostenere i nemici della Francia: pensiero veramente poetico e bello, ma di un genere però di bellezza che interessa più l'intelletto o l'immaginazione che il cuore, ed a cui fa sempre d'uopo esservi alquanto disposti per gustarlo o possederne la lingua, dirò così, per leggerlo facilmente. Mi si permetta di qui aggiungere in breve altri due esempi forse ancor più semplici ed espressivi di questa classe di allegoria mista, benchè tratti dalla Scultura, arte però che non differisce dalla Pittura che pel rilievo, e in cui il rimanente è affatto comune.

Nella Chiesa di S. Pietro di Roma tra i molti mausolei, che vi si trovano, ve ne sono due del Bernini, uno per Urbano VIII. Barberini, e l'altro per Alessandro VII. che sono della più semplice, chiara e sublime allegoria. Nel primo sovra il sarcofago s'erge la statua del Pontefice,
 alla

alla cui destra sta la Carità in atto di mestizia, e alla sinistra la Giustizia che sembra sospendere l'esercizio del suo impiego; nel mezzo, sotto alla figura del Papa, la Morte simboleggiata da uno scheletro tiene in mano un libro nero, su cui registra il nome del defunto Pontefice; ed alcune api, stemma della famiglia Barberini, qua e là disperse, siccome quando prive rimangono della loro regina, aggiungon esse pure espressione al Mausoleo con doppia allusione. Nell'altro avendo lo Scultore eziandio da superare l'ostacolo del sito, ove richiedevasi che si conservasse una porta, pose in alto la statua di quel Pontefice circondata da quattro altre, ben simboleggianti la Giustizia, la Prudenza, la Carità e la Verità: son queste divise dalla porta sottoposta con una bella e ben trattata drapperia in certa maniera sostenuta da uno scheletro rappresentante la Morte che in atto di sortire da quella porta medesima, come se fosse quella del Sarcofago, con una mano sembra coprirsi il volto per rispetto e temenza del sommo Pontefice, e coll'altra tiene il fatal oriuolo a polvere che in alto stende quasi dicendo *l'ora è venuta; questa è la mia scusa*: pensieri sublimi che avrebbero riscosso l'ammirazione ancora ne' più felici tempi della Grecia.

Benchè non manchino lodevoli esempi di ogni genere di pittorica invenzione, quanti pittori però non hanno errato in una parte sì importante della pittura! e il peggio si è che tali errori trovansi ancora talvolta nelle opere de' più grandi maestri. Chi ne' soggetti storici offese la verità o con imperdonabili anacronismi o con grossolani errori di costume, come Raffaello che nelle stanze Vaticane dipinse Eliodoro dagli Angeli scacciato dal tempio, e v'introdusse Giulio II. ivi portato in sedia gestatoria quasi in atto d'essere testimomo di un' azione accaduta da due secoli prima dell' Era volgare; e Tintoretto che nel suo quadro rappresentante gli Israeliti che raccolgon la manna nel deserto armò di fucili quel popolo ebreo: chi offese la tanto necessaria convenienza coll' unirli a favole a cui non possono aver relazione, e con cui non posson formare unità, come Michelangiolo che nel suo Giudizio Universale frammischìò le opinioni più grottesche de' Gentili coi più sagri e più tremendi misteri della cristiana Religione, avendo egli introdotto in una così grave rappresentazione e il fiero Caronte e la sdruscita sua barca e le fangose acque del fiume Stige: chi per pompa d'ingegno formò delle allegorie intricatissime che per la massima parte riescono inintel-

telligibili , onde affatto prive di bellezze intellettuali e sentimentali , ed a que' pochi ancora , che trovansi in istato di scifrarle , non possono recar molto piacere , perchè ad essi non è possibile di procurarsene l'intelligenza che con istento e fatica , come avviene di buona parte de' fatti spettanti a Maria de' Medici che Rubens rappresentò nella Galleria di Luxemburgo sotto metafore e allegorie così complicate e astruse che sfuggono anche alle persone le più istruite nella Mitologia e nella scienza degli emblemmi : chi mancò nell'invenzione con una cattiva scelta del momento e degli episodj di un soggetto , onde diminuendone le idee de' rapporti , base della Bellezza , ne risulta fredda e poco interessante la rappresentazione , siccome Bassano e Rembrant che avviliscono sovente i soggetti più serj e più gravi col dar loro un'aria grottesca e ridicola , cosicchè le loro pitture spesse volte sono piuttosto parodie de' soggetti da loro assunti , che nobili ed interessanti rappresentazioni .

Ma non basta l'evitare gli errori intellettuali e fare scelta di bei pensieri perchè in pittura lodevole ne sia l'invenzione , fa duopo altresì conoscere quali soggetti e quali bellezze intellettuali o morali siano le più suscettibili di bel-

lezza visibile e pittoresca, altrimenti nullo o ben piccolo ne riesce l'effetto e il piacere che ne deriva. Trovansi de' pensieri e de' tratti sublimi che ci arrecano il massimo piacere espressi dal discorso, che o non si possono rappresentare in alcun modo per mezzo del disegno e dei colori, o che almeno perdono cotanto in Pittura che più non si ravvisano nell'effetto loro. Il discorso e la poesia singolarmente può preparare gli animi con una successione di cose che un detto, una sola parola ancora richiamando una infinità d'idee e di rapporti può produrre in noi la più grande e più viva impressione; mentre la Pittura trovandosi legata ad un sol tempo difficilmente può somministrare delle idee che non siano comprese nel momento dell'azione rappresentata, massime quando trattasi di sentimenti particolari che dalla sola generale espressione della passione non possono individuarsi. Come mai per esempio potrebbe un Pittore esprimere coll'arte sua il celebre e sublime tratto del *qu' il mourût* che il grande *Corneille* fa dire al vecchio Orazio in risposta a chi gli domandava, in qual modo l'unico rimasto suo figlio avrebbe potuto resistere contro i tre Curiazj nella tanto nota ed importante disfida? come quelle ultime parole di Cesare così penetranti, quan-

quando riconoscendo Bruto tra' suoi assalitori gli disse : *ancor tu o Bruto mio figlio?* come quelle seducenti espressioni con cui Germanico mentre moriva avvelenato esortava teneramente i suoi congiunti , ed amici alla vendetta , dicendo : *io sarei in diritto di dolermi d'una morte così immatura come la mia, quand' anche accadesse per colpa soltanto della natura , ma io muojo avvelenato ; a voi dunque ne spetta la vendetta, e non arrossite di esserne voi stessi i delatori per ottenerla.* Furono bensì trattati in pittura e con felice successo gli accennati soggetti e il combattimento degli Orazj , e la morte di Cesare , e quella di Germanico ; ma non son già i sentimenti che formano la principale bellezza del loro racconto su cui s'aggiri il merito di quelle pitture , sono altre circostanze e altri tratti più sensibili e dirò così più articolabili dalla Pittura, che ne formano il pregio, siccome nella morte di Germanico quella felice greca imitazione del Pussino, qui sovra accennata, nel modo di esprimere con sublimità l'afflizione della moglie Agrippina . La Pittura può bensì rappresentare ogni passione e i diversi gradi delle passioni ancora , ma non già i particolari sentimenti che suggerir possono le varie circostanze ; onde deve limitarsi ad esprimere le idee soltanto che
da

da segni esterni corrispondenti possono essere annunciate. Se quest' arte però pel numero degli oggetti e per la durata delle azioni trovasi inferiore alla poesia , ha però su questa eziandio i suoi vantaggi che l' artista deve conoscere per farli valere e per mettere in azione tutta la forza , di cui la Pittura è suscettibile . Quest' arte non trova alcun ostacolo dalla parte degli oggetti sensibili: essa ce li può rappresentare tutti secondo la loro natura anzi quali essi sono; mentre il discorso non può che somministrarcelle una debole idea , e talvolta non giunge neppure con lunghi e faticosi raggiri a farci comprendere quanto ci può istruire una sola occhiata sull' oggetto ; e quindi la Pittura rendendoci come presenti e testimonj oculari di un soggetto , di un' azione , coll' incanto dell' illusione ci procura quasi le medesime impressioni che riceveremmo dal vero per mezzo dell' organo del vedere . Le leggi del Bello visibile devono dunque esser la norma del Bello morale e intellettuale nella Pittura , e non solo nella parte dell' esecuzione , ma in quella ancora dell' Invenzione e d' ogn' altra classe di quest' arte .

Ma noi non porremmo mai fine all' Articolo dell' Invenzione se dir volessimo quanto ad essa appartiene ; ci basti il fin qui detto per non

sortire dai limiti propostici di un Saggio, e passiamo al Bello nell' altre parti della Pittura, che noi scorreremo ancor più rapidamente che non già l' Invenzione, la quale essendo la più atta di tutte a somministrar le idee de' rapporti, base d' ogni bellezza, era la più importante nelle ricerche nostre sul Bello.

CAPITOLO III.

DELL' ORDINANZA O DISPOSIZIONE.

Dopo aver immaginato per mezzo dell' Invenzione il soggetto da rappresentarsi in pittura, fa duopo passare ad ordinar le idee riducendole all' unità nel modo più conveniente, perchè conforme sia alle leggi del Bello. Siccome due sono le classi di convenienza necessaria agli oggetti perchè belli vengano riputati, così sono due gli aspetti sotto cui riguarderemo la Disposizione, cioè quella che compresa viene nella convenienza secondo la natura del soggetto, e quella che rende la ordinauza conveniente alla maniera nostra di sentire e di vedere. Ma qui non parleremo che della disposizione delle figure, riservando gli altri oggetti per le successive divisioni assunte della Pittura, come nel chiaroscuro e nel colorito.

L' II.

L'unità del soggetto esige primieramente che le parti tutte siano disposte in modo che ciascuna concorra secondo la propria particolare natura allo scopo principale, cosicchè tutte trovinsi legate e concatenate assieme, avendo, dirò così, per centro comune la figura o la parte primaria della rappresentazione; ma perchè le parti subalterne tengano il loro rango fa duopo che ordinate siano altresì di maniera che tendano a rilevare maggiormente le principali, non già a diminuirne l'effetto. La natura delle cose richiede che secondo la forza e il genere degl'impulsi determinate siano le loro azioni, e diversa essendo la disposizione degli uomini e vario il loro rapporto in un'azione, in un soggetto qualunque, rendesi indispensabile che varie siano le situazioni e diversi i movimenti delle figure collocate in qualsivoglia quadro o pittura; ma per quanto grande sia una total differenza ella non può essere tale, appunto per la stessa sua natura, che ammetter non debba qualche cosa di comune nelle diverse classi di età, di temperamento e di relazioni ancora, in cui suddividonsi o combinansi sempre gl'individui di un'azione e di un soggetto, onde le figure devono qua e là formare de' gruppi, siccome vedesi sempre accadere in natura, ove più persone

tro-

trovinsi radunate e abbandonate a' naturali loro movimenti: così erravano que' Pittori de' secoli rozzi che entro i quadri esponevano le lor figure o come tanti alberi piantati in simmetria o come soldati schierati in battaglia. Tali gruppi e movimenti oltre al seguire le particolari disposizioni degl' individui e il comune impulso dell' azione, molla maestra del soggetto, devono altresì essere modificate dalle circostanze di luogo, ove l' azione viene rappresentata, onde la mos- sa e distribuzione delle figure deve seguire le leggi di questa triplice combinazione, perchè conveniente sia alla loro natura, e a quella del soggetto.

Ma perchè bella ne sia la rappresentazione non basta che le parti della composizione trovinsi modellate e disposte secondo la natura delle cose; fa duopo altresì che siano combinate nel modo a noi più conveniente e gradevole, sia che trovinsi delle leggi armoniche nelle forme e ne' contorni, come forse ve n' ha ne' colori rapporto all' organo della vista, in quella guisa che ne esistono per la corrispondenza de' suoni riguardo al nostro orecchio, sia per qualunque altra ragione che noi possiamo immaginare; dimostrandoci l' esperienza, che vi sono delle forme grate ed altre disgustose

tan-

tanto ne' contorni de' singoli corpi quanto in quelli delle unioni di più corpi, e così delle combinazioni consonanti e dissonanti. Benchè non esistano finora de' canoni generali ridotti a sistema per tal sorta di armonia, ciò non ostante trovansi diverse regole dedotte dalla sperienza, avvalorate dagli esempi e dagl' insegnamenti di eccelsi maestri dell' arte, che fa duopo seguire, perchè lodevole e grata ne riesca la Disposizione ne' varj soggetti della pittura: ed ecco in breve quelle che sono le più conosciute, e in cui conviene la massima parte de' migliori artisti, e che sono le più conformi ancora ai principj da noi stabiliti sul Bello e sul vario piacere che ne deriva.

Prima d'ogn' altra cosa devono i varj elementi della rappresentazione esser disposti nel modo più acconcio a rendere chiara e facile l'intelligenza del soggetto oltre a concorrere alla migliore sua espressione, perchè i piaceri intellettuali e sentimentali devono, siccome abbiamo altrove osservato, essere anteposti ai sensibili, massima che non dovrebbero mai cessar d' inculcare agli artisti, che o per mancanza di fin e giusto raziocinio o per debole connivenza al gusto grossolano della comune si lasciano bene spesso sedurre dal Bello sensibile o visibile

le a danno del morale e dell' intellettuale. Quindi dopo aver soddisfatto a questi primi doveri fa duopo che la Disposizione segua le leggi ancora del Bello visibile, e compiaccia il più fino e il più nobile di tutti i sensi. Deve dunque l'ordinanza essere tale che nel quadro vengano evitati, per quanto possa essere compatibile colla natura del soggetto, e gli angoli e le linee rette, dando alla disposizione orizzontale una figura curvilinea e tendente alla circolarè, e ciò non solamente perchè le curve sono sempre più grate delle rette, ma ancora perchè le parti subalterne venendo in certa guisa a far corona alle primarie, contribuiscono maggiormente a dar loro rilievo e importanza; come anche contribuisce non poco a far dominare il soggetto più nobile della rappresentazione il fare in modo che la verticale disposizione tenda alla forma piramidale, forma eziandio ben grata all'occhio, perchè scosta l'elevazione dalla regolarità de' parallelepipedi, onde maggiore varietà; la quale sarà maggiore ancora, quanto più e nella circolare orizzontal disposizione, e nella piramidale dell'elevazione, e in somma nella totalità e in ogni sua parte dominerà la linea ondeggiante e serpentina o *la curva della bellezza*, d'onde principalmente deriva la legge delle con-

trap-

trapposizioni sì ne' movimenti delle figure, che in quelli del sito e d'ogni altra parte della rappresentazione. La divisione in gruppi, quando il numero delle figure lo ammetta, arreca piacere ancora alla vista, non che appaga la ragione, siccome abbiám detto di sopra, sì perchè viene aumentata la varietà nella disposizione, sì perchè l'occhio venendo ad avere de' riposi nel quadro scorre e gusta più facilmente la totalità delle cose ivi rappresentate oltre ai vantaggi che ne risultano ne' lumi e nelle ombre. Varia qui deve essere la massa di tali gruppi e varie pure deggiono essere le distanze tra le persone ivi contenute; e tutto ciò ancora è bene che si trovi in certe proporzioni ed in certo numero, che la teoria non può forse determinare con leggi generali, ma che insegnato ci viene dalle regole particolari dell'arte. Nelle cose che non sono contrarie alla buona ragione ci possiamo acquietare con sicurezza sugli esempi delle persone che hanno contratto un fino gusto senza imbarazzarci di metafisiche dimostrazioni. Un'altra legge di ordinanza è, che nelle composizioni di molti gruppi quello che contiene il soggetto primario teuga a un di presso il mezzo, e che ne' singoli gruppi le parti grandi sieno nel centro, e le più piccole trovinsi alle estremità,

il che contribuisce ad una certa apparente leggerezza, e concorre alla piacevole piramidazione anche nelle singole sezioni del quadro; e per ultimo che vengano disposte nella più giusta armonia le parti più robuste colle più delicate, le più grandi colle più piccole, le diverse attitudini, i varj affetti, i lumi, le ombre, le tinte ed ogni altro elemento della composizione.

Anfione tra' greci pittori fu quello che si distinse maggiormente nella Disposizione, ma in quella però così propriamente detta, e che è fatta più per piacere alla vista che all' intelletto: lo stesso Apelle si confessava a lui inferiore in questa parte della pittura. La battaglia di Mantinea dipinta da Eufanore, e quella di Araste contro gli Etoij da Timante, opere che, al dir di Plutarco, riscossero somma ammirazione ed infiniti applausi per la varietà ed eleganza della rappresentazione, dovevano certamente essere esempi chiarissimi della più giusta e più piacevole disposizione, tanto per ciò che appartiene alla convenienza del soggetto, quanto per ciò che può renderlo a noi grato e dilettevole. Tra' moderni pittori Lanfranco e il Domenichino acquistaron fama per la gradevole disposizione de' loro quadri, ma il Pussino, Lionardo da Vinci, e sovra tutto Raffaello ci hanno sommi-

nistrato opere eccelse di una disposizione atta a soddisfare nel tempo stesso alla vista per la piacevolezza delle forme, ed alla ragione pel giusto rapporto colla natura del soggetto: così la Manna, che Dio fece piovere agl' Israeliti, del primo; la Cena degli Apostoli, in cui Cristo loro annuncia che sarà tradito da un di essi, del secondo, e la tanto celebre Scuola d' Atene, del terzo son tenute dagli intendenti per modelli di ordinanza; benchè la disposizione delle figure in quest' ultima formi piuttosto degli angoli che seguono il punto di prospettiva, che tendere ad una forma circolare; ma ecco qual ne può essere a mio credere la ragione. Il sito, ove trovasi rappresentato il soggetto, è l' interno di una magnifica sala di superba e regolare architettura, e le persone componenti il soggetto sono filosofi, che in uno stato di quiete corrispondente ad una così dignitosa radunanza trovansi distribuiti in quel luogo augusto, ciascuno bensì secondo le attitudini più corrispondenti ai varj loro caratteri, ma tutti però sembrando di aver preso il loro posto, siccome accade in ogni analogia adunanza; viene quindi la disposizione loro in certa maniera a seguir la legge della forma del sito, onde l' ordinanza angolare è ivi conforme alla natura del soggetto, oltre al van-
tag-

taggio che ivi Raffaello ne ritrasse col far sì che tutte le figure di quella composizione conducessero la vista al punto di prospettiva, ove collocò Platone e Socrate, che volea egli assumere per soggetti principali del quadro.

Raffaello era troppo saggio per non sacrificare le bellezze intellettuali o morali alle sensibili, e disponeva i varj soggetti, che aveva a trattare, sempre nel modo più conveniente alla lor natura, dando ad essi quella grazia e quella piacevolezza che si potesse loro accordare senza danno della verità, e delle bellezze più essenziali. È appunto la più giusta combinazione de' varj generi di bellezza, che nelle bell'Arti distingue la maestria degli Artisti, e fa la vera misura del loro merito non che il grado di bellezza delle opere loro. Quanti pittori per non ben conoscere una verità così importante si sono allontanati dal buon sentiero! Alcuni col copiare troppo servilmente gli oggetti della natura senza fare scelta delle parti più belle e più piacevoli, nè studiarsi di dar loro l'ordine più conveniente, siccome buona parte de' pittori fiaminghi, che per un semplice giuoco di lume o per qualche loro favorita grottesca rappresentazione hanno talvolta sacrificato ogni parte della pittura, come vedesi in un quadro della

Maddalena di Breugel , in cui le parti o le figure principali trovansi in grande lontananza e appena visibili , mentre sull' innanzi questo Pittore vi ha fatto risaltare varj personaggi indifferenti all' azione , e che da quella distraggono, ove alcuni si divertono con varj giuochi, altri fanno alla lotta , e tra questi vi ha immaginato per fino un borsajuolo che vi domina cotanto , che sembra quasi il protagonista del quadro : altri non si sono data gran pena di porre ordine alle loro idee ed han collocate entro i loro quadri le figure ed ogni altra cosa alla rinfusa, siccome vedesi nel Paradiso dipinto da Tintoretto nella gran Sala del Consiglio a Venezia, dove regna uua massimà confusione, difetto ben più imperdonabile nel soggetto del soggiorno opposto al regno delle tenebre e del disordine , che nell' Universale Giudicio di Michelangiolo; ove benchè si faccia un po' troppo sentire la mancanza di disposizione e di ordinanza, ciò non ostante disdice assai meno, per essere il soggetto di un' azione, in cui tutta la terra deve venire sconvolta e onninamente cambiata la faccia del globo. Altri pittori poi e singolarmente molti moderni per soverchia e mal intesa pompa di grazia e di eleganza nella disposizione o hanno talmente manierata e contorte

torte le figure , che assomigliano a bambocci mossi da suste , o le hanno in tal guisa aggruppate e azzuffate che sembrano piuttosto frenetici o indemoniati che uomini , le cui azioni trovinsi determinate dalle varie loro passioni e circostanze . Ma simili osservazioni appartengono ancor più al seguente Articolo dell' Espressione , a cui ci riporteremo parlando del Bello che ad essa appartiene .

CAPITOLO IV.

DELL' ESPRESSIONE .

Questa parte , di cui noi passiamo a trattare , è certamente la più delicata e interessante della Pittura non che una delle più estese . Se l' Invenzione le dà , per così dire , la prima esistenza , e la Disposizione la prepara ad essere grata , l' Espressione le dà l' ultima mano , dando vita ed anima a tutte le cose , e somministrando alla rappresentazione quella verità e quella forza , che la può rendere atta a produrre in noi le emozioni corrispondenti all' idea del soggetto ; ma siccome il fine principale della Pittura è di recarci il piacere che nasce da grate rappresentazioni , così l' Espressione deve tendere a sommi-

nistrarci il sentimento degli oggetti della Pittura nel modo più grato e più piacevole. Si può considerare questa terza classe della Pittura sotto due differenti aspetti, cioè quella che appartiene all'Espressione generale del quadro o del suo soggetto, e quella che riguarda la particolare Espressione de' suoi elementi o delle singole sue parti.

Noi abbiamo già negli Articoli dell'Invenzione e della Disposizione accennate più cose che appartengono ancora a questa classe, e singolarmente alla generale Espressione de' soggetti; ma queste diverse sezioni della Pittura hanno una così stretta relazione tra loro, che la massima parte di ciò, che spetta ad una, appartiene alle altre ancora, onde farà duopo ripigliare talvolta alcune delle cose di sopra già annunciate per aggiungervi poi quanto all'Espressione può appartenere in particolar modo, ma sempre però colla massima propositaci brevità.

Determinato il tema del quadro devesi por mente a sceglierè quelle circostanze che attesiano non solo a renderne spiritosa e ingegnosa la Invenzione, ma fa duopo avere in mira la più chiara e più viva Espressione del soggetto, cosicchè massime sulle prime venghiamo più

tocchi dall' impressione di esso che dalla maestria dell' artista ; siccome appunto in una teatrale rappresentazione un attore sarà ben più stimabile e lodevole se saprà sostenere il suo personaggio con tal espressione che renda muti e assorti gli spettatori per l' interesse che loro imprime , di quello che se eccitasse un continuo rumore d'applausi. Così non è da seguirsi chi per mostra d'ingegno e di cognizioni , siccome fa lo stesso Rubens , snerva gli oggetti , che tratta , per troppo ricercate allusioni , o chi per pompa di tinte , siccome la scuola Fiaminga , o di disegno , siccome la Fiorentina e singolarmente Michelangiolo , raggira le cose in modo che tutto viene sacrificato e grazia e verità ed espressione alle particolari inclinazioni e ai privati loro talenti.

La Pittura non è come la Storia , la quale dev' essere legata alla più scrupolosa descrizione de' fatti : essa oltre al fare scelta delle circostanze più favorevoli all' espressione del soggetto omettendo quanto vi è di superfluo per non isnervarne o imbarazzarne la rappresentazione , può ed anzi deve aggiungervi tutto ciò , siccome abbiám detto altrove , che senza lesione alcuna della verità della cosa atto sia a renderne più patente e più espressiva la rappresentazione .

In tal guisa operarono i più grandi maestri; ed anzi coloro, che meglio intesero questa parte cotanto importante della Pittura, al par degli architetti e de' musici conservarono scrupolosamente lo stile, ed il tono del soggetto principale in ogni singola parte della rappresentazione: così fece Apelle nel quadro rappresentante gli amori di Alessandro, ove, al dir di Plinio, non solo il soggetto principale, ma tutto ciò che lo accompagnava, perfino le cose inanimate erano tutte spiranti voluttà; così Aristide nel suo celebre quadro del Saccheggio d'una città, ove il tono o il carattere doveva essere lo spavento, il terrore e la desolazione, v'introdusse quell'impareggiabile esempio di Espressione col far vedere una madre che in atto d'essere moribonda per le ferite ricevute nel seno respingeva il figlio che ricercava le sue poppe, per timore ch'ei non bevesse sangue invece di latte, palesando così perfino negli ultimi respiri il più tenero amore e la più provvida vigilanza di madre.

Anche tra' moderni pittori trovansi lodevoli e felici esempi di giusta e ben intesa Espressione in ogni genere di soggetti. Ne' paesi di Diedrich, di Clodio e di Tiziano non solo ciascun soggetto è espresso giusta la più vera sua natura, ma tutti concorrono al generale carattere

e tetro o ridente o maraviglioso che è lor piaciuto di dare alla rappresentazione. Nelle Battaglie del Borgognone, e di Le Brun tutto trovasi nella più forte agitazione : chi percute od è percosso, chi incalza o cede, chi minaccia o teme; ovunque distinguesi il vincitore dal vinto; ma soprattutto ne' capitani, siccome centri de' movimenti delle lor truppe, leggesi la vittoria o la sconfitta. Nel genere istoriato, la Morte di Germanico del Passino, ove tutto, come abbiain rilevato altrove, annunzia nel modo il più espressivo la generale e varia afflizione degli amici e de' congiunti corrispondente alla situazione di quel principe sfortunato; la Cena di Cristo cogli Apostoli di Leonardo da Vinci, modello di Ordinanza non solo, qual fu citata qui sovra, ma di felice e ben intesa Espressione ancora, ove que' discepoli al sentire dal loro Maestro che un d' essi dovea tradirlo, tutti con varj moti corrispondenti alla diversa età e al vario carattere esprimendo la massima sorpresa di una notizia così inaspettata, mista del maggiore amore e attaccamento alla persona del loro Capo, annunziano la somma loro inquietudine come ansiosi di scoprire un così indegno collega; ma soprattutto le opere del gran Raffaello sono miniere ricchissime della più giusta

sta e più precisa Espressione. La Predicazione di S. Paolo al Popolo di Listri è del pari esempio chiarissimo di felice e sublime Invenzione, che di Espressione la più patente ed interessante, siccome a un tempo stesso la Scuola d'Atene è un capo d'opera di Ordinanza e di Espressione in questo genere, dove mentre la nobiltà dell' Architettura annuncia la dignità del consesso da lui immaginato, ogni Filosofo vi è rappresentato nel modo più esprime il carattere ed i talenti cui ci somministrano la storia e le opere loro. Eccelsi esempi di questo genere e di questo stesso Artista sono pure la Trasfigurazione, Giuseppè che spiega i sogni, e tanti altri che troppo lungo sarebbe l'accennarli.

Se molti sono gli esempi di giusta e precisa generale Espressione tra' moderni pittori, non tanti però possiam contarne di quella Espressione particolare diretta singolarmente agli affetti di forti passioni, anzi a dimostrarci più affetti compenetrati e combinati a un tempo solo in un medesimo soggetto e per cui la rappresentazione in certa guisa venga a darci a comprendere più ancora di quel ch'ella dica, onde per mezzo di certi tratti sublimi espressi da certi segni esterni della persona siamo abilitati a leggere, dirò così, i più interni movimenti dell'

dell' animo , e l'urto ancora de' molteplici e talvolta contrarj affetti. I Greci , che toccarono il sublime in più generi di cose , si distinsero cotanto in questa parte dell' Espressione , che non so se da noi siasi potuto finora agguagliarne non che superarne i loro capi d' opera . Essi ponevano tutto il loro studio nel compenetrare ne' soggetti per se i più semplici tutti gli sforzi de' loro ingegni , e di operare col poco i più grandi prodigj : conoscevano i giusti principj e le molle tutte dell' arte loro , perchè sovente gli artisti della Grecia erano essi pure filosofi o da filosofi ammaestrati e diretti ne' loro lavori , siccome Panfilo che possedeva le matematiche , e Parrasio che aveva Socrate per maestro ed amico . Se aveano a dipingere o scolpire degli Eroi rappresentavano degli uomini che si vedevano al di sopra della comune , e tenere in certa guisa un mezzo tra gli Dei , e i mortali : così l' Alessandro di Lisippo avea lo sguardo rivolto al cielo con una maschia ferezza e con una tal aria di maestà e d' impero , che secondo un antico poeta sembrava dire *Giove regna nell' Olimpo ; mio è l' impero della Terra* . I loro Dii erano bensì espressi con forme umane , ma venivano queste spogliate , per quanto è possibile , de' più sensibili contras-

segni

segni dell' umana fragilità , omettendo o appena indicando in esse i muscoli e le vene , cosicchè sapevano loro imprimere una certa maestà e direi quasi una tal qual aria d' impassibilità e d' immortalità che le caratterizzava per esseri ben al di sopra dell' umana condizione. Il loro **Giove** rappresentavasi per lo più sedente su d' un trono d' oro coi fulmini in mano come in atto di punire o minacciare i malvagi, avente ai fianchi l' aquila ministra de' suoi voleri , e soprattutto sul capo augusto vi raccoglievano la maestà tutta degli altri Dii , cosicchè alle folte chiome, all' altera fronte , e allo sguardo imperioso ben si ravvisava il Padre degli uomini e degli Dei , e quel sommo Nume che , al dir de' poeti , quando fa cenno ne trema l' Olimpo , si scuoton gli abissi e tutto piega al supremo volere :

I Greci si distinsero non solo nell' espressione de' grandi caratteri , ma in quella ancora delle violente passioni e de' molteplici affetti. Il Filottete di Parrasio' offriva l' immagine più terribile della disperazione , e del più intenso dolore , e cotanto viva e forte ne era la espressione , che sembrava che questo pittore avesse veduto Filottete nel più forte accesso de' suoi dolori ; e nel quadro di questo medesimo

artista rappresentante il popolo d'Atene volendo egli dare la più giusta idea di quella nazione, dicesi che coi tratti più ingegnosi e più espressivi a un medesimo tempo l'avesse mostrato per un aspetto, bizzarro, collerico, ingiusto, incoostante, e per un altro, umano, clemente, sensibile alla pietà, e contuttociò altiero, feroce, e talvolta ancora vile, fuggiasco e timido; quadro in cui se l'Espressione avea potuto giungere a tanto, dovea essere riguardato come un prodigio dell'arte. Ma fra l'altre eccelse opere greche di questo genere di Espressione devonsi annoverare soprattutto l' Ajace e la Medea di Timomaco, di cui non farò che fedelmente qui riportare l'idea che ce ne somministrano alcuni illustri Scrittori. Dicono essi che non era possibile di mirar questo quadro, dove Ajace è rappresentato furioso contro se medesimo, senza esser vivamente penetrato nell'animo dalla disperazione di quell'eroe per essere state da' Greci giudicate ad Ulisse le armi d'Achille; altri soggiungono essere Ajace più debitore a Timomaco che a chi gli diede la vita. Ivi l'arte ha saputo impadronirsi delle molle più recondite con cui agisce la natura. *Il Pittore ti vide, o Ajace, ne' tuoi disperati trasporti; tutto il tuo furore s'impadronì di lui e condusse*

dusse la stta mano, confondendo le sue lagrime colle tue: egli ha riunito in te i caratteri tutti del furore e della disperazione. Riguardo alla Medea, soggetto su cui esercitavansi i migliori pittori non che i poeti di quel tempo, dicevasi che Timomaco, mentre il suo pennello dipingeva la crudele Medea combattuta tra la gelosia e l'amore materno, dovea esso pure essere tormentato da mille pene per esprimere questi due violenti affetti, uno de' quali è tutto furore, e l'altro materna tenerezza, ed egli gli ha saputi esprimere amendue colla massima felicità: osservate, dicevan essi, questo quadro: vi si vedono le minacce trasparire in mezzo alle lagrime, e la vendetta sussistere colla pietà.

Potrebbe forse quì mettersi in campo l'obiezione comune che già da lungo tempo più non esistendo queste greche pitture nè altre di quella data, e non avendone perciò alcuno potuto far il confronto colle moderne, assicurare non ci possiamo del merito loro, e che v'ha luogo a dubitare che gli Scrittori, che ce ne hanno trasmessa la descrizione, abbiano forse imprestato dello spirito e del pregio a siffatte pitture: ma tali o no ch'esse siano state, a noi basta di averle qui riportate come ottimi esemplari in questo genere di bellezza, che dobbia-

mo seguire, ed a cui conviene cercar di accostarsi siccome all'ottimo, tuttochè non possa trovarsi in natura; e d'altronde egli è ben probabile che grande fosse il merito di quelle pitture, mentre le statue dei Greci che tuttor ci rimangono fanno fede amplissima in qual fiore fosser le Bell'Arti presso quella colta nazione. Il carattere divino dell'Apolline di Belvedere, l'elegante venustà della Venere de' Medici, la suprema maestà del Giove del Museo Vaticano, e tant'altre statue greche non corrispondono esse all'idea che ci siamo formata nell'Espressione de' grandi caratteri? e il Gladiator moribondo, e il Laocoonte non sono essi modelli inarrivabili della più perfetta Espressione di forti passioni o di violenti affetti? Ma i moderni pittori ancora, per quanto sian essi rimasti inferiori ai Greci in questo genere di pittura, ci hanno però essi pure somministrate delle opere di grande bellezza in ogni genere di Espressione. Se il *Creatore* dipinto da Raffaello nelle Loggie Vaticane, che mette mano alla grand'opera dell'Universo incominciando a separare dal Caos la Luna e il Sole, non è dotato di tutta quella divina maestà che gli antichi sapevano dare al loro Giove, non lascia però d'essere espresso in modo ben acconcio a somministrarci

strarci una grande idea del supremo Artefice dell' Universo e dell' opera ch' egli sta formando. Il Salvatore, che alla presenza de' suoi Discepoli dalle forme umane fa trasparire un raggio della sua divinità, qual vedesi nella Trasfigurazione del medesimo Raffaello, è al certo un' opera delle più grandi, ed in cui il pittore ha dovuto sollevare al più alto grado la sua immaginazione per tentare di esprimere, per quanto da noi è possibile, un' idea cotanto al di sopra dell' umana cognizione. Lo stesso Salvatore inviato dall' Eterno Padre con tutta la pompa celeste a giudicare i mortali, qual fu rappresentato da Michelangiolo nel suo Giudicio Universale, in cui prese il momento che pronunzia la terribile sentenza dell' *ite maledicti*, è certamente uno degli esempi della migliore Espressione nel genere più forte e più grandioso; e tra quante arie di testa io mi abbia veduto, quella che mi ha colpito sopra ogn' altra per la finezza e felicità nell' Espressione di un grande carattere al di sopra della nostra natura si è l' Angelo o il S. Michele di Guido nella Chiesa de' Cappuccini di Roma: la sua fisionomia ha un non so che di divino che incanta e rapisce; è in atto di combattere il Demonio, e sostiene una cert' aria di sicurezza che

ben

ben dimostra di non temere d'essere offeso dal suo nemico ; egli lo calpesta e lo colpisce con quel nobile sdegno che a lui si conviene , e senza dar alcun segno di fatica o di sforzo , caratteri corporei di cui devono esser affatto privi gli esseri spirituali : in somma l'espressione di quella testa nel suo genere non può certo , a mio credere , essere inferiore alle più belle opere greche. Rubens ha espresso in Maria de' Medici le pene per i dolori del parto e il piacere d'aver dato un successore alla corona di Francia. Nel S. Girolamo del Domenichino , mentre il pallore della fronte e l'abbandono delle membra esprimono il generale abbattimento della persona per la morte vicina , esso annunzia nel tempo stesso col massimo fervore l'interno giubilo di ricevere il sacramento dell'Eucaristia. Nel Martirio di Santa Cecilia di Raffaello vedonsi espressi al vivo i tormenti del martirio , ed il piacere di vedersi così aperta la via al soggiorno de' Beati ; e nella Vergine detta *dello Spasimo* del medesimo Raffaello , al quale fa duopo ricorrere sovente per avere degli eccelsi esempi massime nelle parti più sublimi della pittura , vedonsi , come dice lo stesso Mengs , espresse al vivo nel modo più magistrale le pene di una madre che trovasi testimo-

nio alle fiere percosse e alle maggiori crudeltà sofferte da un tanto suo figlio, dividendo i suoi affetti tra l'afflizione, e il desiderio di poterlo soccorrere personalmente, e le sollecitudini per muovere a pietà i suoi carnefici; opera grande in cui vedonsi gli sforzi tutti dell' arte.

Poniam fine agli esempi dell' Espressione, ed accontentiamoci di osservare che in generale il Bello di questa parte della Pittura consiste nel presentare colla maggiore verità e colla massima forza gli oggetti della natura; e che tanto più bella ne è la rappresentazione, quanto più, a cose pari, il soggetto è atto ad interessare la mente e il cuore, cioè quanto maggiore è la parte di bellezza morale o sentimentale, il che trovasi ben conforme ai principj da noi stabiliti. Osservato il Bello nelle varie classi, che riguardano la scelta de' differenti soggetti della pittura passiamo ad esaminarlo eziandio in ciò che appartiene all' imitazione delle opere della natura, o ai mezzi di cui si serve quest' arte per farne l' imitazione.

CAPITOLO V.

DEL DISEGNO.

Per disegno in generale intendosi l'arte di rappresentare sovra un piano qualunque per mezzo di linee o rette o curve o miste la forma esterna degli oggetti, ed in pittura è ciò che individua le cose per mezzo de' soli limiti o contorni, astrazion fatta dalle ombre che lor dan corpo, e dal colorito che presta loro e vita ed anima. Ma siccome il fine principale di quest'arte, come abbiám già detto più volte, non è di copiare gli oggetti quali si presentano, ma di recarci il piacere che nasce da belle rappresentazioni; così bello sarà il disegno quando corrisponderà nella più giusta e conveniente maniera ad un bel prototipo o originale. Della bellezza del prototipo o del soggetto è ciò, di cui abbiám parlato negli antecedenti Capitoli, onde non riguarderemo qui il disegno, che per quanto appartiene principalmente all'espressione della forma della cosa, e alla sua posizione o al modo di vederla. L'espressione delle forme esige la cognizione delle proporzioni che distinguono e caratterizzano i varj soggetti; e la posizione delle cose richiede quella che trovasi

appoggiata alle leggi dell'ottica o della prospettiva.

La cognizione delle proporzioni riducesi a quella delle leggi della natura, per cui ogni parte venga ad avere quel rapporto col tutto, a cui appartiene, che sia il più atto alla propria particolare funzione e a quella del tutto medesimo, non che atta nel tempo stesso a procurare la più grata impressione agli occhi nostri, cioè convenienza alla natura del soggetto ed alla nostra. Quindi siccome il soggetto più interessante che trattar possa la Pittura si è la figura del corpo umano, così singolarmente è quivi ove richiedesi il maggiore studio per ottenere la massima bellezza. Col mezzo della Notomia si vengono principalmente a dare le giuste proporzioni e la più vera espressione al corpo umano e ad ogni sua parte; e colle osservazioni sulle forme più belle e più grate de' corpi medesimi si giunge a formare un tutto bello ed in natura, benchè non esista o non abbia mai esistito. E guai a chi non approfondisce, e non combina questi due studj sì necessarj! o cade in errori grossolani di scorrezione offendendo il Bello intellettuale, non che il sentimentale ancora, o non soddisfa al Bello sensibile che vuole le forme grate e piacevoli. Michelangiolo per pompa
mal

mal intesa di scienza anatomica e di disegno dà sovente alle sue figure de' movimenti di difficile, ma non grata rappresentazione, e rileva in esse cotanto i muscoli e l'interna tessitura, che oltre allo spiacevole che ne risulta, offende la verità e il giusto carattere de' suoi personaggi: altri viceversa, fra' quali Rubens ancora, per non por mente che ad una certa sua particolare idea di bellezza visibile riesce talvolta così scorretto nel disegno, che urta la ragione e offende l'intelletto degli intendenti, non che della comune ancora de' riguardanti. Raffaello tra' moderni pittori è forse quegli che ha saputo meglio combinare l'eleganza delle forme colla verità ed esattezza delle proporzioni; ma neppur esso ha potuto agguagliare i Greci nella purezza e bellezza del disegno. Egli ha piuttosto ben copiato i belli individui, che esistono nell'universo, di quello che abbia saputo fare scelta delle più belle parti che trovansi sparse ne' varj individui per formarne un Bello ideale e nel tempo stesso quale crediamo possibile ad esistere, ovvero conforme alla natura benchè tale realmente non trovisi; siccome han fatto Apelle e Fidìa, e siccome altri artisti di quell' illustre nazione, per cui gli Apollini, le Veneri, gli Ercoli, gli Antinoi, le Niobi, che lasciaronci

quegli Scultori , sono modelli inarrivabili delle più giuste ed eleganti proporzioni e della più sovrana bellezza , a cui sembra a noi concesso di giungere coll' opere e direi quasi col pensiero .

Uno degli scoglj più difficili a superarsi nella Pittura o nella Scultura egli è certamente quello di ben combinare l' espressione degli affetti violenti colla grazia e piacevolezza de' contorni , ed i Greci soprattutto sono in ciò sovrani maestri . Qual esempio sublime di espressione del dolore il più violento non è il celebre Gruppo del Laocoonte ? eppure qual grazia di contorni , qual armonia ne' movimenti ! In esso benchè l' infimo dito del piede si risenta e annunzii lo stato di dolore di quella persona , niuna cosa però v' ha che sfugga alle leggi ancora del Bello visibile . La totalità del gruppo prende la forma piramidale ondeggiate o si accosta a quella della fiamma che è la più gradevole , perchè contiene la massima varietà , e perchè porta sempre seco una tal qual idea di moto e di vita , ed in ogni sua parte sono evitati e gli angoli e le ripetizioni ed i parallelismi che sono sì disdicevoli tanto in pittura che in scultura nella rappresentazione de' soggetti naturali . In questo impareggiabile Gruppo trovasi conservata
in

in tutta la sua purezza e piacevolezza quella linea fuggitiva, con cui la natura disegna le sue produzioni e singolarmente il corpo umano, e lungo la quale l'occhio scorre senza mai arrestarsi, perchè questa linea sempre piega e ripiega, s'allontana e s'accosta per modo, che ogni suo tratto sembra il seguito di quello che lo precede, come il principio di quel che lo segue, onde patentemente vi appare impressa la legge di continuità; linea unica che ben pochi giungono a poter trasportare, nelle opere delle Bell'Arti. Quindi quest'opera divina mentre ci presenta un modello eccelso delle forme più grate e più piacevoli, oltre al pregio della composizione, ella è altresì una scuola maestra del più perfetto modo di eseguire la meglio intesa e ben ideata espressione di affetti. Ivi leggonsi a chiare note dai segni e dai tratti della persona, e singolarmente da quelli, che si manifestan sul volto, gl'interni movimenti dell'animo, perchè in essa ogni linea, ogni tratto, ogni contorno trovasi espresso secondo le più giuste leggi od osservazioni, che c'insegnano quali segni tralucono al di fuori dalla varia azione o reazione dell'anima sul corpo per le differenti impressioni di cui essa trovasi tocca ne' varj suoi stati, siccome l'ammirazione che inarca le ciglia,

lo sdegno che ne rende torvo lo sguardo , la letizia che ne spiana la fronte , e viceversa si conturba negli affetti dolorosi : onde direi quasi a guisa d'un mare annunzia la borrasca o la calma delle passioni ; i movimenti del cuore che singolarmente s'imprimono sulla bocca , la quale quando è pronta a sciorre in parole analoghe al soggetto , contribuisce più d'ogni cosa a rendere viva ed animata la rappresentazione ; e in generale che i movimenti de' sopracciglij e di ogni altra parte del volto quando tendono ad innalzarsi verso il cervello esprimono delle passioni dolci , e quando si abbassano verso il cuore annunziano delle forti passioni . Ma troppo lungo sarebbe e fuor di luogo il quì entrare tanto nelle semplici teorie dell'umana fisionomia quanto in quelle della fisionomia comparata coll' indole e cogli istinti degli animali , su cui si son formati principalmente in questo secolo de' bizzarri ed ingegnosi sistemi ; accontentiamoci di sapere che bella è l'espressione nel disegno quando i tratti ben corrispondono ai segni che sull'esterno di una persona ben organizzata imprimono i movimenti dell'animo . Dico negli uomini ben conformati , perchè gli accidentali movimenti che nascono dai difetti corporei non solamente rendono spiacevole la rappresentazione,

ne,

ne , ma ne oscurano la intelligenza , siccome uno specchio oudoso o mal pulito che ne altera ed oscura l'immagine . Gli antichi soprattutto avevano la giusta delicatezza di comporre singolarmente colle forme le più regolari le fisonomie delle persone , in cui dovevano essere espressi gli affetti i più violenti , non tanto pel dovuto riguardo alla bellezza visibile , quanto per la più felice espressione ; perchè appunto in esse i movimenti i più piccioli riescono sensibili e producono il loro effetto , mentre in quelle , che tali non sono , fa duopo alterarli di troppo per renderli patenti , e quindi s'incappa nel difetto grossolano di dar loro delle mosse smodate , che disdicono ed urtano invece d'interessare e dilettere , in cui sta tutto il fine della Pittura .

Siffatte osservanze e cotali delicatezze sono appunto ciò che formano il massimo pregio del tanto celebre Laocoonte . Questo Sacerdote mentre esprime i più vivi dolori di corpo e di spirito , da cui trovasi agitato , conserva però quell'aria veneranda e dignitosa , che ne rende sì piacevole la forma e la espressione ; opera grande che ha costato un immenso lavoro senza che vi compaja , perchè niun tratto , niun contorno vi annunzia lo stento e la fatica ; e
 questa

questa apparente facilità è una delle cose più importanti in ogni umana produzione, ma singolarmente nel disegno, ove mentre un tal difetto dimostra l'imperizia dell'artista, interrompe la libera azione dell'anima e ne distrugge o conturba la tanto necessaria illusione.

Lo studio delle proporzioni combinato con quello delle funzioni delle membra e degli esterni movimenti del corpo corrispondenti agli interni dell'animo ci conducono non solo alla cognizione degli accidentali segni analoghi ai varj affetti, ma a quella ancora de' segni permanenti delle proporzioni delle parti, che corrispondono ed annunziano l'età, il sesso, il vario carattere delle persone, onde dar si possa alle figure la bellezza più conveniente alla varia indole e natura de' differenti individui. Così ben diverse devon essere le proporzioni che costituiscono la bellezza di una femmina da quelle di un uomo, e queste varie ancora nelle femmine e negli uomini secondo la loro età ed il loro carattere. Osserviamo le proporzioni che trovansi nelle più belle statue greche, che considerar possiamo come altrettanti regoli ne' singoli loro caratteri, perchè da esse si posson prendere le più giuste misure, siccome gli stessi Greci le pigliavano da quella tanto celebre statua di Policleto, che
ap-

appunto detta era il *Regolo*, perchè da quella pigliavan norma gli artefici di quel tempo. Nella loro Venere, Dea della leggiadria e del piacere, troviamo la delicatezza unita alla sveltezza; nella Giunone, Regina del cielo, e germana e consorte del sommo Nume, troviam conservata bensì la delicatezza del sesso, ma unita ad una certa gravità espressa da parti alquanto più robuste e pesanti; nell' Apolline massima è la sveltezza ben corrispondente all' agilità e prontezza di quel Nume; nel giovane Fauno il collo corto, la testa grossa, le gambe grosse e le altre parti alquanto rozze ben annunziano un rustico abitatore di selve e di montagne; nell' Ercole più robusto, ed ove è ancor più alterata la grossezza delle membra che nel Fauno, caratterizasi il Dio della forza e della robustezza; nell' Antinoo, giovine della più rara bellezza che fu il Ganimede di Adriano, le proporzioni tengono un mezzo tra l' Apolline e il Fauno, e può esser preso come il più giusto modello della virile bellezza: così possono servir di modello per certi caratteri viziosi le forme e proporzioni de' Sileni, ove alla corpulenta struttura e all' aria infingarda si riconosce l' uomo crapuloso; e in quelle de' Satiri lo sguardo ardito e sfacciato, le membra nerborute in un corpo grotte-

sco, e certi tratti della persona, benchè solo appartenenti ad un essere ideale, ciò non ostante indicano il simbolo de' vizj più laidi e più deformi.

Ma non è già soltanto dalla generale struttura e dalle proporzioni delle parti principali della persona, che riconoscer devonsi i varj generi e i varj caratteri degli individui; egli è ancora da' più piccoli elementi, e da' più semplici tratti massime della fisionomia che deesi ravvisare la varia natura e le diverse inclinazioni delle persone. Nelle statue o nelle pitture rappresentanti Ercole, mentre ancor viveva, vedonsi espressi i tendini, i muscoli, le arterie e le vene nel modo più risentito, qual si conviene a persona robusta che tiene le sue membra esercitate alla fatica, siccome trovasi pur anche nelle statue de' Gladiatori; ma in quelle dell' Ercole già divinizzato più non si scorgono simili contrassegni dell' interna struttura e dell' umana fragilità, siccome abbiain già detto altrove essere costume degli antichi di disegnare le figure de' loro Dei, e solo vi si trova il contorno che ne indica la forma, e sembra di vedere espresso nella sua immagine quanto Omero dice accaduto alla morte di questo Eroe, cioè, che il fuoco avea distrutto soltanto quanto trovavasi
di

di mortale nella persona di quel Semideo. Così nelle varie età o stati dell' uomo non è già la sola generale proporzione delle membra che ne forma il carattere distintivo, ma sono eziandio que' tratti singolarmente della fisionomia che caratterizzano l'infanzia con una certa timidezza o con un'aria d'innocente sicurezza; la gioventù con l'aspetto focoso e intraprendente; la virilità con un non so che esprime solidità, fermezza e sicurezza di pensare analoga alla maturità dell'individuo; e la vecchiaja con quell'aria triste e pensosa a cui induce non tanto la mancanza di forze corporee, quanto la speranza delle cose avverse che ci conturba e colla ricordanza delle passate e col timore delle future.

Benchè sì gli antichi che i moderni siano convenuti nel modo di trattare e caratterizzare la maggior parte delle diverse età, ciò non ostante alquanto diversa è la maniera con cui comunemente disegnano ed esprimono l'infanzia i moderni artefici da quella degli antichi, e sembra a me pure che i nostri anche in ciò non la indovinino, benchè lusinghinsi di avere in questa parte superati i loro predecessori. I moderni anche quando la verità della cosa non lo esiga, assumono quasi sempre nel disegnare i fanciulli

la

la più tenera infanzia , onde fan loro la testa assai grossa e molto grosse pur anche le mani e i piedi , e il ventre molto rilevante , quale infatti trovasi ne' fanciulli nati da pochi mesi , mentre gli antichi , quando la convenienza altrimenti non richiedeva , davano a' loro putti maggiore sveltezza e gentilezza , assegnando loro quelle proporzioni che a un di presso convengono a' fanciulli dopo compito il primo lustro , in cui incominciano le belle forme umane a succedere a quelle che si risentono ancora del feto indigesto e non isviluppato , età eziandio suscettibile di maggiori grazie , perchè l' intelletto , che in essa comincia pure a svilupparsi , dà luogo a maggiore espressione . I moderni scelgono altresì per lo più l' espressione del timore per caratterizzare quell' innocente età , quand' anche nel soggetto non vi sia cosa che eccitar possa spavento ; e gli antichi invece le davano comunemente l' espressione di una certa innocente sicurezza ben più conveniente e più gradevole . Parrasio , al dire di Plinio , dipinse due fanciulli , ne' quali si ravvisava la sicurezza e la semplicità di quell' età innocente . Di questa tempra dovevano essere que' due Cupidini di Prasitele che contribuirono a render celebre le Città di Tespia e di Paro ; tali sono gli antichi putti

putti che tuttor ci rimangono, e tali pure que' tanto belli Angioletti nella celebre Gloria di San Pietro martire del Tiziano che diconsi ricavati da un' antica scultura.

Ma oltre l' espressione de' caratteri e le originarie proporzioni un altro scopo di non minore importanza deve proporsi il disegno. Conviene ch' esso rappresenti gli oggetti quali a noi si offrono secondo la posizione in cui trovansi collocati, cioè seguire esattamente le leggi dell' ottica o della prospettiva; quindi perchè bella ne riesca la rappresentazione fa duopo che il pittore nella disposizione del quadro assuma quella ordinanza, onde per la collocazione degli oggetti, e per la distanza e posizione del punto di veduta riescano grate le forme delle parti non che della intera composizione; ben noto essendo che ogni quadro debbesi considerare come un corpo trasparente per cui vengano osservati gli oggetti che al di là di essi trovansi collocati, e che perciò la precisa loro rappresentazione dipende dalla loro distanza a quella del quadro, dalla distanza del quadro all' occhio o al punto di veduta, dall' altezza di questo punto per rapporto a quella del quadro, ovvero della linea orizzontale che passa per questo punto medesimo, e finalmente dell'

dell'ubicazione, del punto di veduta o dell'occhio sopra la detta linea orizzontale, cioè quanto egli sia più a diritta o a sinistra per rapporto al quadro medesimo. Così dipendendo da queste combinazioni gli scorci e le diminuzioni degli elementi d'una composizione deve il pittore scegliere quel rapporto tra il punto di veduta, il quadro e la distanza dell'oggetto, che sia il più favorevole a renderne chiara e grata la rappresentazione, d'onde nascono quelle conosciute regole dell'arte per evitare e la troppo precipitosa degradazione, che eccessivamente impiccolisce e sfuma gli oggetti lontani, e l'opposto difetto della troppo poca degradazione, per cui risulta poco sfondo al quadro e vengono a confondersi ed affastellarsi le cose ivi collocate; che i piani non montino troppo rapidamente affinchè al quadro non manchi aria e sfogo bastevole; che questi pure non vengano ad essere troppo dolci, perchè scorciando di soverchio, troppo picciol campo rimane ove posarvi gli oggetti terrestri e quasi tutto dall'aria viene assorbito; e che tutto ciò sia combinato nel modo più favorevole al soggetto della rappresentazione, e nella maniera più conveniente alla situazione del quadro, d'onde deve essere, o supponesi osservato. Che pres-

so i Greci ancora fosse riconosciuta per importante questa parte della Pittura, ne fanno fede Vitruvio ed altri illustri Scrittori; ma per quanto fosse l'illusione prospettica che al tempo di Eschilo fu introdotta nel teatro di Atene da Agatarco, per quanto profonde ne fossero le cognizioni di Anassagora, e di Democrito che i primi ridussero a precetti la Prospettiva, e per quanto utili a' pittori fossero gli insegnamenti di Panfilo che stabilì quella tanto celebre Accademia di disegno in Sicione, ove veniva ad uso della Pittura insegnata e trattata con metodo la Geometria, non sembra che sia giammai giunta al segno a cui la portarono que' Genj, che in Italia fecero risorgere le Belle Arti. Sia che la semplicità delle greche composizioni non richiedesse tanto artificio quanto le moderne, sia che dipendendo questa parte della Pittura da cognizioni teoriche vadano queste aumentando in ragione de' progressi dello spirito umano, il fatto sta che non fa duopo rimontare molti secoli per rinvenire le più eccelse bellezze pittoriche che dipender possono dalla Prospettiva.

Al risorgimento delle Arti in Italia Domenico Ghirlandajo fiorentino fu il primo che impiegò la Prospettiva per migliorare la composi-

zione in Pittura , distribuendo le figure in gruppi, dando ai piani la giusta degradazione , agli oggetti il vero loro aspetto , e al quadro l'opportuno sfondo ; quindi il Mantegna , Raffaello e Correggio innalzarono questa parte della Pittura al più alto segno di possibile perfezione . Raffaello era sì delicato per l'osservanza di queste leggi , che sono le direttrici d'ogni disegno e composizione , ch'egli formava talvolta delle scale di degradazione pe' suoi quadri colla medesima se non maggiore precisione de' Pittori di quadratura , d'onde proviene singolarmente quella verità , quella illusione che hanno le opere di questo eccelso Artefice , e come particolarmente si può osservare nella tanto celebre *Scuola d'Atene* , ove le figure , i piani e il sito trovansi disegnati secondo le più esatte e precise leggi dell'Ottica e della Prospettiva .

Benchè Raffaello avesse già così ben applicate le leggi visuali alla Pittura , Correggio ha trovato però il modo di estenderne maggiormente l'uso non solo per la parte che spetta alla Prospettiva aerea , di cui parleremo ne' seguenti Articoli che a' lumi ed a' colori appartengono , ma ancora a ciò che sotto il nome di *lineare Prospettiva* viene compreso . Questi fu il primo che immaginò di dipingere le volte e cupole

non come quadri ch' ivi trovinsi appiccati, siccome era costume, ma bensì quali oggetti che a que' luoghi in certa guisa appartengono, onde scorciò le figure quali dovebbonsi mostrare se dal basso all'alto venissero osservate, considerando le volte coi medesimi generali principj delle tele verticali, come vetri od altri corpi trasparenti che lasciassero vedere quanto al di là trovasi situato, cioè tutto ciò che comprendesi sotto il nome di *Sotto-in-sù*, e di tali scorci sono esempi specchiatissimi le due Cupole di Parma dipinte dal Correggio nella Chiesa di S. Giovanni che fu la prima, e nella Cattedrale ultima opera di questo impareggiabile Artista. In quella di S. Giovanni vedesi Cristo glorificato sospeso in aria, e alquanto sotto di lui i dodici Appostoli sostenuti da nubi, il tutto di uno stile grandioso; in quella della Cattedrale vi ha rappresentato l'Assunta o la Madonna portata in Cielo da un gruppo di Angeli: nella parte più elevata o verso il mezzo della cupola vedesi Cristo in uno scorcio de' più difficili in atto di venire ad incontrare la Madre, e fra mezzo molti Santi e Sante pure in maravigliosi scorci, e festeggianti la venuta di una sì elevata Creatura.

Questi esempi han dato luogo a un' infinità

di seguaci nel modo di dipingere le volte e di scorciare in esse le figure ; ma qual abuso non si è mai fatto di una così bella invenzione ! I Pittori che vennero dopo quest' epoca , non si sono già accontentati di rappresentare sulle volte delle visioni celesti, siccome fece Correggio, o tutto al più delle cose aeree , ma vi hanno disegnato colle leggi del *Sotto-in-sù* e viventi e piante e montagne, e perfino dei fiumi e dei laghi, quasi che simili cose potessero trovarsi in aria sospese. Costoro in vece di traforare in ogni maniera le volte che lor venivan per le mani , avrebbero ben meglio operato, quando il soggetto non permetteva di fare siffatte teatrali rappresentazioni, con pigliare de' ripieghi analoghi a quello che impiegò il giudizioso Raffaello nella Farnesina, ove dovendo sulla volta dipingere le nozze di Amore e Psiche finse un arazzo ivi inchiodato , su cui si trovasse tale disegno, e compose così il suo quadro colle leggi prospettiche che convengono alle tele verticali. In oggi però cominciasi a correggere un siffatto abuso di *Sotto-in-sù*, ma a mio credere il meglio ancora sarebbe moderare la smania comune di gettare e profondere tanti lavori sulle volte che ben di rado ivi convengono , e fan dolere il collo e faticare la vista per osservarli.

Nel

Nel seguente Articolo vedremo qual influenza abbia la Prospettiva aerea sul Bello del Chiaroscuro .

CAPITOLO VI.

DEL CHIAROSCURO.

Se il disegno è, per così dire, la base della Pittura, il Chiaroscuro ne è l'edificio, siccome il colorito vi tien luogo degli ornati e dell'ultima pulitura. Questa parte della Pittura è quella da cui dipendono principalmente i prodigj di quest' arte incantatrice, ed è soltanto per mezzo del Chiaroscuro o delle ombre e dei lumi che il pittore può dar rilievo alle cose sopra una semplice superficie, e farle perfino comparir fuori del quadro, o sommamente sfondate a grandi distanze. Ma l'arte del Chiaroscuro non è già ristretta ne' semplici confini dell'illusione o dell'espressione particolare degli oggetti; essa contribuisce non poco con un' opportuna distribuzione di lumi e d'ombre alla generale espressione del soggetto o del suo carattere, e deve altresì nel tempo stesso procurare all'occhio sollievo e piacere per la più grata armonia delle tinte, che la varia combinazione delle om-

bre e de' lumi ci rappresentano ; cosicchè sotto questo triplice aspetto considerar deesi il Bello nel Chiaroscuro .

Perchè vi sia illusione nel Chiaroscuro ognun vede essere indispensabile la più giusta imitazione degli effetti, che la luce, quella sostanza animatrice del mondo visibile, produce sui varj oggetti che ci proponiamo d'imitare; ma siccome varia è la luce e in vario modo si diffonde da' diversi corpi luminosi che la tramandano, e diversa è la relazione de' detti corpi cogli oggetti, e quella degli oggetti con noi, così deve il pittore maneggiare il Chiaroscuro secondo questi varj rapporti, perchè l'opera sia dotata della necessaria verità o convenienza alla natura delle cose. Se la luce si suppone venire direttamente dal sole, gli oggetti in generale devono prendere una tinta alquanto rossastra, le parti illuminate essere assai vive e spiccate, onde le ombre decise, e i ribattimenti molto sensibili; se dal cielo o dall'aria, la tinta generale deve tendere al cilestro, i lumi e le ombre più dolci, meno grande l'effetto de' riflessi, e tutto ciò più o meno sensibile ancora a misura che suppongasi il cielo più o meno nuvoloso, di maniera che qualora si volesse far uso di un'aria tutta egualmente sparsa di nubbi o nebbiosa, la
tinta

lui si allontanano, dicesi *luce diminuita*, e *luce* pure *diminuita* chiamasi talvolta quella del sole istesso che va a percuotere oggetti da noi molto lontani, perchè la maggior massa d'aria e di vapori che s'interpongono ne rendono sovente tale l'effetto per noi. La grande distanza degli oggetti da noi produce altresì varj effetti nella distribuzione del lume che fa duopo di ben conoscere perchè giusta ne sia la imitazione, siccome per esempio chi non seguisse le leggi dell'accennata diminuzione del lume, la cui teoria viene compresa in ciò che appellasi *Prospettiva aerea*, commetterebbe errore grossolano, siccome coloro che appunto rappresentano gli oggetti lontani quali si vedono per mezzo di cannocchiale, e non già siccome appajono all'occhio nudo dal luogo in cui supponesi il punto di veduta. Ma fuor di luogo sarebbe il quì narrare i varj effetti della luce nelle diverse sue combinazioni cogli oggetti sì esposti all'aria aperta che ne' luoghi chiusi, e tanto illuminati dal sole che da qualunque altro lume, siccome la varia estensione, forza e tinta delle ombre ne' diversi casi. Si osservi la natura o per meglio dire s'impari ad osservarla, e questa sarà la più sicura guida e maestra nella imitazione. Passiamo alla parte del Chiaroscuro che spetta alla generale espressione del soggetto o del quadro.

Non

Non basta l'imitar bene la natura qual ella è per ottenere il Bello, fa duopo saper scegliere ancora nel Chiaroscuro quella distribuzione di lume, che sia la più conveniente al soggetto propostosi. Deve questo essere preso nel modo più favorevole a dar rilievo alle parti più interessanti della rappresentazione, cioè che sian sempre, per quanto fia possibile, i lumi, e le ombre divisi in grandi masse e non già in troppo minuti ritaglji, che vi apporterebbero confusione, e non sarebbero conformi alla teoria de' gruppi necessaria ad una buona disposizione di disegno, la quale richiede, che il lume venga serrato, come si suol dire in frase pittorica, nel luogo il più importante della rappresentazione, e ciò più o meno secondo la natura del soggetto. Convien pur anche far uso di quella natura di lume, che mentre trovisi conforme a quella delle circostanze, sia altresì la più vantaggiosa e la più propria a produrre un buon effetto in Pittura. Per la qual cosa i pittori, che ben la intendono, ne' soggetti esposti all'aria ed illuminati dal giorno non fanno mai uso di un cielo perfettamente sereno, che oltre alla mancanza di varietà nel quadro, non vi dà luogo a poter maneggiare il lume come più conviene; ma bensì di un'aria più o meno sparsa
di

di vapori o di nubi secondo il bisogno, e tanto più si guardano dal far comparire sulla scena il sole, dirò così, a faccia scoperta, sì perchè l'alta sua maestà non permette ai mortali di poterne ben imitare lo splendore, come anche perchè il lume primario non può più essere riservato per le parti principali della rappresentazione. Ne' luoghi chiusi poi le aperture, donde viene la luce, che possono considerarsi come i luminari di que' siti, devono combinarsi per l'ampiezza e posizione nella maniera più favorevole non solo alla composizione, che al Chiaroscuro. Un' altra legge delle più importanti, che riguarda l'espression generale nel Chiaroscuro, è quella di dover conformare la maggiore o minore forza ed estensione de' lumi e dell' ombre al carattere del soggetto, cosicchè esso pure cospiri all' effetto del quadro, cioè che sia tetro o ridente, che sorprenda o che dilette secondo il genere della rappresentazione.

Ma oltre all' illusione ed espressione deve il Chiaroscuro procurare piacere all' occhio, astrazion fatta d' ogni relazione col Bello intellettuale e sentimentale, cioè deve dilettarci per mezzo ancora del Bello puramente sensibile. Quindi ne deriva, che nel Chiaroscuro dovrà regnare la varietà, onde l' organo del vedere possa

possa essere esercitato, il che si ottiene col dividere i lumi e l'ombra in diverse masse, varie tra loro per forza ed estensione, e col far uso de' lumi riflessi per quanto la natura delle cose lo possa permettere, affine d'interrompere ancora fra le masse d'ombra quella monotonia, che ivi si introduce quando non si trovano tali lumi riflessi, i quali giovano ancora a formare unità, e accordo od armonia, siccome le masse servono pure a riposo e sollievo della vista. Le leggi dell'unità richiedono ancora, che uno sia il luogo del massimo lume, come uno quello eziandio della massima o della più forte ombra, affinchè vi siano de' centri comuni, a cui tutto si riferisca il sistema del Chiaroscuro; e quelle dell'accordo o armonia richiedono, che non si trovino passaggi immediati e troppo violenti tra gli scuri ed i chiari, ma bensì che tra i lumi assai vivi e le tinte forti vi si frappongano sempre delle mezzetinte, le quali mentre tolgono que' passaggi o salti disgustosi producendo ivi l'effetto analogo de' semitoni nella musica, concorrono eziandio a dare unità e legare o concatenare assieme le varie tinte della rappresentazione, e a dare in somma alla Pittura quella seducente attrattiva, che colpisce e trae a se l'ammirazione de' conoscitori come degl'indotti e d'ogni genere di persone.

Tra

Tra i Greci Zeusi e Parrasio furono i primi, che si distinsero nel Chiaroscuro ed aggiunsero il massimo splendore, che prima di essi mancava ancora a quest'arte in allora nascente. I grappoli d'uva del primo, che aveano ingannati gli uccelli, e la finta drapperia del secondo, di cui sembrava coperto un suo quadro, che ingannò perfino lo stesso Zeusi, sembra, che facciano fede bastevole a convincerci d'essere stata ben nota a' Greci l'arte del Chiaroscuro, senza di cui non può ottenersi la illusione, oltre a molti altri esempi di questo genere accennati da' più antichi ed illustri Scrittori, siccome quel noto quadro di una Venere, di cui Filostrato dice, che la Dea non sembrava già dipinta, ma bensì era talmente rilevata e distaccata dal quadro in atto di partenza, che pareva invitare, che le si corresse dietro; e il tanto celebre Alessandro di Apelle di cui parlando Plinio si esprime dicendo, sembrare, che le dita siano di rilievo, e che i fulmini escan dal quadro. Nè era già da' Greci soltanto conosciuta quella parte del Chiaroscuro, che all'illusione e all'espression degli affetti appartiene, ma bensì quella ancora, che riguarda particolarmente il piacere dell'occhio e l'armonia delle tinte: essi chiamavano *tono* questa grata corrispondenza

denza di lumi ed ombre per analogia coll' unione piacevole de' varj suoni nella musica; così Plutarco parlando delle pitture di Dionigi dice, che il loro tono le rendeva grate e piacevoli. I pittori fiamminghi si distinsero nella parte del Chiaroscuro, che riguarda la illusione; ma per lo più imitando essi gli oggetti siccome loro si presentavano, senza darsi gran pena di fare scelta della bella natura, ne avvenne, che sovente i loro quadri sono più da stimarsi per la diligenza del lavoro, che per la loro intelligenza, e quindi sedotti più da una certa forza di rilievo, che da una vera bellezza non solo hanno fatto grande uso de' lumi artificiali e procedenti dal fuoco, ma talvolta hanno perfino trasportato un tal carattere ne' soggetti illuminati dal giorno, siccome osservasi principalmente nelle opere del Rembrant, che cadde nel difetto opposto a quello del Barroccio, il quale invece illuminava sempre i suoi quadri nel modo che soltanto conviene ai soggetti aerei e celesti. Raffaello forse più d'ogn' altro pittore si studiò di maneggiare il Chiaroscuro nel modo più conveniente alla natura del soggetto e singolarmente all' espression degli affetti, che era il massimo suo scopo, e fu osservantissimo delle leggi della natura nel Chiaroscuro, ma trascurò

rò forse alquanto più del dovere quella parte, che spetta all' armonia e al piacere dell' occhio: Correggio invece, che avea sortito dalla natura un' anima, dirò così, armonica per la Pittura, portò il Chiaroscuro al più alto segno di perfezione, e lo superò in questa parte, mentre però a lui rimase inferiore in altre classi della Pittura; ma appunto la bellezza incantatrice del Chiaroscuro di Correggio, siccome appare singolarmente nella tanto celebre Natività detta *la Notte*, è tale, che unita alla grazia de' suoi contorni seduce perfino gl'intendenti a segno di fargli da loro facilmente perdonar le mancanze di disegno ed altre, di cui non vanno esenti le opere di questo eccelso Artista, ma che vi fa duopo una fredda analisi per riconoscerle; così in quella guisa, che in Pittura può darsi per esemplare Raffaello per la parte del Bello intellettuale e sentimentale, Correggio può servir di modello pel Bello sensibile tanto nel Chiaroscuro, che ne' contorni e nella disposizione.

CAPITOLO VII.

DEL COLORITO.

Quella parte di Pittura, che imita i varj colori, con cui la natura compiacesi di tingere in tante e differenti maniere le varie sue produzioni, o per dir meglio, che c'insegna ad accordare ad ogni oggetto la tinta propria a rappresentare gli effetti della varia modificazion della luce, procurandoci nel tempo stesso il piacere, che deriva dalla più grata combinazion de' colori, dicesi l'*Arte del Colorito*. Il disegno e il chiaroscuro ci possono bensì somministrare i contorni e le forme delle cose, ma senza il Colorito non si può ottenerne il sentimento o la perfetta illusione, perchè gli oggetti spogliati di sì bella prerogativa non sono, che deboli immagini delle cose, ma non già la ripetizione delle cose medesime; onde il Colorito deve riguardarsi come una delle molle principali dell'illusione, e come una fonte copiosa di bellezze visibili: quindi siccome quì trattasi soltanto del Bello della Pittura, e non già del suo meccanismo, e molto meno delle filosofiche teorie sulla luce e sui colori, così attenendoci solo all'effetto de' colori impiegati dalla Pittura per una
per-

perfetta imitazione e per una grata rappresentazione; riguarderemo il Colorito primieramente per l'espression delle cose tanto secondo la particolare loro natura, quanto per riguardo ancora alle varie modificazioni, che dalla reciproca loro influenza possono ricevere; quindi per ciò, che può appartenere all'espression generale del soggetto o del quadro sì per la scelta de' colori, che per la loro distribuzione o disposizione, ed in seguito per quanto può risguardare la piacevole loro combinazione o armonia tanto nelle parti, che nel tutto insieme della composizione.

Perchè bella sia la imitazione nel Colorito deve il pittore per mezzo delle sue tinte far riconoscere ne' varj oggetti e il colore dominante, e le diverse combinazioni, e sfumature o degradazioni de' differenti colori, che ivi trovansi frammischiati, e le varie modificazioni, che i medesimi colori ricevono dalla luce dove liscia o scabra, trasparente od opaca ne sia la superficie, e quindi devesi altresì dal diverso modo, onde siano trattati i varj colori, riconoscere per le superficie de' corpi la loro natura se umidi od aridi, e singolarmente nelle carnagioni distinguer debbonsi le morbide e delicate cuti dalle ruide e grossolane, siccome la natura

ancora degli individui o la dose, per così dire, e qualità de' loro umori, cioè, per parlare come già si espresse Eufranore, se di persona nudrita di rose ovvero di carni; ma oltre a tutto ciò dovrà il pittore aver riguardo ancora alle varie modificazioni, che i medesimi colori ricevono dalla diversa qualità e direzione del lume, non che dai ribattimenti di luce, che i corpi producono, onde l'arte del Colorito combinata colle leggi del chiaroscuro dovrà dirigere ed assegnare non solo alle parti illuminate il colore nel vero suo tono, ma alle ombre ancora de' corpi quella tinta, che ben faccia distinguere l'ombra del dato colore da quella d'ogni altro, e non confondere per esempio l'ombra di un panno bianco con quella di un rosso. Quindi fa duopo altresì, che l'Artista sappia prestare ad ogni oggetto quella forza e lucidezza di colore, che gli si conviene secondo le varie distanze e diverse posizioni, cosicchè le degradazioni de' varj colori vengano a concorrere con quelle de' lumi e delle dimensioni all'effetto di ciò, che dicesi *innanzi* e *indietro*, e che compreso viene in generale sotto il nome di *Prospettiva*.

Oltre alle leggi dell'imitazione deve il pittore colla scelta e disposizione de' colori seguire

re quelle ancora di convenienza al soggetto , onde debbonsi impiegare i colori più chiari nelle brillanti rappresentazioni , i più tenebrosi nelle composizioni tristi , i più teneri ne' soggetti delicati , e i più aspri nei forti e di carattere risentito ; perchè disdicevol cosa per esempio sarebbe il vestire di color di rose un guerriero , e di bruno una gaja e gentile donzella , siccome il fare grand' uso di bianco e di dorato in una Reggia di Plutone , ed invece profondere il violato ed il nero in quella del Sole , in un convitto degli Dei , e simili celesti e luminose rappresentazioni . Quindi la buona disposizione richiede , che i colori più forti e più tenebrosi vengano collocati sull' innanzi del quadro , perchè favoriscono l' effetto del chiaroscuro , i più vivi , dirò così , nel secondo piano o ne' siti principali o primarj , affinchè questi vengano sempre più a signoreggiare , ed i più degradati o smorzati e singolarmente quelli , che si accostano maggiormente alla tinta generale , nello indietro e nelle parti più lontane , acciocchè tutto concorra alla tanto necessaria illusione : la distribuzione de' colori deve altresì esser tale , che per la loro unione e combinazione ne risultino degli effetti analoghi al soggetto , onde nelle delicate rappresentazioni trovinsi tra i forti

forti e teneri colori dei medj o mezzetinte, che formino de' passaggi dolci e soavi, nelle tette od aspre più crudi e più violenti risultino tali passaggi, e nelle grandiose o maestose i diversi generi di colori si veggano separati e divisi in varie masse analoghe alla composizione.

Ma dopo di avere soddisfatto a quanto richiedono le leggi dell' imitazione, e dell' espressione generale del quadro, fa duopo badare a quelle ancora, che al piacere dell' occhio o al semplice Bello visibile appartengono. Così egli è necessario, che il pittore conosca, che, astrazione fatta dalle particolari circostanze e molto più dal capriccio della moda, i colori che tendono al bianco, siccome abbiamo già altrove osservato, pel principio della varietà sono più grati di quelli che al nero s'accostano; quindi che le leggi, per così dire, armoniche o dell' accordo ne' colori richiedono nella loro distribuzione od economia, che la massima varietà, che deesi procurar d'introdurre nella rappresentazione, non sia giammai a dispendio dell' unità, per cui il pittore deve evitare o correggere la combinazione di colori nemici, quali sono tutti quelli, dalla cui unione ne risulti un terzo aspro ed ingrato; che alla necessaria conca-

tenazione giova non poco il fare, che ogni colore si risenta della tinta generale, che il luminare comunica agli oggetti da esso rischiarati, alla quale unione od accordo contribuiscono eziandio i lumi riflessi, per cui i corpi vicini in certa guisa l'un nell'altro si tingono, onde nascono quelle pratiche regole pittoriche di sporcare sempre le tinte e non mai usare alcun colore perfettamente puro, massime il bianco ed il nero, perchè in questi estremi si rendono più sensibili le mancanze di verità e di armonia; quindi che non solo ne' colori delle singole sezioni del quadro vi sia la più giusta e più grata corrispondenza, ma che nella totalità del sistema vi si trovino tutti i colori in quella forza e proporzione, che secondo l'assunto tono generale ne risulti l'effetto il più dilettevole in maniera analoga a quella tanta grata armonia, in cui trovansi combinati e proporzionati i colori nell'arcobaleno, ove corrispondono per certa guisa ai sette toni della musica nell'ordine loro naturale: cosicchè nella Pittura in ogni combinazione di colori devesi prender norma da questi rapporti servendosi del bianco e del nero siccome di altrettanti registri per rialzarne od abbassarne il valore, per così dire, al par delle diverse ottave nella musica, in cui vengono
sem-

sempre conservate le medesime proporzioni. Una siffatta analogia delle corrispondenze de' colori colle proporzioni musicali ha fatto perfino immaginare ad alcuni di comporre delle teorie, per cui si venisse a formare con semplici unioni di colori una specie di musica visuale, siccome il conosciuto cembaleto del Padre Castel Gesuita; ma senza perderci in cotali sottigliezze ci basti il sapere, che vi sono delle leggi nell' unione e combinazion de' colori, che l' artista deve seguire nelle opere della Pittura, affinchè procurare ci possa tutto il piacere, che quest' arte per mezzo della bellezza ci può somministrare.

Che il Colorito fosse eziandio presso gli antichi considerato come una sorgente copiosa di bellezze visibili, ritevasi non solo dagli elogi e dalla fama, che acquistarono gli artisti che si distinsero in questa parte della Pittura, ma dalle descrizioni ancora delle bellezze della natura, che ci hanno lasciate i poeti ed altri illustri Scrittori di quel tempo. Cicerone tra gli altri considerava il Colorito così congiunto all' idea del Bello, che per darci una specie di definizione della Bellezza così si espresse: *Trovasi nel corpo umano una certa proporzione di parti, che unita alla soavità del Colorito forma ciò che chia-*

masi Bello. Apollodoro greco dipintore fu il primo, secondo Plinio ed altri, che aggiunse il Colorito alla Pittura, e prima di quest' epoca sembra, che non vi fosse altro Colorito fuorchè quello detto *monocromate* o di un sol colore, che equivale a un di presso a quanto in oggi dicesi a Chiaroscuro, e di cui se ne hanno varj esempi nelle Pitture di Ercolano. Ma per quanto grande fosse il pregio di questo primo inventore del Colorito, e di Zeusi, e di Parrasio, e di quanti almeno hanno preceduto Apelle, non avendo essi che soli quattro colori, e mancando loro singolarmente l'azzurro e il verde, uno special divisa del Cielo e l'altro della Terra, doveva certamente essere ben limitata la imitazione e ben difettosa l'armonia nelle opere loro; quindi se prestar fede dobbiamo a quanto raccontasi delle pitture di Apelle e de' suoi contemporanei, benchè altrimenti venga da Plinio asserito, fa duopo dire con Cicerone, che a quel tempo fossero già conosciuti i cinque colori primitivi, cioè il bianco, il giallo, il rosso, l'azzurro e il nero, dalla cui unione e combinazione possono ottenersi quelli non solo del prisma o dell'irride, ma infinite altre sfumature, onde rappresentare i varj oggetti della natura.

La celebre Venere detta *Anadiomene*, o quella che nasce dalla spuma del mare, dipinta da Apelle, cotanto vantata e che fu considerata come un capo d'opera della Pittura, oltre alla bellezza de' contorni ed all' espressione, che le avea dato questo pittor delle Grazie, dovea essere altresì un perfetto modello di Colorito, poichè dicevasi, che quella pittura se non era un corpo umano, era bensì qualche cosa di ben rassomigliante, e che quel vermiglio così unito e sfumato col bianco, che ivi vedevasi tralucere se non era sangue, era bensì cosa assai simile ad esso, ed era talmente grande l'opinione che aveasi sul Colorito di quell' eccelso dipintore, che Properzio volendo lodare la carnagione della sua innamorata disse, che pareggiava il Colorito di Apelle:

Qualis Apelleis est color in tabulis.

Lo stesso Apelle intraprese a dipingere un' altra Venere in Coa sua patria, che sembrava fosse per sorpassare la prima, ma la morte, che tronca sempre bruscamente il filo alle cose, impedì che venisse condotta a perfezione, e tale n'era la delicatezza massime del Colorito, che niun pittore ardì di porvi mano, come non oserebbersi oggidì per qualche Venere di Ti-

ziano. Tant' altre opere greche e di Apelle e d'altri pittori ancora acquistaron celebrità eziandio per la parte del Colorito, massime in ciò, che appartiene all' espressione e all' imitazione; ma in quella parte che riguarda l' armonia de' colori, per quanto siano gli sforzi de' maggiori partigiani dell' antichità, sia che le opere loro raggirandosi sovra soggetti i più semplici e di poche figure non esigessero tanto studio nell' accordo de' colori, sia perchè ce ne manchino gli esempi e le più precise descrizioni, non è possibile di formarci una giusta e sufficiente idea sul Colorito delle opere loro, ma ricorrere conviene a' moderni pittori per conoscerne e valutarne la bellezza. Egli è bensì vero, che al dì d'oggi per dare troppo studio a questa parte della Pittura, che più dell' altre interessa la comune, sovente si neglimenta quanto appartiene alle cose più importanti, e si sacrifica così il Bello intellettuale e sentimentale al semplice Bello visibile, che, secondo abbiam dimostrato in questo Saggio, deve essere posposto agli altri generi di bellezza; onde ben si potrebbe ripetere al presente quanto Dionigi d' Alicarnasso diceva delle pitture del suo tempo, cioè che *i pittori antichi non impiegavano che colori semplici e senza alcuna mescolanza; ma il loro disegno era*

corretto e pieno di eleganza: quelli che vennero in seguito furono meno esatti nel disegno, ma più diligenti e studiosi nella distribuzione de' lumi ed ombre, e diedero un grand' effetto alle loro opere per l'arte con cui seppero variare i colori.

Al rinascere, che fece la Pittura in Italia dopo una sì lunga successione di secoli rozzi, in cui quest'arte con molte altre rimase sepolta fra le rovine, e ne' più cupi e impenetrabili sotterranei, anzi ove non rimasero che deboli vestigi dell'antico suo splendore, sortendo, dissi, da quel letargo, o per così dire da quello stato di crisalide in cui fu assopito per sì lungo tempo lo spirito umano, Giotto ed altri suoi contemporanei fecero uso di un Colorito, che mentre annunzia una nuova infanzia dell'arte trovasi ben analogo alla maniera fredda e secca delle loro composizioni; in seguito il Colorito andò migliorando al perfezionarsi che fecero le altre parti della Pittura, ma la sua marcia però non fu di egual passo e rimase alquanto addietro, cosicchè Raffaello, che portò il disegno e l'espression degli affetti a quel segno, a cui non fu più possibile ad alcuno di giungere, venne però superato da altri nel Colorito. Questo Genio tutto intento alla parte poetica e più nobile dell'arte, non potendo ogni cosa abbracciare

in

in egual modo, neglittentò alquanto il Colorito, al che contribuì non poco eziandio e il non esistere al suo tempo grandi esempi in questo genere di Pittura e l'esser egli accostumato più a dipingere a guazzo, siccome era in allora generale costume, che non già ad olio, la cui maniera giova non poco al morbido ed allo sfumato ne' colori, maniera sconosciuta agli antichi e che noi dobbiamo a Giovanni Bruges fiammingo, che ne passa per l'inventore. Lo stesso quadro della Trasfigurazione, benchè a olio, in cui Raffaello impiegò tutti gli sforzi del suo ingegno, non lascia però di risentirsi alcun poco della maniera alquanto secca e dura nelle carnagioni, a cui si era abituato; Correggio invece, siccome si accostumò da principio a dipingere a olio, diede maggiore morbidezza a' suoi quadri, e la sovrana sua intelligenza nel chiaroscuro lo portò ad assegnare ai diversi colori il giusto loro valore nell'ombra, ne' lumi e ne' riflessi, e quindi la facilità da lui acquistata nel colorire gli permise di meglio far distinguere la differenza delle carnagioni ne' diversi personaggi, cosicchè singolarmente nel quadro di S. Girolamo detto *Il Giorno* la carnagione di questo Santo e quelle dell' Angelo, della Vergine, del Bambino Gesù e della Maddale-

dalena sono tutte differenti ed analoghe alla varia natura, età e diverso loro carattere; mentre nella Disputa del Sacramento, una delle opere a fresco le meglio colorite di Raffaello, non vi passa quasi alcuna differenza tra le carnagioni degli angeli e quelle degli uomini. Tiziano famigliarizzato al par di Correggio nel colorire ad olio, e ancor più di lui studioso della natura e dell' imitazione, essendosi molto esercitato nel dipingere paesi e ritratti, e singolarmente nel copiar panneggiamenti e stoffe di vario genere e colore, acquistò tal maestria nell' Arte del colorire, che portò questa parte della Pittura al più alto segno di perfezione, e per mezzo di tinte e degradazioni impercettibili produsse effetti i più prodigiosi, dando verità alle cose, cioè ai varj oggetti quel grado di vivacità e morbidezza che loro conviene, e tutto ciò nel modo più sorprendente e dilettevole, avendo combinato la più giusta imitazione colla più grata armonia. Basta veder le sue Veneri e il celebre quadro di S. Pietro Martire, che passa pel capo d' opera di questo pittore, per convincersi della somma sua maestria in questa parte della Pittura. Così Tiziano tiene il primato nel colorito, siccome Correggio nel chiaroscuro, e Raffaello nel disegno e nell' espressione.

I Pittori fiamminghi dopo che Bruges loro aperse una nuova e più favorevol carriera nella Pittura colla succennata invenzione de' colori ad olio, fecero rapidi progressi singolarmente nel Colorito, e colle lor velature giunsero a dare somma lucidezza e un diafano sorprendente a' loro quadri. Rubens, che può riguardarsi come il Capo della Scuola fiamminga, è uno de' pittori, che si distinse maggiormente nel Colorito, ma ad esso pure non sempre riuscì di toccare nel segno ed anzi vi passa grande differenza tra il vario pregio delle sue opere. Essendosi egli invaghito del colorire di Tiziano pretese imitarlo, ma forse non possedendo egli abbastanza per principj il Bello della Pittura tanto per ciò che al disegno e al chiaroscuro appartiene, quanto riguardo ancora alla parte del Colorito, passò sovente i limiti del Bello e del vero; diede talvolta alle carni il rilucente, che solo spetta al raso ed altre simili stoffe, fece giuocar i riflessi là dove eziandio non possono aver luogo, e omise spesse volte l'armonia generale nelle sue Pitture, e se ve l'ha conservata in alcune, sembra quasi più l'effetto dell'azzardo, che il risultato della sua intelligenza; tanto è vero ch'egli è necessario di conoscere fondatamente in che consista il Bello per ben operare
 nelle

nelle Bell' Arti. Vandich pittore quasi contemporaneo di Rubens fu di lui ancor più vero e delicato, ed i suoi ritratti passano per i migliori dopo quelli di Tiziano. Gherardo Dau detto *Della notte*, e Rembrant si sono essi pure distinti nel Colorito, ma in una specie tutta loro propria, e propria soltanto di un genere di rappresentazione, cioè di soggetti notturni, o di antri e luoghi cupi, perchè ebbero in uso più i colori tetri, che i luminosi, onde quando trattarono soggetti di genere diverso incapparono non solo nel difetto di sconvenienza alla natura delle cose, ma passarono per pittori di maniera aspra ed ingrata. Quindi sorse in quella contrada una folla di pittori, che volendosi distinguere colla sola attrattiva del Colorito posero tutto il loro studio nel meccanismo, e sviando dal buon sentiero produssero delle opere, il cui pregio consiste quasi soltanto nella diligenza ed immensità di lavoro, con cui hanno tentato d'impresiosire le loro opere, ignorando, che nè la difficoltà del meccanismo, nè la preziosità della materia possono mai compensare la mancanza di bellezza. Apelle disse ad un cattivo pittore, che gli mostrava un quadro d'Elena molto ornata, da se dipinto con gran fatica: *Amico, non avendo tu potuto farla bella, hai voluto almeno farla ricca.*

Ma

Ma la contagione di questo gusto falso e depravato, che nelle Fiandre venne introdotto, si propagò non solo presso le nazioni confinanti, ma si estese perfino in Italia, ove i molti esempi de' più chiari maestri non bastarono a far argine ad una siffatta corruttela, e quest' arte sarebbe ormai ridotta di nuovo ad uno stato d'intera depravazione, se dopo il secol d'oro della Pittura di tanto in tanto da qualche provincia d'Europa non fossero insorti alcuni di quegli uomini fatti pel Bello e pel vero, e la cui anima non volgare non si lascia strascinar dalla corrente, siccome i Caracci co' loro discepoli dall' Italia, Velasquez dalla Spagna, le Brua e Pussino dalla Francia, e ultimamente Mengs dalla Germania, senza contare i Solimeni, i Battoni ed altri, che il suolo italiano fertile d'ingegni ha pure recentemente prodotti anche a dispetto della mancanza di coltivazione.

La storia delle Belle Arti e singolarmente della Pittura ben ci dimostra quanto facil cosa sia lo sviare dal buon cammino che al Bello conduce, ed essere ben piccolo il numero di coloro che il conobbero; poichè eccettuati que' pochissimi genj, che dotati dalla natura di una suprema penetrazione sanno riconoscere il vero

e se-

e seguirlo superando tutti gli ostacoli, che vi si posson frapporre, gli altri o non l'hanno seguito nè conosciuto, o tutt' al più non hanno presa la buona strada, che quando fu loro additata, onde allorchè mancaron loro de' buoni condottieri sono caduti in gravissimi errori, d'onde nascono principalmente le tante vicende, a cui le Belle Arti furon sempre soggette; e siccome la natura sempre avara di sublimi ingegni rare volte a noi fa dono di uomini, che colla sola forza del proprio sentimento possano riconoscere il Bello e seguirlo, è fuor di dubbio util cosa il cercar di supplirvi in certo modo col raziocinio e tentar di stabilire sempre più le buone regole e segnarle a coloro, che non hanno sufficiente penetrazione per riconoscerle da se soli. Noi abbiamo applicati alla Pittura i principj adottati sul Bello e sulla valutazione de' varj generi di bellezza, e ci siamo studiati di comprovarne o renderne più patente la verità in tale applicazione; conviene ora farne altrettanto dell' Architettura, come ci siamo proposti.

PAR.



PARTE TERZA

DELLE LEGGI

DEL BELLO

NELL' ARCHITETTURA.

CAPITOLO I.

IDEA GENERALE DEL BELLO
NELL' ARCHITETTURA.

Non è già quì il luogo di tessere encomj all' Architettura, dimostrando con pompose descrizioni, che per mezzo di quest' arte gli uomini si garantiscon dalle intemperie delle stagioni e da molti altri incomodi, a cui si troverebbero sottoposti se non usassero dell' industria, che la provvida natura ha loro somministrato quasi in compenso di quanto ad essi fu avara; che dopo l' agricoltura ella è la più utile e più antica di tutte; che ha contribuito non poco a radunare gli uomini dispersi e formarli alla società; che comprende buona parte della tattica, della nautica, dell' idraulica, e che può dirsi in som-

somma quasi d'ogni altra la maestra e direttrice. Egli è del Bello e non dell'utile che noi vogliamo ragionare, onde qui trattar devesi di quanto spetta alla decorazione nella Civile Architettura, per cui ella ottiene d'essere collocata fra le Bell'Arti; e dell'altre sue classi ne parleremo soltanto pel rapporto che possono avere colla decorazione. Vedremo su qual base ella è fondata, qual sia il prototipo o l'originale che imitar deve, e di qual maniera ne debba essere la imitazione, per riconoscere in ogni sua parte qual sia la bellezza che più le conviene.

Nelle arti che dirette sono all'utile e al dilettevole ad un medesimo tempo, qual è l'Architettura, deve la parte, che al piacere vien destinata, seguire necessariamente le leggi della più importante ed essenziale all'arte medesima, non dovendosi in essa riguardare quanto al gusto appartiene se non che come un'aggiunta che gli uomini vi hanno fatto in seguito a ciò che il bisogno fece loro da prima immaginare; e siccome la prospettiva del bene è già per se stessa una grata rappresentazione, così tutta l'arte del gusto deve quì raggirarsi nel rendere atta una tal rappresentazione a fare sovra di noi la più forte e più gradevole impressione; più forte col dare il massimo rilievo a quanto può

indicare l'uso e la destinazione delle opere loro, e più gradevole col presentare alla nostra fantasia secondo le leggi del Bello il maggior numero di rapporti che ammetter si possa dalla natura del soggetto, ed animando il tutto col carattere dell' entusiasmo sì necessario alle Bell' Arti. Ma il prototipo di quest' arte non esistendo effettivamente in natura, siccome abbiamo accennato altrove, ma soltanto nelle sue leggi, fra le quali trovasi involto, richiede una più attenta riflessione per riconoscerlo, come anche per ben valutarne le opere; appunto perchè nell' Architettura, quantunque sia come tutte le Arti Belle un' arte d' imitazione, non si può eseguire il confronto dell' imitazione coll' oggetto da imitarsi (vero ed unico mezzo per ben giudicare delle opere delle Bell' Arti) colla medesima facilità con cui si ottiene nella Pittura e in altre simili, ove l' originale vien preso direttamente dalla natura. Per la qual cosa converrà passare per un più lungo giro di raziocinj nell' applicare all' Architettura le leggi del Bello, e se con tali ricerche non ci verrà fatto di togliere ogni dubbiezza o ambiguità che trovar puossi in questa materia, tenteremo almeno di diminuirla procurando di stabilire colla massima possibile precisione i principj di quest' arte, in cui

sì

sì varie sono le opinioni , e cotanto diverso il modo d'operare di coloro che la esercitano .

Il prototipo dell' Architettura dovendo essere , per così dire , la destinazione delle fabbriche medesime , e la funzione delle parti che le compongono , si dovranno riconoscere per le leggi della natura in generale , e per quelle particolari al soggetto della cosa quali sieno le forme più convenienti , e quindi per quelle del Bello riconoscere pure tra le forme medesime quali siano le più atte a procurarci una grata rappresentazione . Per esempio le leggi della solidità e della comodità richiedono la perpendicolarità de' sostegni , onde le linee verticali saranno le più convenienti a quanto dovrà esprimere cose analoghe ad essi . Le medesime leggi vogliono i piani orizzontali e paralleli , onde tale parallelismo dovrà essere pure un'altra legge fondamentale in Architettura : così per cause e principj analoghi si comprova che non solamente le linee rette , ma gli angoli retti ancora devono generalmente dominare nell' Architettura , e quindi se talvolta v' hanno luogo le curve , sono sempre le più regolari quelle che meglio si combinano col comodo e colla solidità , onde vedesi che la convenienza esclude quì buona parte della varietà che aver dee la preferenza nelle ar-

ti che imitano la natura libera , e non solo la convenienza determina quì le forme proprie alla natura dell' arte , ma eziandio molti rapporti nelle proporzioni delle dimensioni , che non si potrebbero neppure apparentemente alterare o variare senza offendere questa parte sì indispensabile alla bellezza . Dalla natura dell' arte deducesi pure , che vi devono essere delle parti rilevanti , delle piane e delle incassate , e tutto l' artificio , che al buon gusto appartiene , deve consistere primieramente nello scegliere tra le infinite combinazioni , che si possono ottenere dai varj dati che ci somministra la natura della cosa , quelle che siano le più conformi alle leggi del Bello , e quindi nell' aggiungervi ancora , per così dire , quegli episodj , che mentre sono coerenti ai principj dell' arte medesima siano altresì i più atti a rendere piacevole e gradita la rappresentazione .

Questi sono principj , che mi sembrano chiari e incontrastabili ; ma fa duopo svolgerli maggiormente per meglio evitare gli equivoci , che facilmente insorgono nell' Architettura , ove l' originale trovasi involto nelle leggi dell' Arte medesima . In fatti alcuni architetti osservando che buona parte della bellezza nella decorazione deriva dagli episodj o dalle aggiunte , che ven-

gon fatte all' essenza dell' Architettura, si son lasciati trasportare da una fantasia non diretta dalla ragione, e sonosi perciò fatto lecito d' introdurvi ogni sorta di capricci, che trovandosi in contraddizione colla natura dell' arte vengono a guastare ogni cosa; ed altri invece col pretesto di tali abusi sono giunti co' loro soffismi a pretendere di togliere a quest' arte ogni sorta di episodj, cosicchè spogliando l' Architettura d' ogni finzione, una delle molle più essenziali alle Belle Arti, vengono ad abbassarla dal rango, a cui gli uomini aveano saputo elevarla, ed a rigettarla ancora nella classe dell' arti meccaniche, in cui si trovava nella sua infanzia. Noi tenteremo di segnare le vie, onde evitare questi due scoglj egualmente perniciosi.

Ognun sa, che quando gli uomini vollero ridurre a delizia non che a comodo ed utilità l' arte del fabbricare cominciarono dal ripulire que' loro primi abituri col perfezionarne le forme, e dal distribuire con ordine gli elementi, che vi apparivano; e quindi in seguito nel variare i materiali per maggiore solidità, comodo e sontuosità delle fabbriche vollero trasportarvi le forme delle prime loro abitazioni: e sia ciò o per sagra riverenza a quelle prime culle del genere umano, o perchè il legno, di cui erano

da prima intieramente formate le fabbriche, e che continuava come continua tuttora per gran parte ad aver luogo in esse, può somministrare un numero di modificazioni maggiore di qualunque altra materia, ossia ancora perchè in tal modo l'arte o il suo originale viene a scostarsi il meno che sia possibile dalle forme che esistono in natura, madre d'ogni bellezza, il fatto sta, che dai tronchi d'alberi nacquero le colonne, siccome dalle travi de' piani e de' tetti, le fascie, le cornici, e così può dirsi quasi d'ogn' altra parte dell'Architettura; di modo che al perfezionarsi che fecero in Grecia le arti tutte e le scienze venne ridotta a sistema l'arte della decorazione, che possiam sicuramente riguardare come il miglior modello da seguirsi ed imitarsi. E d'onde potremmo noi trarne un migliore? Forse dalle barbare nazioni, che o non ne hanno avuto alcuno, o se l'ebbero fu sommamente imperfetto? ovvero dovremo noi tentare d'immaginarne de' nuovi rimontando ai primi elementi dell'arte? Tenti pure ognuno quanto ei vuole, ma fino a tanto che non ci venga presentato un nuovo sistema, che abbia già ottenuto la sanzione degli uomini del miglior senso, non potrassi giustamente pretendere di fargli avere la preferenza. Ma quand' anche si volesse

lesse provare , che tutto il greco sistema architettonico non fosse, che un bel sogno o per così dire un bel poema, per qual ragione dovrebbe essere a noi vietato il farne uso? In quella guisa che i nostri poeti si servono tuttora della mitologia degli antichi, e che i pittori moderni veston sovente all' antica i personaggi dei nostri tempi, massime quando trattasi di soggetti eroici e sublimi, sia per riverenza verso coloro, da cui ricevemmo le arti e le scienze, o perchè in quelle antiche maniere vi si trovino maggiori grazie e bellezze, sembra che i nostri architetti ancora debbano egualmente poter far uso del greco sistema di decorazione, cioè dell' Architettura di una nazione, che seppe quasi esclusivamente impadronirsi di quel Bello ideale che è la legge universale e costante di tutte le Arti Belle, e per cui giunsero i Greci a formare tanti capi d' opera inarrivabili in ogni genere di cose.

Accontentiamoci di riconoscere col raziocinio, che la greca Architettura trovasi fondata sulla natura dell' arte medesima, e che quanto può ivi essere considerato, come dipendente da un Bello arbitrario, è così legato e concatenato col Bello essenziale, che forma con esso un sol tutto, ed un sol sistema, che può riguardar-

si siccome un ottimo prototipo o originale nell' arte della decorazione, ed invece di perderci in sottili e poco utili disquisizioni sui principj, di cui si servirono i Greci per illustrare o creare la civile Architettura, poniamo tutto lo studio per riconoscere, secondo tali principj combinati con quelli da noi stabiliti sul Bello, qual ne debba essere l' applicazione e la più felice loro combinazione per ottenere la massima bellezza, che quest' arte somministrare ci possa ne' varj soggetti e nelle diverse sue classi. Considereremo quì l' Architettura non già per quelle classi, in cui suol essere divisa da chi vuol insegnarne le regole, ma bensì sotto quegli aspetti, che ci sono sembrati i più analoghi ai principj, o per meglio dire al metodo da noi tenuto per applicare alle Belle Arti le teorie del Bello quì stabilite; ma siccome nell' Architettura la parte dell' esecuzione è quasi del tutto meccanica, così alla sola ideale ci appiglieremo, e dividerassi questa, come nella Pittura, in *Invenzione*, *Ordinanza*, ed *Espressione*.

CAPITOLO II.

DELL' INVENZIONE.

Benchè l' Invenzione sia quivi ristretta entro più angusti confini che nella Pittura, ove forse non conosce altri limiti che quelli dell' universo, mentre nell' Architettura trovasi legata a quanto può solo aver rapporto colla natura dell' arte medesima, e colla destinazione delle fabbriche, ciò non ostante è atta quì pure a somministrarci grandi bellezze, e non è sterile, che tra le mani di coloro che non hanno ingegno per farla valere; cosicchè potrebbe dirsi a un di presso dell' Architettura ciò che della Tattica soleva dire il celebre Maresciallo di Sassonia: *ella è un' arte meccanica per gli ignoranti, una scienza, un' arte liberale per le dotte e valenti persone*; e non v' ha dubbio, che il detto di Marziale:

Si duri puer ingeni videtur,

Praeconem facias vel architectum

non può applicarsi se non a chi imprende od esercita soltanto la parte meccanica d-ll'Architettura, e non già quella che al gusto appartiene, e per cui ha diritto d'essere annoverata fra le Belle Arti: anzi non esistendo effettivamente in natura i

mo-

modelli di quest' arte, devono i buoni architetti essere dotati di una immaginazione atta non solo ad una felice scelta del soggetto, ma per così dire a creare eziandio gli elementi di un bel prototipo ideale, onde formarne la imitazione. L'Invenzione siccome può raggirarsi o sulle forme generali degli edificj, o sulle proporzioni, o sugli ornati, così fa duopo riconoscere la bellezza in ciascuna di queste classi.

Le forme degli edificj devono seguire non solo le leggi generali del Bello visibile e quelle proprie alla natura dell' arte medesima, ma quelle ancora, che particolari sono al soggetto che vuolsi trattare; onde tutto l' artificio dovrà consistere nel combinare questa triplice legge nel miglior modo, non perdendo però mai di mira in tale operazione che il Bello nell' Architettura deve sempre prender norma dall' utile, siccome base primaria dell' arte, e perciò le forme delle fabbriche devono principalmente venire desunte dall' uso e destinazione loro. Così ne' primi tentativi, che fecero gli uomini per aggiunger qualche grazia ed eleganza all' arte del fabbricare, volendo gli Egizj convertire i sepolcri e singolarmente quelli de' loro Re in grandiosi monumenti atti a celebrare e far passar la memoria degli estinti alle più remote ge-

ne-

nerazioni, vi asseguarono con buona ragione delle forme, che da quelle prendono appunto il nome di piramidali. Tali forme non solamente sono grate all'occhio; siccome abbiám detto altre volte, ma trovansi eziandio ben conformi alla natura dell' arte e del soggetto; poichè mentre per le leggi della gravità sono le più favorevoli alla durata, sì essenziale alla destinazione di quelle opere, sono ancora ben analoghe ai mucchj di terra, che formansi naturalmente ove vengon sepolti i cadaveri, od a quegli ammassi di pietre, che da prima innalzavansi sopra gli estinti per segnarne il luogo ed impedire, che venissero calpestati. La forma di questi sepolcri avea forse eziandio, siccome vien creduto da taluno, qualche particolare rapporto colla mitologia e colle idee ricevute in quei tempi: si andarono quindi in seguito variando le forme de' sepolcri secondo il varie prototipo che si volle assumere per l'imitazione; così quando vollero imitarsi le casse, entro cui vengono collocati e distesi i cadaveri, sorsero le urne di figura quadrilunga ed analoga al loro ufficio; così i sarcofagi, i vasi cenerarj, quando le sole ossa o le ceneri vollero indicarsi, e quindi poco a poco nelle varie mutazioni e colle aggiunte, che vi si andarón facendó, da quelle prime

semplicissime masse passarono ad essere più un soggetto di Scultura , che di Architettura , anzi ove gli scultori ebbero campo d' esercitare forse più che in alcun altro genere i loro talenti e produrre i più felici pensieri , di cui abbi- am fatto cenno nella parte della Pittura , d' onde ben vedesi , che le Belle Arti , massime le tre sorelle , che al disegno appartengono , si dan mano al par delle Grazie per recarci il massimo piacere , che nasce dal Bello . Ma ritorniamo all' Architettura .

Nelle fabbriche , che non sono e non possono considerarsi come di un sol masso siccome quelle che servono all' abitazione ed alla massima parte degli usi della vita , la perpendicolarità delle pareti e de' sostegni richiede , che vi domini il parallelismo ; e l' interna comodità oltre alla maggiore facilità d' esecuzione conducoci in buona parte di esse a doverle necessariamente innalzare su basi rettangole , così la figura parallelepipedica rettangolare è quella , che più comunemente deve avervi luogo ; e le sole variazioni , che può questa somministrare non avuto riguardo all' elevazione ed alle dimensioni e proporzioni , riduconsi all' essere o equilatera o quadrilunga ed a permetterci di poter assegnare il lato più lungo o il più corto alla fac-

ciata

ciata principale dell' edificio . Ognun vede che quando la destinazione della fabbrica o le circostanze altrimenti non richiedano , fa duopo scegliere il lato più esteso per la parte primaria dell' edificio ; ma ne' tempj antichi 'e massime ne' greci , che erano tutti di figura quadrilunga , dovendo il solo o primario ingresso essere posto alle teste e non ai lati , era ben di ragione , che il più corto di essi venisse ivi considerato e trattato come il più importante e degno della maggiore decorazione . Benchè le figure rettangole siano quelle che più convengano alla maggior parte delle fabbriche , ciò non ostante vi sono più generi di edificj che richiedono non che ammettono le figure circolari ed ellittiche , siccome i teatri e gli anfiteatri , ove combinandosi meglio la natura del soggetto colle leggi del Bello visibile ne risulta una più grata rappresentazione . Si possono altresì con buona ragione impiegare tali figure curvilinee in altri edificj che essenzialmente nol richiedono ; ma convien guardarsi dal farne abuso , siccome accade sovente , che sedotti gli artisti dalla piacevolezza delle curve , ve le introducono là dove eziandio urtano colle leggi di convenienza , le quali non solamente sono essenziali ad ogni genere di bellezza ; ma nelle arti , che hanno l' utile per
base

base, come nell' Architettura, tutto deve prender norma da loro. Ma più difficilmente ancora possono aver luogo le forme miste di curve e di rette, sia perchè rade volte è varia la destinazione delle fabbriche nelle lor parti, sia perchè non è sì facile di evitare in tali combinazioni quei disgustosi passaggi che trovansi tra un movimento o flussione di un genere di linee ed un altro, sia ancora perchè ivi più difficilmente si può conservare l'unità cotanto necessaria ad ogni genere di bellezza. Eppure quanti architetti per pompa mal intesa d'ingegno hanno creduto rinvenire di belle invenzioni coll' introdurre nelle lor fabbriche ogni sorta di angoli e contorni, che mentre offendono apertamente le leggi di convenienza per riguardo alla natura del soggetto, trovansi altresì ben contrarj a quelle del semplice Bello visibile, e tutto ciò sullo specioso pretesto di dare movimento alle fabbriche. Egli è verissimo, che ciò che in Architettura chiamasi *movimento* può contribuire non poco ad aumentar la bellezza delle fabbriche, perchè accresce la varietà e somministra delle masse d'ombra assai piacevoli; ma qui sta appunto la scienza del Bello, di procurare la massima varietà, che può aver luogo coll'unità e convenienza.

Le fabbriche di limitata grandezza difficilmente ammettono variazione alcuna, ma quelle di grande estensione esigono anzi degli avancorpi e delle varie elevazioni, che mentre interrompono una noiosa monotonia favoriscono ancora le belle proporzioni, siccome vedremo qui in appresso; e le diverse elevazioni possono altresì servire a dar loro delle forme piramidali, forme che debbonsi sempre introdurre ove possono aver luogo. I frontispizj e le cupole sono in grandissimo pregio, perchè oltre al loro particolare ufficio e propria loro piacevolezza giovano eziandio alla bellezza del tutto o della forma generale degli edificj, appunto perchè sovente contribuiscono non poco a siffatte elevazioni e piramidazioni, e le moderne cupole, per quanto spetta alla lor curvatura, vengono a giusto titolo preferite alle antiche non solo per la singola loro fermezza secondo il dimostran le leggi meccaniche, ma eziandio perchè contribuiscono maggiormente alla piramidazione. In fatti qual differenza non passa tra la tozza e monca cupola del Panteon che sembra pesarvi sulle spalle, e quelle di S. Pietro di Roma e di S. Paolo di Londra, che colla loro sveltezza mentre incantano l'occhio nostro, innalzandosi così verso le nubi, sembra che portino al cielo

i voti de' mortali? Quanto però sono da anteporsi queste due cupole alle antiche per la loro elevazione e curvatura, altrettanto sono certamente a queste inferiori per la forma della totalità loro colla base su cui s'innalzano. Gli antichi non elevavano cupole che sovra fabbriche circolari; cosicchè massime nell'interno vedevasi sempre dominare e continuare, per così dire, la stessa legge di forma adottata per l'edificio dalla terra infino alla sommità loro, mentre le moderne venendo appoggiate sovra basi quadrate od ottagone non formano unità colla parte inferiore, e lasciano de' disgustosi passaggi tra i sostegni e la volta, ed in certa maniera lo stato di violenza che noi vi osserviamo, non può a meno ancora di disgustarci per la mancanza di solidità che ci presenta; mancanza che non è già solò apparente, ma reale, avendo infatti massime quella di S. Pietro già minacciato più volte rovina: ed al certo la durata di questa mole per tal ragione appunto sarà ben inferiore a quella del Panteon, il quale benchè fabbricato da tanti secoli, trovasi tuttora fermo ed immobile, quantunque la curvatura della cupola non sia la più favorevole; onde in tal moderna invenzione, per questo lato però, devesi ammirare lo sforzo dell' arte che ha tentato di vincere

cere la natura , piuttosto che approvarne l'uso e cercar d'imitarlo, siccome fanno comunemente tanti architetti, i quali non conoscono abbastanza che il difficile non dee mai anteporsi al Bello, e massime quando esso trovasi all'utile congiuntò nell' Architettura .

La forma delle fabbriche che suppongonsi isolate, dipendendo dalla figura della base e da quella dell' elevazione , vedesi facilmente che può questa variare in molte maniere sia nella differenza di tali basi o di quanto chiamasi *la pianta dell' edificio* , sia nella loro combinazione coll' alzato o verticale o inclinato o rettilineo o curvilineo , e sia ancora perchè ognuna di queste combinazioni può andar soggetta ad infinite variazioni per i diversi rapporti , in cui possono trovarsi tra loro le tre dimensioni dei solidi: ma in quella guisa che le leggi del Bello e singolarmente quelle dell' arte escludono molte figure, e ne determinano o limitano la scelta ne' diversi casi, siccome abbiamo accennato quì sopra, così le medesime leggi limitano la scelta e l'uso di tali rapporti, la cui limitazione o determinazione è ciò che chiamasi *proporzione* .

Proporzione in Architettura non vuole già significare , come nell' Aritmetica o Geometria ,

l'identità della ragione di due quantità colla ragione di due altre, cosicchè vi abbisognino almeno tre termini, perchè vi possa essere proporzione, ma quivi intendesi per proporzione quella ragione o quel rapporto tra le dimensioni che si trova analogo e conforme alle leggi dell' arte, di modo che in Architettura anche in due sole dimensioni vi può essere proporzione, quando tale ne sia il loro rapporto. Quest' è una parte troppo importante dell' Architettura, perchè non vi si debba negligenzare la dovuta precisione nell' espressioni: infatti quanti non hanno forse errato nel pretendere di applicare all' Architettura o le geometriche o le armoniche o le controarmoniche proporzioni, appunto sedotti dall' idea delle proporzioni che ce ne somministrano le Matematiche? Vediamo quali sieno le più giuste idee che formar ci possiamo sulle architettoniche proporzioni.

La solidità limita talvolta le altezze in ragione della spessezza delle fabbriche; cosicchè per esempio se l' altezza delle torri, delle guglie e de' sostegni eccedesse i nove o dieci diametri, siccome annunzierebbero debolezza, così direbboni sproportionate, e l' eccesso di sveltezza che vedesi comunemente nella gotica Architettura è condannabile appunto, perchè quantunque

tro-

trovar vi si possa la reale solidità, non vi appa-
 risce come conviene: ma in quella guisa che
 talvolta le leggi della solidità limitano l'altezza,
 la giusta economia limita ancora la grossezza,
 dove questa non è che subalterna, siccome
 nelle fabbriche quì sovra accennate; onde in esse
 una larghezza o diametro eccedente il bisogno
 le renderebbe tozze e pesanti, e di cattiva
 proporzione verrebbero pure riputate, quindi le
 giuste loro proporzioni sono quelle che trovansi
 inchiusse tra questi limiti posti dalla natura dell'
 arte e del soggetto. L'uso e la destinazione de'
 varj edificj ora richiede che ecceda o l'altezza
 o la larghezza o la profondità, ed ora ammette
 ancora l'eguaglianza in tutte e tre le dimensioni,
 a cui pone eziandio sovente de' limiti che
 non si possono oltrepassare senza commettere
 errori sensibili di sconvenienza. Nelle fabbriche
 per esempio destinate ad uso di abitazione ognun
 vede che la comodità non permette di moltiplicare
 indeterminatamente il numero e l'altezza de'
 piani, siccome la salubrità vuole ancora de' luoghi
 sollevati dal pian di terra, ed in generale la giusta
 economia richiede che non siano nè troppo ristrette,
 nè troppo distese, nè troppo elevate, e ciò più o meno
 a misura ancora delle particolari circostanze; onde vi sono de' li-

miti, entro i quali fa duopo attenersi nella scelta delle dimensioni e proporzioni. Ma le leggi di convenienza non restringono già le cose a tal segno, che le dimensioni trovinsi da esse determinate in un sol punto, e se vi pongon de' limiti, vi lascian però quasi sempre tra loro, per così dire, un largo spazio, entro cui la scelta vi può, anzi vi deve essere determinata dal gusto, o dalle leggi del Bello visibile.

Quanti singolarmente tra' moderni autori non han tentato di ridurre a sistema le leggi del Bello visibile per applicarle all' Architettura, e particolarmente alle proporzioni! Chi ha voluto stabilirne le regole dalle semplici leggi musicali, come i Sigg. Ourard, Brisseux ed altri; chi dalla regolarità del cubo, come il Sig. Roberto Morris; e chi dalla perfetta commensurabilità, come l' Abbate Laugier: ma sia che l' organo del vedere, non essendo forse sì fino quanto quel dell' udito, non ammetta sì matematica precisione; sia perchè le diverse distanze e posizioni varino in infinite maniere i rapporti delle impressioni; e sia ancora perchè non possano generalizzarsi tali principj nella loro applicazione in Architettura, dovendo quivi essere assoggettati alle leggi dell' arte, il fatto ha dimostrato, che da tali teoriche ricerche non si è

potuto finora trarne le regole opportune e sufficienti a soddisfare ai diversi casi; ma fa duopo dedurle piuttosto dalle osservazioni sulle fabbriche che producono in noi la più grata impressione. Quest'è la strada che han tenuto dopo i Greci e Vitruvio e Palladio e tant' altri maestri dell' arte, per cui hanno assegnate delle buone proporzioni alle lor fabbriche, e ce ne hanno lasciati buoni esempi e buoni precetti. Le osservazioni sono il solo mezzo ove non può giunger la teoria; ma non tutti sanno osservare come conviene: molti vedono e pochi osservano. Vi sono degli ingegni che dotati di una facilità di comprendere a un tratto i rapporti tutti delle cose giungono in breve col semplice loro sentimento là dove la comune degli uomini non può arrivare che passando per un lungo giro di raziocinj, e corrono eziandio facilmente quelle vie, in cui la ragione e la teoria non ci può essere sufficiente scorta e maestra. Ma se pochi trovansi dotati di sì bella prerogativa, devono gli altri almeno studiar-si di conoscere teoricamente, per quanto è possibile, ciò che imprendono a trattare: essi così avran già fatto un gran passo, e quindi avendo già presa la buona strada si troveranno più abilitati ancora a passar oltre i limiti del freddo e

tardo raziocinio, o se pure non saranno capaci di camminar da se soli, sapranno almeno distinguere i buoni da' cattivi artisti, e questi condannare e sfuggire; quelli seguire ed imitare.

Quantunque le teorie quì sovra accennate non possano applicarsi con precisione alle architettoniche proporzioni, ciò non ostante non devono però avere in dispregio siffatte speculazioni; poichè per esempio il sistema della perfetta commensurabilità dell' Abate Laugier, singolarmente nelle proporzioni generali delle facciate, combina per lo più colle pratiche regole dell' arte. Questo sistema fa consistere la perfezione delle proporzioni col trovarsi le dimensioni nella ragione tra loro che ne sia reso sensibile il rapporto, cioè che il lato maggiore, ove siavi disuguaglianza, sia multiplo del minore o d' una delle sue parti aliquote delle più grandi, come della metà o del terzo, affinchè l'occhio ne possa, per così dire, calcolare la relazione, ciò che non può accadere allor quando è multiplo di una troppa piccola parte del lato minore. In fatti trovasi nelle opere e nelle regole de' buoni architetti che nelle facciate per esempio l'altezza o è uguale alla larghezza come ne' tempj, negli archi trionfali, nelle porte di città, ed in
mol-

molte case, ovvero è doppia o tripla come nelle chiese con cupola, sestupla o nonupla come nelle torri e nelle guglie, ovvero ne è la metà o il terzo come ne' palagi e in altre fabbriche grandiose destinate all'abitazione; e quindi pure l'altezza degli archi e delle finestre è comunemente o eguale o doppia o almeno una metà di più della loro larghezza, e così avviene di altre proporzioni sì nell'esterno che nell'interno ancora degli edificj. Questa è pure la pratica de' buoni architetti, e se non si son fatto scrupolo di conservare coll'ultima esattezza tali rapporti, egli è per la ragione che le piccole differenze nelle dimensioni non sono sensibili all'occhio, siccome abbiám detto di sopra, oppure perchè vi saranno stati obbligati ancora da qualche particolare circostanza, o da quanto dicesi *effetto di prospettiva*, per cui vengono talvolta a variarsi sensibilmente le altezze apparenti dalle reali: così assegnasi comunemente alle finestre superiori un poco più delle due larghezze, affinchè d'onde supponesi il punto di veduta, compajano appunto di due. Questo punto di veduta, ovvero quel luogo ove devesi supporre collocato l'occhio, ha troppa influenza nelle proporzioni massime delle parti rilevate, perchè non debba negligentarsi dagli architetti,

ai quali è indispensabile che sia nota la prospettiva; e tra l'altre cose non devono ignorare, che le elevazioni vedute sotto un angolo maggiore di settanta gradi, come rilevasi dalla esperienza, non solo ci riescono incomode per una forzata piegatura di collo, ma non potendo l'occhio comprenderne in un medesimo istante tutta l'estensione, l'effetto non ne può essere grato per mancanza di unità nell'impressione. Negli ornati poi le proporzioni, oltre a buona parte delle leggi già indicate, devono seguire quelle ancora che derivar possono dalla natura del prototipo, cui la decorazione prende ad imitare.

In quella parte di Architettura, che compresa viene sotto il nome di *ornato*, è dove l'immaginazione può sollevarsi maggiormente. Ivi non ristretta negli angusti confini di quanto richiede il solo bisogno può impadronirsi d'ogni oggetto che abbia relazione coll'arte del fabbricare, o almeno che con essa non trovisi in contraddizione, e che sia analogo all'adottato generale sistema d'imitazione. Ivi quest'arte elevandosi al rango delle Belle Arti si trasforma in una specie di scultura che col rilievo prende ad imitare la natura modificata soltanto dall'utile e dalla destinazione degli ornati medesimi,

e per tal modo ci procura essa pure il piacere di una tal qual illusione, mentre ricrea l'occhio per la varietà ed eleganza delle forme, e soddisfa l'intelletto per la molteplicità de' rapporti che vi introduce, e per l'armonia che vi stabilisce tra la funzione e la rappresentazione. I Greci, a cui dobbiamo una sì felice nobilitazione dell' Architettura, hanno desunto il sistema d'imitazione o di decorazione dalle forme più semplici e primitive delle lor case di legno, siccome abbiám accennato, onde inventarono e basi e colonne e capitelli e architravi e fregi e cornici, e queste variarono quindi alquanto e nelle dimensioni e nelle forme per nobilitare o ingentilire più o meno la decorazione, e così vennero a stabilirsi quelle regole che comprese sono' sotto il nome di *Ordini d' Architettura*, i quali in sostanza non sono che i diversi sistemi per imitare od esprimere con grazia ed eleganza i piani, i coperti ed i loro sostegni. Fra tutte le forme de' sostegni quella delle colonne è certamente la più bella che giammai siasi inventata e che inventare si possa: non solo queste sono grate per la loro rotondità, ma risvegliando in noi l'idea degli alberi, i sostegni più naturali, ci rendono più sensibile la imitazione e ne moltiplicano i rapporti, al che giova non po-

co la fusellatura o rastremazione che viene loro giustamente assegnata, la quale mentre riesce piacevole all'occhio, perchè tende alla piramidazione, trovasi eziandio ben conforme all'arte del fabbricare per la diminuzione che devono soffrire le pareti nell'innalzarsi, onde formano uno de' primarj e più belli ornamenti dell'Architettura. Colle basi e coi capitelli imitarono quelle tavole che si frapponevano tra il suolo e i sostegni, e tra questi e il peso sovrapposto: l'allargarsi che fanno le basi verso il piede, ed i capitelli verso la cima, è cosa ben conforme alla rispettiva loro natura, perchè le une posano meglio sul terreno, e gli altri abbracciano meglio la trave o il peso che devono reggere: coll'intavolatura o cornicione volendo rappresentare il tetto che copre e corona l'edificio, vi indicarono le parti principali che lo compongono, e vi assegnarono il massimo sporto che conviene a quella parte destinata a difender dalla pioggia le altre sottoposte. Questi furono i principj generali desunti dalla natura stessa dell'arte, sovra cui s'innalzò il sistema della decorazione, e singolarmente quanto vien compreso sotto il nome di *Ordini*, che dal gusto poi vennero perfezionati. Esso ne determinò più particolarmente le dimensioni ed i rapporti, ne in-

gen.

gentili le diverse lor parti colla grazia de' contorni per mezzo delle modanature, e vi diede quindi l'ultima mano coll'introdurvi, per così dire, degli episodj, ove la scultura associata all'Architettura vi aggiunge quella ricchezza ed eleganza che c'incanta e ci rapisce. Egli è dal gusto che gli Ordini hanno ricevuto diversi caratteri, quale robusto, quale gentile e quale elegante; varietà che tanto contribuisce alla bellezza e singolarmente a quella parte che appartiene all'espressione delle fabbriche.

Tre sono gli Ordini che abbiain ricevuto dai Greci, da quella nazione che ci ha trasmesso de' monumenti insuperabili in ogni genere di umane produzioni, e sono il Dorico, il Ionico ed il Corintio, il primo de' quali prese nome da un Re della Caria, e gli altri due dal luogo ove furono inventati. Nel Dorico alla colonna, tutto compreso, vennero assegnati per lo più sei o sette diametri; la base e il capitello sono di eguale altezza, e non sono quasi che l'inverso l'una dell'altro, e di poche e piane membra- ture amendue; l'architrave vi è conservato quasi nella sua più semplice forma e più robusta di trave maestra; nel fregio vi si trovano indicate dai triglifi le teste di quelle altre travi che sostentano gli interni piani e le soffitte; e la

cor-

cornice è composta di poche, ma ben risentite modanature, dove la corona o gocciolatojo, parte sì essenziale del tetto, vi domina più che in quelle d'ogni altro Ordine. I tempj di Apollo a Delo, di Teseo in Atene, e di Minerva pure in Atene erano di Ordine Dorico. Quest' Ordine, il primo che venne inventato, fu altresì soggetto a maggiori variazioni ed alterazioni. Quello del tempio di Teseo passa pel più perfetto. Nell' Ordine Ionico l'altezza della colonna compresa la base e capitello è comunemente di otto o nove diametri, cioè in generale di un diametro più svelta che nel Dorico: le varie basi, che vennero impiegate in quest' Ordine, sono sempre più gentili e di un maggior numero di membrature che nel Dorico; il capitello venne contraddistinto con grandi volute, le quali o abbiano la loro origine dalla conciatura delle donne di quel tempo in cui fu inventato, o siano allusive a que' r avvolgimenti di cortecce che può cagionare il peso di cui trovansi caricati gli alberi destinati ad uso di sostegni, non essendo certamente in contraddizione colla natura del soggetto, devono giustamente considerarsi come una di quelle felici invenzioni dettate dal gusto per aggiunger grazia ed ornamento in un luogo a ciò ben opportuno. A questo capitello
ven-

vennero poi in seguito fatte delle variazioni, e con felice successo massime dallo Scamozzi. L'architrave è quì meno robusto che nel Dorico, e viene decorato con qualche membratura; nel fregio per maggiore gentilezza non vi hanno fatto comparire le teste di quelle interne travi rappresentate da triglifi nel Dorico, ma ve le hanno come supposte ricoperte di tavole per avere così un piano liscio atto ad introdurvi delle sculture; nella cornice vi hanno collocato un maggior numero di membrature, e le parti vi sono meno risentite che nel Dorico. Il celebre tempio di Diana in Efeso era di Ordine Ionico, ed anzi forse fu questo il primo luogo ove venne impiegato. Nell'Ordine Corintio l'altezza della colonna pure tutto compreso fu aumentata di un diametro, cosicchè quando la Ionica giunse ai nove diametri, questa pervenne ai dieci, che sembra il limite della massima sveltezza che si possa ottenere senza dare nel debole, e in quella gotica sottigliezza che sembra minacciare rovina; le prime basi che si trascelsero per quest'Ordine non furono le più felici, ma finalmente vi assegnarono la base attica coll'aggiunta di due astragali o bastoncini, in cui senza dare nel trito si combina la somma gentilezza colla grazia del contorno; il capitello di quest'Ordine

ne che diede tanta celebrità allo scultore Calimaco, che ne fu l'inventore, è certamente per la ricchezza del lavoro e per la grazia e piacevolezza de' contorni il più bell'ornamento dell'Architettura, e la più felice invenzione che quest'arte possa contare: la sua altezza, che sembra la somma di cui siano suscettibili i capitelli, è ben analoga alla massima sveltezza della colonna; come la ricchezza dell'intaglio è ben coerente al carattere di somma eleganza e magnificenza che deve contraddistinguere quest'Ordine. Il caso ha dato luogo all'inventore, come ognun sa, di farne la scoperta; e l'intelligenza dell'osservatore ha saputo da un panier coperto da una tegola e collocato in terra in mezzo a de' virgulti farne applicazione ad un capitello, ove ben conosceva che la sua forma di allargarsi allo insù era confacente alla funzione di abbracciare e reggere l'epistilio, e l'accidente delle foglie non era fuor di ragione alla cima delle colonne rappresentanti alberi alla commessura di quel luogo, ed ove quella corona di foglie, come dice un elegante Scrittore, a guisa di quella dei Re mentre ne orna il capo Augusto serve a mascherare il grave peso che lor sovrasta. L'Architrave vien diviso in tre fasce coll'aggiunta di alcune piccole membrature per dar-

dargli tutta la delicatezza che gli può competere; il fregio è quì pure lasciato liscio come nel Ionico, ma la ricchezza e delicatezza degli ornati, che la scultura vi può introdurre, è ciò che gli dà il carattere distintivo; la cornice è composta di un maggior numero di parti o modanature; i modiglioni vi sono più gentili e per lo più decorati con foglie, e questi trovansi sovente associati co' dentelli per maggiore ricchezza. Nella torre di Cereste in Atene è dove vedesi uno de' più belli Corintj: ivi tra l'altre cose trovansi i dentelli, che i panconcelli ci rappresentano, al di sopra de' modiglioni che figurano le teste de' puntoni, e non già quelli al di sotto di questi, siccome fuor di ragione venne comunemente usato da' Romani e singolarmente da' moderni architetti.

Questi sono in breve i tre Ordini greci che possono dirsi la chiave o la fonte d'ogni architettónica decorazione: di quì que' superbi peristilj che sono l'anima dell'Architettura, e che con tanta sublimità signoreggiavano particolarmente ne' tempj della Grecia; di quì que' tanto favoriti frontispicj bellissimi fuorchè là dove trovansi insignificanti, e dal cui trapezio interdetto hanno saputo i Greci trarre un così bel partito col farli servire di ampio quadro ove la

scul-

scultura potesse spiegare ogni sua ricchezza ; e di quì tutti quegli altri sostegni e quelle tante cornici subalterne di cui può andar doviziosa quest' arte. Oltre a questi tre Ordini greci da molti se ne contano altri d' invenzione non greca , siccome il Toscano ed il Romano , a' quali però impropriamente vien dato un nome particolare di Ordine , e che più impropriamente ancora vengono collocati nel rango de' greci , sì perchè da essi non differiscono che per qualche lor parte e non nella totalità in cui devonsi distinguere i varj loro caratteri , sì perchè a quelli son molto inferiori in bellezza. Il Toscano non è in sostanza che un Dorico più rozzo a cui siano state mutilate alcune sue membrature , e il Romano non ha altra essenziale variazione , se pur tale può dirsi , che nel capitello , il quale non è che un infelice composto di Jonico e Corintio , perchè ivi mal si combinano le pesanti volute colla leggierezza de' fogliami. Più inutili ancora furono gli sforzi di più moderni ingegni per arricchire di nuovi Ordini l' arte della decorazione . Senza parlare delle gotiche invenzioni , le quali sortendo dalle leggi del gusto e da quelle generali su cui trovasi fondata la buona Architettura , ove andarono mai a finire tutti quegli Ordini nazionali , francesi ,
spa-

spagnuoli e tedeschi? Non furono che veri aborti a rigor di termine, perchè ammassi informi che non ebbero mai vita, ed indegni d'alcuna scintilla di quel fuoco celeste con cui il genio anima le belle produzioni, e dà loro un'esistenza morale. Ma dall'essere sempre stati finquì infruttuosi i tentativi per arricchir di nuovi Ordini la greca Architettura ne dovrem noi attribuir la cagione a qualche impossibilità inerente alla cosa medesima, ovvero alla mancanza di genio negli inventori? Più illustri Scrittori del secolo hanno tentato di sciogliere un tal problema, ma hanno essi già toccato nel segno? hanno posta la quistione nel vero suo lume? Se ciò fosse non vi rimarrebbe più tanta ambiguità quanta tuttor vi rimane anche dopo le plausibili ed utili loro ricerche. Tolto una volta il velo che sovente ricopre la verità, basta fissarvi lo sguardo per riconoscerla; non è più possibile di dubitare allo splendor di quel nume quando alcun mezzo non vi si frapponga alterandone l'immagine. Laugier, Milizia ed altri colla scorta della metafisica e del buon gusto hanno squarciato un tal velo, ma non l'hanno tolto intieramente: tentiamo di strapparne qualch' altra piccola porzione se fia possibile, azzardando qui in breve le nostre riflessioni su d'una

materia così importante per conseguire e riconoscere il Bello nella civile Architettura o nell'arte della decorazione.

L'invenzione di nuovi Ordini, di qualunque genere sian essi per risultare, dovrà sempre proporsi qualche felice espressione de' sostegni e de' coperti secondo il prototipo assunto da' Greci, perchè analoghi siano all' adottato sistema di decorazione. Egli è della possibilità di ampliare la buona Architettura di cui quì pretendesi di ragionare, e non già di crearne una nuova; onde in tale supposto le nostre ricerche non possono tendere che a riconoscere la invenzione ne' seguenti tre capi, cioè 1.º nel rinvenire degli Ordini di varia forma ed eleganza da poter sostituire a quelli già stabiliti dai Greci secondo i diversi loro caratteri; 2.º nell' ampliarne i confini col ritrovare delle grate espressioni, dirò così, al di sotto del limite della Dorica robustezza, e al di là dell' eleganza o ricchezza Corintia; 3.º ritenuti i medesimi limiti od estremi posti dai Greci, nel compartire in certa guisa la distanza, che vi rimane tra loro, con un numero di degradazioni o divisioni maggiore di quello ch' essi abbian fatto, non avendo posto fra mezzo che il solo Ordine Ionico; e così invece di avere soltanto tre maniere

o tre caratteri di decorazione, possederne per esempio cinque o sette, onde poter soddisfare a un maggior numero di casi. Analizziamo ora in breve questi tre generi di novazioni secondo l'ordine con cui vengono esposti, e vediamo in ciascuno di essi quali difficoltà e limitazioni possa incontrare la invenzione. Per tal guisa non sembra difficile di potersi formare delle idee chiare e precise sovra un problema cotanto agitato ed importante.

Perchè un nuovo Ordine sia analogo a quelli già inventati dai Greci egli è indispensabile che sia desunto da' medesimi generali principj d'imitazione, e che pure trovisi innalzato sui medesimi elementi comuni ai suddetti tre Ordini; onde vi dovrà sempre essere una base, un fusto, un capitello, un architrave, un fregio e una cornice; il fusto sempre di figura circolare e rastremato nell'elevazione, sì perchè una tal forma è comune agli Ordini greci, sì perchè tutti convengono che non è possibile di rinvenirne una migliore; la base dovrà allargarsi all'ingiù, il capitello all'insù, siccome abbiain già detto più volte; e l'architrave, fregio e cornice dovranno pure aver sempre un'espressione analoga alla loro funzione. Queste ed altre simili cose sono condizioni indispensabili che forma-

no delle barriere, che l'invenzione non può oltrepassare senza cadere in isconci delirj, e creare degli esseri che giustamente devonsi riguardare per mostri ed aborti dell' arte; onde tutte le variazioni, di cui gli Ordini possono esser capaci, riduconsi soltanto alle proporzioni, alle membrature o modanature, ed a que' pochi incidenti che il gusto vi può liberamente introdurre senza offendere od alterare la natura delle cose e la essenziale loro funzione ed espressione; e queste poche variazioni ancora devono trovarsi in armonia tra loro, affinchè bello ne riesca il risultato, cosicchè la maggiore o minore delicatezza e ricchezza delle membrature e degli ornati deve seguire la maggiore o minore sveltezza dell' Ordine, perchè assai disdicevole cosa sarebbe il voler combinare per esempio le parti più fine e più gentili del Corintio colle robuste e pesanti proporzioni del Dorico, e così viceversa, siccome hanno talvolta indebitamente immaginato alcuni per non ben conoscere le vere leggi del Bello.

Posti questi generali principj vediamo primieramente come potrebbonsi inventare degli Ordini da sostituirsi al Dorico, al Ionico o al Corintio, che mentre fossero analoghi al rispettivo loro carattere, da quelli si distinguessero e

si riconoscessero facilmente per Ordini di nuova invenzione. Le piccole e parziali variazioni non possono al certo giammai caratterizzarne per nuova la totalità: perchè nuovo possa dirsi un oggetto artefatto fa duopo che almeno le parti essenziali siano nuovamente trattate e combinate. E come mai introdurre tanta novità negli Ordini poste le molte condizioni e limitazioni a cui trovansi vincolati? Non nella qualità delle modanature, perchè sono già poste in uso pressochè tutte quelle che possono aver luogo; non nella loro combinazione, perchè sembra che que' primi celebri artisti diretti dal gusto abbiano di già ritrovata la massima parte di quelle unioni o combinazioni di membri o modanature, che mentre siano convenienti al loro impiego trovansi altresì le più conformi alle leggi del Bello visibile che ben conoscevano appieno, siccome ne fan testimonianza tante eccelse opere loro; non nel numero, perchè non solo trovasi questo facilmente limitato dagli estremi della semplicità e della ricchezza, ma viene ancora più particolarmente determinato dall' assunto carattere de' diversi Ordini. Non potendosi dunque che tutto al più ottenere delle piccole variazioni, sembra abbastanza dimostrata l'impossibilità di sostituire agli Ordini greci altri Ordini

ni che dir si possano veramente nuovi e di nuova invenzione, massime dovendosi attenere non solamente alle generali condizioni, ma a quelle ancora particolari del rispettivo loro carattere.

Se abbiamo riconosciuta l'impossibilità di sostituire nuovi Ordini ai greci, molto più facilmente si potrà dimostrare quella di estendere i confini posti dai Greci alla robustezza o semplicità, ed all'eleganza o ricchezza degli Ordini. Perchè ottenere si possano degli Ordini nuovi al di sotto della robustezza Dorica, o al di là dell'eleganza Corintia non basta già di ritrovare un'espressione alquanto più robusta del Dorico comune, ed un'altra un po' più elegante del Corintio pure comune; conviene che tali Ordini nuovi non solo constino di una certa differenza sensibile, ma la giusta armonia cogli altri Ordini richiede ancora con buona ragione che tra il nuovo Ordine e il suo vicino che già esiste, vi passi una certa distanza, dirò così, analoga a quella che trovasi tra gli Ordini greci; onde il nuovo Ordine più robusto e più grave del Dorico dovrebbe stare, per così dire, al Dorico, come il Dorico sta al Ionico, ed il nuovo più ricco e svelto del Corintio stare al Corintio, come questo sta appunto al Ionico. Ora come mai appesantire e semplificare di

di tanto un nuovo Ordine al di sotto del Dorico conservandogli ancora qualche grazia e la necessaria sua espressione? Quest' è appunto una delle ragioni perchè l'Ordine detto *Toscano*, che così poco differisce dal Dorico, non può giustamente considerarsi per un Ordine affatto distinto, e molto meno mettersi nella scala de' greci. Ma se non sembra possibile di stendere questa scala al di sotto del Dorico, come mai stenderla al di sopra del Corintio? Non hanno tutti riconosciuto facilmente l'impossibilità di aumentare di una quantità sensibile la sveltezza del Corintio dopo che fu portata e stabilita ai dieci diametri la sua colonna? E non hanno tutti toccato con mano che allor quando si è preteso di aggiungere maggiore ricchezza od ornato a quest' Ordine, si è caduto in una barbara e confusa decorazione? Gli sforzi che i Romani hanno fatto per rendere degno il loro tanto favorito Ordine Composito o Romano d'essere collocato al di sopra del Corintio, siccome il mezzo di cui si sono serviti, che era il solo che loro rimaneva dopo l'invenzione del Corintio, fu di sopraccaricarlo d'ornati; così invece di ottenere che superasse i greci in eleganza, non han servito che a produrre un Ordine ben inferiore ad essi in bellezza, mentre non

differisce dal Corintio, di cui non è in sostanza che un imbastardimento, se non se nelle pesanti volute del suo capitello, come abbiám detto: onde ben lungi d'essere collocato alla testa della scala degli Ordini greci, il che indubitamente vien fatto dalla comune degli artisti, dovrebbe anzi esserne intieramente escluso. La ragione dunque e l'esperienza ben ci dimostrano di non potersi stendere la scala degli Ordini greci e di non potersi oltrepassare i confini posti da quella nazione al robusto e all'elegante.

Ma se non è possibile di oltrepassare i confini della robustezza Dorica e dell'eleganza Corintia, per qual ragione tra questi due estremi non vi dovrà essere che una sola divisione o maniera media, qual è quella espressa dall'Ordine Ionico? Certamente non v'è alcuna legge fisica che dimostri dover essere tre soli i toni o modi di decorazione, come a sette riduconsi i toni della musica, ed a sette i colori dell'iride; ma tutta la difficoltà consiste nel vedere se realmente tra il Dorico ed il Corintio vi passi una tale distanza che ammetter possa più d'una semplice divisione in maniera sensibile. Ma osservo primieramente che la distanza tra la massima sveltezza e la minima non è tale da poter ammettere molto sensibili gradazioni; poichè,
per

per quanto abbiain detto altrove sulle proporzioni architettoniche, l'occhio nostro non può distinguere facilmente le piccole differenze, onde fa duopo che passi tra un Ordine e l'altro almeno la differenza di un diametro nelle colonne, cosicchè sarebbe necessario incominciare la scala degli Ordini al di sotto degli otto diametri, perchè non potendosi oltrepassare i dieci non vi capisce appunto che una sola divisione tra gli otto del Dorico e i dieci del Corintio: e quantunque si potesse incominciare la suddetta scala dai quattro o cinque diametri, di cui anzi se ne hanno degli esempi nell' antichità, non basterebbe per possedere sei o sette Ordini l'ottenere una differenza sensibile nelle altezze o nella sveltezza, mentre è necessario ancora che sensibile ne riesca la differenza o il carattere analogo della decorazione e d'ogni sua parte essenziale. Ma quali degradazioni sensibili possono mai ottenersi tra il capitello a sole cornici piane come nel Dorico, e il capitello a cartocci come nel Jonico? e quali tra i semplici cartocci del Jonico ed i fogliami del Corintio? come trovare molte differenti altezze o varj rapporti sensibili ne' capitelli, ove l'infima altezza è di un mezzo diametro, e la massima di circa un diametro? E l'architrave dall' essere di un sol masso

come nel Dorico, e diviso in tre fascie come nel Corintio, può egli ammettere altra divisione che quella delle due, come nel Jonico? Nel fregio ancora dall' esservi espresse le teste delle interne travi come nel Dorico, o restar liscio come nel Jonico, o venir decorato di sculture come nel Corintio, non è possibile certamente d'introdurvi maggiori sensibili distinzioni o divisioni; e nella cornice che la forma de' tetti ci rappresenta, dall' esservi soltanto indicate le parti più semplici e più robuste come nel Dorico, o le più gentili come nel Jonico, o le più gentili accompagnate dal maggior corredo di modanature come nel Corintio, in qual maniera inventare ed applicarvi un maggior numero di variazioni, di cui ne possa essere sensibile la differenza? Ella è già forse troppo piccola quella che passa tra l'intavolatura o cornicione dell' Ordine Jonico e del Corintio per poterci far sperare possibile l'invenzione di un maggior numero di sopraornati o cornicioni.

Che mai dovressi dedurre da questa breve e succinta analisi sull' invenzione di nuovi Ordini? Sembra che l'impossibilità d'inventare Ordini, che dir si possono veramente nuovi, sia abbastanza dimostrata per potervi acquietare pienamente, e che tali ricerche debbansi porre nel

nel rango di quelle degli Alchimisti per l'oro artificiale, o de' Meccanici pel moto perpetuo, le quali benchè dirette ad uno scopo non attendibile hanno però contribuito non poco a perfezionare la Chimica e la Meccanica: così benchè in ventidue e più secoli non siasi giammai potuto ritrovare alcun nuovo Ordine, che con buona ragione dir si possa veramente nuovo, si sono però andati perfezionando e migliorando gli Ordini greci; sonosi rese più stabili e più precise le regole e le proporzioni, o se n'è andata formando una più giusta gradazione tra loro; se ne sono perfezionate molte lor parti, e si è pur anche ritrovato un capitello Ionico assai migliore del greco: si sarebbero eziandio fatti maggiori progressi se invece di perderci di troppo nell' inutile ricerca di nuovi Ordini e di nuovi sistemi di decorazione ci fossimo più attentamente applicati a purgare la greca Architettura da' suoi difetti, ed a vieppiù tentare di portarla al più alto segno di possibile sua perfezione. Per tal guisa soltanto deve dirsi immenso e indefinito il mondo delle cognizioni tuttora incognite, in cui l' invenzione, quando vien condotta e rischiarata dal genio, può sempre fare utili scoperte. Ma in ogni genere di cose una sola è la via che conduce al Bello ed

al vero; e quando questa sia stata una volta scoperta dagli uomini fa duopo sempre seguirla, nè dipartirsene giammai per amore di novità, poichè ogn' altra, il cui numero è indefinito, conduce sempre all' errore. Per questa ragione appunto la greca nazione farà sempre un' epoca delle più importanti e memorande nella storia de' progressi dello spirito umano, avendooci ella in ogni genere di cose aperte le vie del sapere.

Nell' Eloquenza per esempio, con cui abbi-
veduto che l' Architettura ha molti rapporti,
non vi si distinguono che tre soli stili, cioè il
semplice, il sublime ed il medio; si sono in
seguito bensì ritrovate diverse piccole modifica-
zioni per ciascuno di essi, ma non fu però mai
possibile di suddividerli maggiormente in ma-
niera sensibile, e gli stessi limiti che vi furon
posti dagli eccelsi greci oratori devono tuttora
riguardarsi siccome barriere insuperabili, oltre
le quali si cade o in una maniera bassa e gros-
solana se al di sotto del semplice, o in affettata
e contorta maniera se al di là del sublime: ciò
deve dirsi a un dipresso dell' Architettura riguar-
do ai tre Ordini che abbiamo ricevuti dai Gre-
ci. Si ritengano adunque questi Ordini per base
e divisione inalterabile nell' arte della decorazio-
ne,

ne , e si cerchi non solo di perfezionarli maggiormente , ma si tenti pur anche di rinvenire tutte le variazioni e modificazioni utili e piacevoli , di cui può esser capace ognuno di essi , senza però che vengansi giammai ad alterare i singoli loro caratteri distintivi , nè confondersi le essenziali loro divisioni , onde si ottengano , per così dire , più Dorici , più Jonici e più Corintj , e si giungerà per tal guisa a soddisfare ad un maggior numero di casi , come per esempio a distinguere alquanto la massima robustezza dalla massima semplicità , la mediocre gentilezza dalla mediocre opulenza , e la massima delicatezza o sveltezza dalla massima eleganza o ricchezza . Quest' è la sola maniera onde può venire ampliata la buona Architettura . Imparate a conoscerla o Artisti , e non perdetela mai di vista anche ne' più focosi trasporti della vostra immaginazione , se non volete che le produzioni vostre portino l'impronto del delirio , e vengano perciò condannate e disprezzate dalle persone di mente sana e da' veri conoscitori .

Quantunque negli Ordini possa forse trovarsi compreso tutto il sistema della decorazione , ciò non ostante siccome vi son delle parti , che da quelli non derivano immediatamente , così non ci possiam dispensare dal farne cenno ,

al-

almeno delle più essenziali , per poter meglio comprendere il Bello nel tutto-insieme delle composizioni . Gli Ordini formano ed esprimono bensì ciò che dir si può l'ossatura o il telaio delle fabbriche , ma oltre a ciò vi sono le pareti che o riempiono gli spazj frapposti tra le colonne ed i sostegni , ovvero ne formano il fondo dietro quelli per difendere dalle intemperie l'interno delle abitazioni . Gli usi della vita richiedono pressochè in tutte le fabbriche , che nelle esterne pareti o muraglie vi si trovino delle aperture , quali per introdurre il lume che diconsi finestre , e quali siccome le porte per dar passaggio alle persone ed a quanto può loro abbisognare . L' arte per mezzo dell' invenzione ha saputo ritrovare delle piacevoli espressioni onde rappresentare e le pareti e le aperture :

Nelle facciate , ove le muraglie siano ricoperte da' peristilj , ben piccola o nulla ne può risultare la decorazione , perchè ivi gli ornati divengono facilmente inutili ed insignificanti ; ma quando queste riempiono gli interstizj de' sostegni , siccome nell' Architettura che chiamasi *a basso rilievo* , e tanto più ove i sostegni non vi si trovino neppure apparenti , cosicchè le pareti vi tengan luogo d'ogni cosa , fa duopo mettere a profitto ogni circostanza per moltiplicare
i rap-

i rapporti ed ottenere una variata e piacevole rappresentazione, decorando tali aperture con istipiti, cornici, e frontispizj ancora, quando le circostanze lo permettono. Ma affinchè l'espressione di codesti ornati sia pure analoga alla loro funzione, egli è necessario che le cornici, di cui vogliansi ricoprire, non vengano già trattate, siccome indebitamente praticasi dalla comune degli artisti, quasi altrettanti tetti in miniatura che ivi non possono aver luogo, ma come semplici ripari più immediati per meglio difenderle dalla pioggia, quando trovansi alquanto distanti dal tetto che ricopre l'edificio; quindi dovendo queste venir sempre considerate come parti subalterne, fa duopo che siano trattate in modo che non vi dominino di troppo a discapito delle primarie, e che altresì vengano indispensabilmente modificate nella maniera più opportuna a formare unità coll' assunto generale carattere di decorazione.

Finchè i primi tra' moderni architetti per decorar le porte e finestre si sono accontentati d'inventare degli ornati analoghi ai principj ed entro i limiti quì sovra accennati, la civile Architettura si è trovata fregiata d'un nuovo lustro, acquistando dirò così una seconda classe di decorazione quasi sconosciuta agli antichi,

di

di cui essi però non avean forse bisogno, essendo in allora quest'arte quasi unicamente consagrada ai tempj, ove non avean luogo nè molte aperture, nè tali da poter ammettere molti ornati; ma in seguito volendo gli artisti distinguersi principalmente in tal genere di ornati con bizzarre invenzioni, ove si credevan lecito di usare maggiore licenza per non averci lasciato gli antichi leggi così precise, quanto nel sistema degli Ordini, sono caduti in ogni genere di abusi i più assurdi e grossolani, offendendo, siccome principalmente fece il Borromini, le leggi non solo della particolare loro funzione, ma quelle ancora più fondamentali del Bello non che della buona Architettura.

Oltre agli ornati di porte e finestre quì sovra accennati sonovi due altre moderne invenzioni, di cui pure fa duopo dire alcuna cosa, perchè troppa influenza hanno nella bellezza delle architettoniche composizioni, e sono i piedestalli e gli archi, di cui non se ne trovano esempi ne' monumenti greci che tuttor ci rimangono, e che sembra fossero sconosciuti a quella nazione, almeno quando le Belle Arti giunsero al maggior loro lustro. I piedestalli, che probabilmente furono da prima immaginati per un semplice ripiego alla mancanza dell' opportuna lun-

lunghezza delle colonne, vennero in seguito adoperati là dove la necessità ancora nol richiedeva, e ne fu talmente generalizzato l'uso, che vennero perfino considerati come parti essenziali e integranti degli Ordini: ma per quanto sian essi divenuti comuni ed autorizzati da' migliori artisti, non devono però al certo valutare per una delle più belle invenzioni nell'Architettura, sì perchè il piano viene già troppo chiaramente indicato ed espresso dalle basi per poterlo supporre altrove, sì perchè restringono di soverchio gli intercolonnj nella parte inferiore, ove anzi ne riesce più opportuna l'ampiezza, sì perchè diminuiscono assai la bellezza e l'effetto delle colonne, e per molt' altre cagioni ancora che troppo lungo sarebbe il quì riferire; onde sembra che se ne dovrebbe limitare l'impiego o quando vengono continuati formanti un basamento, o tutto al più se tagliati quando non siano isolati e che v'abbia un'ineguaglianza e varietà di piani ove alcuno di questi coincida o almeno possa supporre coincidere con quello delle basi. L'invenzione degli archi invece ha moltiplicati i comodi, ed ha aggiunta eziandio qualche maggior bellezza alla decorazione. Per tal mezzo si può portare la larghezza delle aperture per i varj usi della vi-

ta a quell' ampiezza, che altrimenti o non si potrebbe realmente ottenere colle piane travature, o non ne riuscirebbe apparente la solidità, quand' anche ciò venisse fatto di eseguire, e quindi ancora contribuiscono talvolta ad accrescere varietà ed eleganza nelle composizioni.

La forma degli archi da principio fu angolare, perchè prendono origine da que' pontelli che naturalmente vengono posti obliquamente a sostenere le travature di lunga estensione, e quindi la diversa natura de' materiali e la piacevolezza delle curve ha condotto gli artisti ad assegnar loro delle forme curvilinee: ma per quanto vantaggiosa possa essere riputata una tal invenzione, fa duopo però guardarsi dal farne abuso, cioè primieramente dal farsi lecito d'impiegare qualsivoglia curva, ma solo la circolare come la più perfetta ed opportuna; e quindi dal non impiegarli che là dove sembri che le circostanze lo possan richiedere; poichè per quanto sia per se stessa superiore la bellezza delle curve alle rette, nell' architettonica decorazione però, ove tutto il rimanente va per linee rette ed angoli retti, ne risulta sempre qualche urto nella combinazione loro col rimanente della composizione non così facile a potersi ben conciliare.

Do.

Dopo aver osservato la bellezza delle forme, delle proporzioni e degli ornati fa duopo riconoscere le leggi della loro combinazione per poterci formarci delle giuste idee sul Bello nel tutto-insieme delle composizioni, ovvero della civile Architettura. Il Bello in quest' arte dopo la scelta de' buoni elementi riducendosi alla più grata loro disposizione ed alla combinazione più favorevole alla natura del soggetto o al diverso carattere de' varj edificj, passeremo ad osservarlo nella *Disposizione* e quindi nell' *Espressione*.

CAPITOLO III.

DELLA DISPOSIZIONE,

Quell' ordine, quella disposizione di cose, che tanto è necessaria in tutte le opere delle Belle Arti, nella civile Architettura riesce ancor più importante, ed anzi può considerarsi come ciò che più d'ogni altra cosa contribuisca al Bello nella rappresentazione degli edificj. In fatti una fabbrica priva quasi d'ogni ornamento o decorata ancora in maniera guasta e corrotta può nondimeno essere dotata di qualche bellezza, se le sue parti trovinsi disposte secondo le regole della simmetria e dell' euritmia; mentre quand' an-

che fosse arricchita di ornati i più puri e del migliore stile, risulterebbe cattiva e disprezzabile agli occhi di tutti se non vi si trovasse nè ordine nè simmetria. Il numero, la modificazione e l'espressione degli elementi di quest' arte trovansi ristretti entro angusti confini, siccome abbiám già osservato, onde la varietà, base d'ogni bellezza, dipende quì principalmente dalla diversa combinazione e disposizione loro; e quindi nelle opere che non sono di pura imitazione della natura libera, ma che sortono quasi di getto dall' industria umana, richiedesi ancor maggiore regolarità che in quelle d' altro genere, come la Pittura e Poesia, ove per così dire l' arte vi si deve ritrovare sotto il velo dell' illusione, e la natura nel maggiore suo lume; per l' opposto nell' Architettura l' arte vi deve indispensabilmente dominare fregiata però di tutti quegli ornamenti che la natura può ad essa somministrare per renderla a noi grata e piacevole. Intendesi però quì per arte non quella che può annunziare lo studio e la fatica dell' artista, ma quella bensì che vi tien luogo quasi di una seconda natura, cioè l' utile, l' impiego o la destinazione della cosa medesima. Potrebbe altresì dimostrarsi che l' ordine e la regolarità deve esser più patente nelle cose che reggonsi maggiormente da sole,

o che

o che possono meno considerarsi come parti di un altro tutto; così maggiore regolarità ne' corpi organizzati che in quelli che nol sono, maggiore negli animali che ne' vegetabili, maggiore in un trattato che in un opuscolo, onde maggiore nelle fabbriche le quali fanno unità da se sole quasi indipendentemente d'ogn' altra produzione, che nelle pitture, massime quando ci rappresentano naturali produzioni, come montagne, fiumi ed altre cose di simil genere, le quali non sono che parti di un altro tutto.

Ma senza perderci in tali sottigliezze o in altre metafisiche dimostrazioni sulla natura del Bello essenziale, ci basti il riconoscere ch'egli è un sentimento naturale egualmente ricevuto in tutti i tempi e da tutte le nazioni, che nella disposizione degli edificj vi sono delle leggi indispensabili ad ogni genere di fabbriche, e ad ogni possibile sistema di Architettura sia greca, sia gotica, sia cinese, sia egizia o americana, cioè per esempio che le cose uniche tengano precisamente il mezzo, le doppie si trovino equidistanti dal centro, e in generale che le simili ed analoghe siano in una giusta corrispondenza tra loro: ma oltre a queste generalissime idee si può distinguere quì pure la disposizione in quella che riguarda la convenienza alla natu-

ra dell' arte e dell' soggetto , e quella che ha rapporto colla maniera nostra di sentire e di vedere .

La natura delle cose vuole che gli ornati ed ogni altra parte della decorazione vengano a trovarsi non solamente nel luogo coerente alla particolare loro funzione , ma in quello ancora che sia a un tempo stesso il più opportuno al reciproco loro rapporto ed all' effetto generale del tutto - insieme ; onde le parti più robuste sian al di sotto delle più leggiere , le analoghe nel medesimo piano , e le più ricche ai luoghi più distinti e primarj della rappresentazione . Quindi commetterebbe errore di convenienza nella Disposizione chi nelle facciate a più ordini ponesse il Dorico sovra il Ionico od il Corintio ; come pure son da condannarsi coloro che hanno collocato il Romano sovra il Corintio , siccome trovasi nel Colosseo e in altre fabbriche più moderne , per essere un tal Ordine , benchè inventato dopo il Corintio , più pesante di esso ; del pari non è da seguirsi l' esempio , benchè dato dallo stesso Palladio , che frammezzo ad un Ordine ve n' abbia un altro di diverso stile ; così egli è ben di dovere che la più splendida decorazione contraddistingua il corpo di fabbrica principale dalle ali o da altri corpi subalterni , la facciata
do-

dominante dagli altri lati, e l'ingresso o parte centrale e primaria dal rimanente della medesima facciata.

La solidità e la comodità pongono de' limiti alle distanze de' sostegni e delle aperture, onde fa duopo disporre in modo questi due elementi primarj delle composizioni, che non sortano giammai da tali limiti. Una larghezza eccedente degli intercolonnj minaccia rovina della trave e del peso sovrapposto, e se troppo angusta, ne risultano degli incomodi e non bastevoli passaggi per la luce e per le persone; così le aperture troppo vicine e frequenti indeboliscono di soverchio le muraglie, e troppo discoste mal si combinano con gli interni usi, massime nelle fabbriche di abitazione. La giusta verticale corrispondenza de' sostegni superiori cogli inferiori, e delle aperture colle analoghe de' varj piani è pure una legge fondamentale di ordinanza; e la disposizione degli ornati che segnano le divisioni de' piani non sono già arbitrarie, ma devono eziandio trovarsi anch'esse determinate dalla varia natura de' differenti soggetti. Queste sono leggi generali, da cui l'artista non può dispensarsi nella disposizione degli ornati e di quanto avrà immaginato d'introdurre in una composizione, poichè non è altri-

menti possibile di rendere bello e grato un soggetto qualunque egli sia allor quando nella sua rappresentazione vi si trovino cose che offender possano l'intelletto e la ragione; onde benchè sianvi talvolta fra le opere anche de' migliori artisti degli esempi non conformi a' più giusti principj, devonsi però sempre riguardare come errori da schivarsi e condannarsi: eppure non solamente trovansi delle persone che seguono ciecamente e indistintamente gli esempi di coloro che gli han preceduti a guisa di pecore, ma vi sono perfino alcuni di palato sì guasto e sì corrotto che al pari di certi animali sembra che vadano raccogliendo soltanto le sozzure che trovansi quà e là sparse anche in mezzo alle cose più pregevoli e del miglior gusto.

La convenienza per rapporto alla nostra maniera di sentire e di vedere richiede principalmente nella decorazione delle fabbriche, massime in quelle che devonsi vedere a un medesimo tempo e in una sola occhiata, che gli ornati vengano disposti in modo che da noi si possano uno ad uno e tutti insieme comprendere facilmente senza stento e fatica; onde tra gli ornati fa duopo che vi si trovino degli spazj proporzionati alle varie circostanze, i quali

li appunto diconsi *riposi*, perchè servono come di appoggio e di riposo all' occhio per poter meglio discernere e gustare le parti lavorate od ornate, e quindi che la progressione delle cose sia altresì la più propria a facilitarne l' intelligenza. Una delle maggiori prerogative della greca Architettura ella è appunto quella, che secondo lo stile suo proprio gli elementi della decorazione sono distribuiti e divisi in grandi compartimenti: ed eziandio allor quando vuol far pompa di spiegare le maggiori sue ricchezze non si abbandona giammai ad una sfrenata prodigalità che guasta e corrompe ogni cosa; ma in ogni tratto, in ogni contorno conserva sempre per compagna e direttrice quella saggia e proporzionata economia che condisce ed aguzza, dirò così, la sensazione d' ogni piacere. Molti architetti però, benchè siansi serviti degli elementi della greca Architettura, non hanno saputo conservare lo stile suo proprio non che quello che è comune a tutte le Belle Arti, e nelle loro composizioni hanno talmente affastellate ed ammucchiate le cose contro le più indispensabili leggi di una buona disposizione, che coi più belli ornati che l' arte può somministrare hanno combinato delle disgustose ed insoffribili decorazioni. La gotica Architettura
rie-

riesce inferiore alla greca non solamente per le forme e per l'espressione degli ornati, ma per la loro disposizione e distribuzione ancora; poichè ivi le parti vengono talmente sminuzzate, e si succedono così da vicino e non divise in grandi masse, che l'occhio ivi errando quà e là indeterminatamente senza sapere ove fermarsi, nè potendo discernere quanto ivi travede confusamente e senz'ordine, ne riceve e trasmette una disgustosa sensazione, qual noi riceviamo da un libro, ove una moltitudine d'idee oscure e confuse e che si succedano senz'ordine non ci permette di comprendere e di ritenere alcuna cosa se non con sommo stento e fatica.

I Greci che sapevano toccare il sublime in ogni genere di Belle Arti, in quella guisa che nelle tragedie con un piccol numero di personaggi, e ne' quadri con poche figure producevano grandi effetti per la buona disposizione delle cose non che per l'intelligenza e perfezion dell'opera, così pure nell'Architettura ottenevano grandi bellezze non solamente per la scelta di buoni ornamenti i più opportuni, ma per la disposizione e combinazion loro nel modo più atto a produrre sovra di noi un' assai grata e dilettevole impressione. Di qual suprema bellezza non eran dotati que' semplicissimi tempj, ove
non

non avean luogo che sole colonne reggenti un tetto! E non deesi questa attribuire principalmente alla magia della Disposizione? All'opposto quanti moderni edificj ricchi per immenso numero di colonne e per altri frequenti ornati, che poco effetto producono, ed anzi ci recano sommo spiacere nel vedervi sì malamente prodigate tante ricchezze e tanto lavoro! Gli artisti greci sapevano altresì con pochi dati ed elementi ottenere la massima varietà che combinare si possa colla necessaria unità e convenienza. In que' loro templi or disponevano le colonne in modo che venissero a decorare soltanto le estremità; or ne circondavano tutti i lati; or ad una or a più file con varie distanze tra loro di due, di tre o di quattro diametri; ora questi peristilj nascevano quasi dal suolo, ed ora venivano elevati sopra maestose gradinate. Ma se la varietà era opportuna e necessaria in quelle semplicissime fabbriche, ella rendesi ancor più indispensabile nelle moderne macchinose composizioni, siccome nelle facciate di grande estensione. Se l'ordine e la simmetria è necessaria in una disposizione perchè facile ne riesca l'intelligenza, cosicchè per la regolare progressione delle cose dall'una qualunque che a noi si presenti ne possiamo argomentare per così dire le altre quasi sen-

senza vederle , egli è non men necessario ed opportuno che la *Disposizione* per la varietà atta sia a rendercene dilettevole la rappresentazione . Un medesimo modo nella musica , siccome un medesimo ordine di periodi nel discorso , se vien continuato per troppo lungo tempo senza variazione alcuna , produce un effetto assai disgustoso non solamente per difetto di rapporti , e di esercitazione , ma perchè ancora l'anima nostra si stanca per la troppo lunga durata di una percezione istessa , in quella guisa che il corpo pure risente fatica nel conservare per un tempo assai lungo la stessa posizione quand' anche fosse per se medesima la più agiata ed a noi confacente .

Per tali giusti motivi devesi in *Architettura*, siccome han praticato i migliori artisti, di tanto in tanto cangiar tono nella *Disposizione*, ed introdurre qualche variazione ancora nella forma stessa degli ornati ; così nelle fabbriche a più facciate devesi comunemente variare l'una dall'altra, eccettuate soltanto tra loro le laterali, che per la legge generale della corrispondenza delle parti simili fa duopo che vengano trattate in egual modo . Nelle facciate di grande estensione conviene variare la disposizione delle aperture e degli intercolonnj , ed introdurvi ancora degli

avancorpi che interrompano l'eccessiva continuazione di una medesima linea; e quindi ne' varj piani delle medesime facciate almeno cambiar forma di ornati, non potendo ivi aver luogo maggiore varietà nella disposizione per la necessaria verticale corrispondenza de' sostegni e delle aperture. È bensì vero che siffatte variazioni non devono giammai esser tali che formino un salto nella disposizione delle cose, massime nella decorazione di una medesima facciata: vi deve essere varietà senza che interrotta ne sia l'unità o la legge di concatenazione, onde fa duopo che nel diverso modo di disporre le cose vi sia sempre conservato quel rapporto e quella corrispondenza necessaria a formarne un sol tutto, cioè che vi sia unità risultante dalla varietà; ovvero che sempre una ne risulti la impressione nel mentre che questa venga a trovarsi modificata in tutte le gradazioni e degradazioni insensibili, di cui può essere suscettibile. Per le stesse ragioni fa duopo guardarsi che per un mal inteso timore di monotonia non s'introducano troppo frequenti variazioni nella decorazione delle fabbriche, perchè allora si cadrebbe in un difetto analogo a quello dell'eccedente molteplicità degli ornati ed a quanto abbiam detto della gotica Architettura, e l'azione dell'anima verrebbe ad

essere interrotta da una troppo rapida successione di cose o da troppo frequenti passaggi nelle sensazioni e percezioni : onde non devesi già cangiar di distanze quasi ad ogni apertura ed intercolonnio , nè cangiar forma di decorazione ad ogni porta o finestra , siccome vedesi talvolta praticato da alcuni architetti , ma fa duopo sapersi contenere fra i giusti limiti dell' eccesso e del difetto se ottenere si vuole la tanto bramata e pregevole Bellezza . Operando in tal guisa si verrà a soddisfare in un tempo stesso ai due opposti principj della nostra maniera di sentire, cioè a quella forza d'inerzia , per cui non vorremmo giammai cangiar di posizione e sensazione , ed a quella tendenza al moto ed all' azione , che ci spinge continuamente a bramar nuove emozioni od a ricercar nuovi oggetti di esercitazione .

Dalla Disposizione dipendono eziandio i contrasti che hanno il suo luogo anche nelle bellezze dell' Architettura : se si opporranno delle parti piccole a delle grandi , delle lisce o vuote a delle ornate , cosicchè la decorazione venga sensibilmente divisa in modo che formi delle masse , e che queste stiano tra loro in certi giusti rapporti , concorrendo tutte assieme a rilevare maggiormente la parte primaria e più nobile dell' edificio , ne risulterà un effetto sorprendente, quello

quello cioè di produrre in noi sì forti e dilettevoli impressioni, che costringa anche le persone le meno delicate e sensibili, e quelle ancora che non sono le più atte e disposte a gustare di simil genere di cose, a doverne riconoscere la bellezza, ed a provarne sommo piacere e diletto. L'effetto de' contrasti riuscirà ancor più gradito e sensibile se questi contribuiranno eziandio alla bellezza della forma generale per essere in una ben intesa opposizione, ciò che costituisce il contorno e quanto dicesi dagli artisti il *tagliar bene l'aria*, cioè venendo a trovarsi in una giusta contrapposizione le curve colle rette, e le orizzontali colle verticali ed inclinate, ed in generale le diverse proiezioni di quanto determina la base e l'elevazione dell'edificio. Per ciò le grandi cupole circondate o fiancheggiate da piccole torri od elevazioni fanno un effetto sorprendente, siccome pure que' palagi nel cui mezzo s'innalzano de' grandiosi e torreggianti padiglioni che signoreggiano siccome forti masse sovr'altri più piccioli corpi di fabbrica sembrando far ala alle primarie e in certa guisa a queste dirigere ed invitare le persone. Niuno più di Palladio intese meglio questa parte di Disposizione: non solamente introduceva egli siffatti contrasti e cotali opposizioni, massime quelle

quelle che derivano dalla varietà delle masse, ne' tempj ed in altre fabbriche pubbliche, ma nella maggior parte altresì delle sue case di campagna, ove metteva mirabilmente a profitto le più umili abitazioni de' gastaldi e della gente di servizio, e perfino le stalle od altro rustico ricovero di bestiami e di prodotti campestri, non che i portici, le gradinate, la varia elevazione de' tetti ed ogn' altra cosa opportuna all'intento. Se questo architetto non ha sempre conservato il più giusto e purgato stile di decorazione, benchè sia quegli che tra i moderni si è più degli altri accostato alla greca precisione, deesi però quasi sempre riguardare siccome il miglior maestro della buona e perfetta disposizione nella civile Architettura.

Nell' esteriore di S. Pietro di Roma, benchè combinato in più tempi e da diversi architetti, benchè gli ornati siano alquanto scorretti e non distribuiti forse nel miglior modo per quanto riguarda alla singola loro funzione ed espressione, ciò non ostante trovandosi ben intesa la distribuzione delle masse e delle parti principali che ivi producono de' piacevoli e grandiosi contrasti, l'insieme ne riesce assai grato e sorprendente; e per quanto i critici meno indulgenti e più raffinati possan tentare di abbassarne il pregio,

gio, sarà sempre questa una delle più belle fabbriche dell'universo, e per tale dovrà essere giustamente riputata dalle persone le più sensate; poichè nelle cose umane non potendovi essere vera perfezione, quando, dirò così, la somma delle parti buone supera quella delle cattive basta perchè si possa, anzi si debba valutarne per buona o bella la totalità, massime allor quando i difetti o buona parte di essi non si presentino già a primo sguardo, ma che vi faccia duopo d'un lungo raziocinio per riconoscerli, giacchè in allora gli errori o le mancanze devono meno considerarsi, siccome appunto minor pregio devesi assegnare a quelle bellezze troppo raffinate ed ascose che sono per pochi, e da questi ancora non vengono gustate che con qualche stento e fatica. Una valida prova che Bello sia il tutto-insieme di S. Pietro, e che sia fregiato di quanto può dirsi bellezza pittoresca e di effetto, egli è che forse niun'altra fabbrica più di essa si presta a formare un bel soggetto di quadro e di prospettiva sotto qualunque scorcio ed aspetto che venga rappresentata. In fatti una ricca e gigantesca facciata, sopra cui si slancia piramidalmente un'immensa cupola della curva la più elegante, a cui fa invito una piazza che per la

forma ed ampiezza ben contrasta e corrisponde a quel tempio, racchiudendo nel mezzo una delle più alte guglie egizie che ivi serve di ornato non solo, ma come di misura all'occhio per riconoscere, dirò così, e calcolare l'immensità di quel superbo edificio, e questa fiancheggiata da due fontane da cui innalzandosi pomposamente giorno e notte delle acque copiosissime che, mentre annunziano lo sforzo dell'arte e dell'industria umana, sembrano come destinate a festeggiarne eternamente il Santuario, non può certamente un tal complesso di cose che formare un tutto della più bella e più sorprendente rappresentazione.

La Disposizione nell'Architettura deve aver riguardo non solamente alla forma ed alla funzione degli ornati, e di ogn'altra parte della composizione, ma anche al diverso loro rilievo, perchè ne risulti un buon effetto ne' lumi e nelle ombre, cosicchè vengano queste pure a formare delle masse secondo le leggi del Bello visibile. Per ciò fa duopo distribuir in modo le cose che dalla troppo frequente e monotona ripetizione di ombre non ne rimanga trita e confusa la decorazione, e deesi procurare d'introdurre nelle facciate delle parti decisamente rilevate ed incassate, affinchè l'effetto ne sia forte

e spiccato. Una delle maniere per ben conoscere se le parti di una fabbrica siano disposte nel modo più favorevole ad un buon effetto di lumi e d'ombre quella è di osservare la facciata al lume di luna, ove assai tenui essendo i riflessi, e più decise le ombre, ben si vede il rapporto tra le parti illuminate ed ombreggiate, o tra le piane, le rilevanti e le incassate. La bellezza de' peristilj deriva non solo dalla loro forma ed espressione, ma ancora dall' ombre spiccate ch'essi producono, massime quando sono a più file di colonne e molto sfondati, siccome usavano spesse volte gli antichi singolarmente all' entrata de' loro tempj detta *ad antes*. Basta osservare il peristilio del Panteon per convincersi della suprema loro bellezza, e del buono e piacevole effetto che particolarmente deriva dalle ombre prodotte dalle colonne isolate a più file, e dallo sfondo dell' Atrio. Un tale sfondo da cui ne viene tanta varietà per le diverse combinazioni delle ombre particolari d' ogni colonna colla tinta generale dell' indietro, e per i varj aspetti che ci presenta sotto i diversi angoli di veduta, ci offre un non so che di animato che non è mai possibile di ottenersi da una piana superficie di poco o nullo rilievo, la qual cosa unita poi in questo peristilio alle dimensioni le più

grandiose, alle forme le più eleganti, ed alle proporzioni le più perfette lo rende uno de più bei monumenti dell' antichità, e de' più giusti e squisiti modelli dell' arte, dove l' occhio non si stanca dall' osservarne la bellezza, nè la ragione dall' ammirarne l' intelligenza; ed il solo dispiacere che può derivare dalla contemplazione di questo eccelso monumento egli è pel sentimento di umiliazione che produce in noi il confronto colle moderne fabbriche, ove non si è giammai saputo da alcuno de' nostri artefici neppur formare un peristilio che uguagliar possa non che superare quello del Panteon. Ma basti quanto abbiam detto finquì della *Disposizione*, e passiamo all' *Espressione*.

CAPITOLO VI.

DELL' ESPRESSIONE.

In quest' arte, come nella Pittura, si può distinguere in due classi la Espressione, cioè l' espression particolare delle sue parti, ovvero l' analogia o corrispondenza della rappresentazione delle cose colla loro funzione, e l' espression generale dell' opera ossia il carattere dell' edificio. Quanto alla prima, siccome ne abbiamo di già parlato a lungo benchè indirettamente nella par-

parte dell' Invenzione per ciò che può appartenere alla natura od all' essenza degli ornati, così non faremo quì che aggiungere alcune più particolari dilucidazioni intorno alla parziale espressione della decorazione.

Se gli Ordini di Architettura venissero soltanto impiegati nel modo usato dai Greci che ne furono gli inventori, l' espressione della decorazione ne sarebbe sempre perfettissima, perchè le colonne la farebbero da sostegni dell' edificio, gli epistilj da vere travi o soffitte, le cornici da' finimenti o da' tetti, ed i frontispizj ci rappresenterebbono il pendio de' medesimi tetti, siccome osservasi nell' esteriore di que' semplicissimi e bellissimi tempj della Grecia, che sono i più perfetti modelli dell' arte e d' ogni architettonica decorazione: ma i moderni architetti o per un tal qual lusso di ornato, o per amore di novità avendo voluto introdurre nell' elevazione di una medesima facciata più Ordini l' uno sopra l' altro, ed avendo eziandio voluto decorare con Ordini l' interno degli edificj, sono spesse volte caduti in gravissimi errori, ed hanno difficilmente potuto conservare la giusta espressione degli ornati. In fatti ciascun Ordine esprimendo o rappresentando l' intera elevazione dell' esterna parte di un edificio, come

ottenere che colla sua totalità, quale noi abbiam ricevuto dai Greci, o non esprima che una sola porzione di un' esterna facciata, o esprimer possa con precisione l'interno delle fabbriche di ben diversa natura? Sovra tutto la parte superiore del sopraornato o la cornice, che esprime e rappresenta lo sporto de' tetti e lo scolo delle acque, trovasi in manifesta contraddizione colla natura delle cose tanto ne' piani intermedj delle facciate a più Ordini, quanto nell' interno delle fabbriche, ove non deve e non può esistere alcun tetto nè alcuno scolo di acque.

Questi sono errori sensibilissimi di falsa e corrotta Espressione che pur vedonsi ripetuti nella maggior parte delle fabbriche moderne, per cui sovente le facciate sembrano come altrettante fabbriche l'una all' altra sovrapposte, onde ne viene distrutta l'unità che richiede l'unica rappresentazione di un sol edificio, e la maggior parte delle interne decorazioni produce in noi l'impressione, al dir d' Algarotti e di altri fini osservatori delle Belle Arti, come se vedessimo alcuno starsene in luogo chiuso coll' ombrello spiegato, oltre a tant' altri inconvenienti ed imbarazzi che cagionano siffatte cornici e ne' piani intermedj delle facciate e nell' interno delle fabbriche.

Quan-

Quanto dice Cicerone a tal proposito nel terzo libro dell' Oratore, cioè che quand' anche il Tempio di Giove Capitolino venisse collocato in cielo, dove non vi può certamente esser pericolo di pioggia, se privato fosse del suo fastigio dovrebbero riguardare come mancante di dignità, non deve intendersi per la parte dell' Espressione, ma tutto al più può aver luogo per l' eleganza della forma indipendentemente d' ogni significato. Possiamo bensì talvolta ammettere in Architettura degli ornati non necessarij, e la cui significazione non ci presenti alcun' idea di utilità, ma non mai certamente che in manifesta opposizione si trovino colla funzione e coll' idea dell' utile, che indispensabilmente deve formar parte integrante della rappresentazione. Convien quì riguardare Cicerone come un oratore, che parla con entusiasmo piuttosto che come grave ragionatore, ed anzi devonsi condannare coloro che per autorizzare i loro errori vanno mendicando de' tratti passeggeri d' uomini grandi per interpretarli e contorcerli a lor favore.

Chi ha voluto rimontare all' origine de' succennati abusi e farne la storia ci ha fatto osservare che fin da quando le Belle Arti passarono dalla Grecia in Italia, avendo perduto alquanto

della primiera purezza e semplicità, gli architetti Romani cominciarono ad introdurre tali abusi e nell'esteriore degli Anfiteatri e nell'interno delle Basiliche, e quindi in seguito al risorgimento delle arti in Italia gli artisti di quel tempo, siccome era ben loro più facile, avendo preso per esemplari e modelli di Architettura le fabbriche romane, che avean sott'occhio, piuttosto che le greche, gli andarono ripetendo non solo, ma moltiplicando eziandio, facendo uso degli ornati greci senza badare alla diversa loro Espressione, quasi ignorandone la derivazione e considerandoli come semplici bellezze visibili indipendentemente da ogni significato e da ogni bellezza sentimentale. Si continuò così nell'errore per lungo tempo senza neppur dubitarne un sol momento, perchè si continuò a copiarsi l'un l'altro servilmente senza mai rimontare ai principj dell'arte, e riconoscere i fondamenti, sovra cui i Greci hanno innalzato l'eccelso loro sistema di decorazione; e solo in questi ultimi tempi, in cui la Metafisica, la vera maestra e direttrice d'ogni umana cognizione, venne impiegata non solamente ad illustrare le scienze, ma a purgare le Belle Arti da' loro difetti, sorsero alcuni illustri Scrittori che hanno reclamato contro siffatti abusi nella civile Architettura.

Que-

Queste grida hanno bensì contribuito alquanto ad arrestare il corso della depravazione e singolarmente a correggere in parte il fallace sistema di decorazione nell'interno degli edificj, ma non hanno però potuto finora distruggere affatto gli abusi. La forza dell'esempio contrario autorizzato da molti secoli e da grandi artisti, e più ancora la mancanza di un nuovo sistema massime per l'interna decorazione, che sia concatenato ed espressivo quanto l'esterno, sono al certo le cagioni per cui non ci siamo per anche corretti, quanto dovremmo, da siffatti errori di convenienza ed Espressione. Per ben operare nelle cose non basta sapere quanto devesi omettere, ma fa duopo ancora conoscere quanto debbasi eseguire. Finquì non si è cercato che di distruggere e non già di riedificare, e la comune degli artisti in mancanza di nuovi sistemi ama meglio di attenersi a quello qualunque sia che trovasi avere tra le mani già usitato e stabilito, piuttosto che inoltrarsi in un cammino non ancora aperto e spianato, ove quando non havvi la scorta del genio ogni passo riesce penoso ed incerto.

Oltre alla mancanza di nuovi sistemi che servir possano di scorta sicura a' moderni architetti per iscorrere francamente le nuove vie che

ri-

richiedonsi dagli usi e costumi nostri, contribuisce eziandio non poco ad imbarazzarne la mente e le operazioni loro la stessa critica spinta a mio credere da alcuni troppo al di là de' giusti confini. Se difficil cosa è il ben trattare la sovrapposizione degli Ordini, non devesi perciò condannarne intieramente l'uso, mentre colla soppressione o modificazione delle cornici intermedie vien tolta la massima difficoltà che si oppone ad una giusta espressione: se non si combina così facilmente la natura ed espressione degli Ordini colla loro applicazione nell'interno delle fabbriche, non conviene già dedurne che indispensabile sia di escluderli assolutamente da' luoghi rinchiusi e coperti, poichè le cornici superiori del sopraornato sono le sole che rappresentano tetto o scolo di acque; ma i sostegni, le travi, e quasi ogn'altra cornice ancora sembra che possano ivi a un di presso aver luogo egualmente come nell'esterno: se la forma de' pilastri non è nè sì bella nè sì espressiva quanto quella delle colonne, si dovranno forse togliere affatto dagli ornati della buona architettura? Gli alberi, che dalle colonne vengono rappresentati, possono, ridotti ad uso di sostegni, venire indicati colla naturale loro rotondità, o supposti ancora spianati e riquadrati senza of-

fen-

fendere la più vera e conveniente loro espressione: se talvolta vien fatto abuso degli ornati, di cui soglionsi decorare le porte e finestre, devonsi forse perciò lasciare affatto nude e spogliate d'ogni corredo, massime in quelle facciate che prive essendo di Ordini ne costituiscono la sola ed unica decorazione? E cosa non si è osato di intaccare e condannare nella civile Architettura! Da alcuni Critici, siccome abbiám veduto altrove, per un rovinoso spirito di scetticissimo si è preteso con un giro di soffismi di distruggere perfino da' fondamenti tutto l'intero sistema di greca decorazione, volendo che non abbia o non possa avere altra realtà fuorchè una semplice arbitraria convenzione, cosicchè riducendo allo zero quasi ogni principio di decorazione, la civile Architettura verrebbe ad essere affatto esclusa dal rango delle Belle Arti. Ora gli artisti per la maggior parte siccome o non sono in grado o non vogliono darsi la pena di distinguere la sana critica da quella che invece d'illustrare le Belle Arti tende anzi ad intievolirle ed annichilarle, scelgono senza molto esitare tra i due estremi quello che somministra loro un più vasto campo all'immaginazione, a cui si trovano spinti eziandio dalla forza dell'esempio e della comune opinione.

Con-

Converrebbe uscire dai limiti di un Saggio se quì esporre vorremmo ogni articolo di controversia che può trovarsi in quest' arte, la quale non pigliando l' originale immediatamente dalla natura, ma bensì come da seconda mano, lascia luogo a molti dubbj e ad un gran numero di dispute sulla più precisa e conveniente sua Espressione ed imitazione; e molto più se tentare vorremmo di scioglierne ogni dubbiezza, e di segnare con precisione il giusto mezzo onde evitare gli accennati due estremi egualmente perniciosi, cioè di tenersi del pari lontano e da una sfrenata licenza che conducendo ad ogni genere di assurdità guasta e corrompe ogni cosa massimamente a danno del Bello intellettuale, e da quel mal inteso e pedantesco rigore, che togliendo, per così dire, ogni elasticità all' immaginazione ne rende sterile, fredda e stentata ogni operazione. Ci basti di aver quì accennati gli scoglj contro cui più facilmente vanno ad urtare gli artisti nella civile Architettura, ed accontentiamoci di dir loro succintamente che il mezzo più opportuno, onde schivarli e conseguire la vera bellezza, egli è quello di non perder mai di mira i principj e l' origine dell' arte loro non che la singola significazione d' ogni sua parte, non abbandonandosi
giam-

giammai ciecamente agli esempi che loro si fanno d'innanzi; ed in allora così facendo operino pure liberamente ed eseguiscano quanto può loro dettare la più focosa e fervida fantasia che non la sbaglieranno giammai, poichè anche le arti utili, quando trovansi elevate al rango delle Bell' Arti, possono, anzi devono ammettere qualche cosa al di là di ciò che può considerarsi per puramente necessario, purchè le aggiunte e gli episodj non vengano ad essere in opposizione coll' utile, che è la base ed essenza dell' Architettura, cioè che la significazione ed espressione degli ornati non sia giammai, almeno apparentemente, in contraddizione colla natura e funzione loro.

Siccome la Poesia, che sulle prime era una lingua soltanto riservata per dirigere i nostri omaggi alla Divinità, venne in seguito impiegata a cantare gli eroi non solo, ma soggetti ancora di gran lunga meno dignitosi ed importanti; così l' arte della decorazione benchè immaginata ed usata fosse da principio solamente per distinguere e nobilitare i tempj o i luoghi destinati al culto divino, servì in appresso ad illustrare e fabbriche pubbliche e quelle ancora di privato comodo ed utilità: ma qualunque sia il diritto con cui ci siamo fatto lecito di ampliarne

re

re l'uso e la destinazione di quest' arte, non ci dobbiam però giammai dimenticare dell' origine e della prima sua applicazione o consacrazione, onde fa duopo riserbare per i tempj almeno la più nobile e più sublime decorazione, non che certe forme proprie di essi, quali cose sagre, di cui non sia lecito far uso per soggetti profani; ed a un dipresso la convenienza delle cose richiede che venga un' analoga riserva e degradazione mantenuta ancora tra le fabbriche consacrate alla dignità od utilità pubblica, e quelle che servono soltanto agli usi privati della vita. Vediamo ora qual decorazione convenga alle case de' distinti e ragguardevoli cittadini; quale alla residenza dei Re e dei Magistrati; quale agli Alberghi de' poveri, ed agli Spedali; quale ai Tempj, quale ai Teatri, e quale ai Monumenti innalzati alla gloria degli eroi e degli uomini illustri.

In quella città ove tutte le case o quelle ancora soltanto d' oggi contrada fossero di eguale altezza e simmetria oltre all' infinita noja che produrrebbero per la mancanza di varietà, la quale esclude assolutamente l'uniformità d' ogni luogo che fatto non sia per essere compreso in una sola occhiata, una tale uniformità non potrebbe al certo convenire se non dove la costi-

tu-

tuzione pari a quella di Sparta riducesse ad una perfetta eguaglianza la condizione de' cittadini; ma in ogni altra dovendosi supporre varietà di ranghi e di condizioni egli è conveniente che una siffatta disuguaglianza venga pure espressa dall' esterior delle fabbriche. Ma se le case delle ragguardevoli persone possono ed anzi devono distinguersi da quelle della comune de' cittadini, fa duopo ancora per le medesime ragioni, ed affinchè ogni cosa trovisi al giusto suo luogo, che dalle prime possano pure distinguersi eziandio le fabbriche di più alta dignità, onde la loro decorazione deve tenere un certo mezzo tra le case cittadinesche e quelle de' magistrati e dei capi della nazione, vi si devono trovare più grandi compartimenti di quello che nelle case popolari il permetta l'interna ed esterna economia, e vi devono apparir maggiormente i comodi della vita e l'uso di abitazione, che nelle fabbriche pubbliche, le quali sono più destinate a radunanza che ad alloggio o ad abitazione. Quivi le divisioni de' piani, le finestre e le porte formando i principali elementi di tal genere di fabbriche, la loro più conveniente decorazione deve ridursi ad un maestoso cornicione che coroni l'edificio con dignità, a delle fasce che leggiadramente segnino e separino l'un

pia-

piano dall' altro , a degli stipiti eleganti che contornando e rilevandone piacevolmente le aperture vadano a reggere de' giudiziosi finimenti proporzionati ai varj luoghi ed alle diverse circostanze , e quindi ad un fondo di muro o perfettamente liscio , o dove vi si trovino espresse in tutto o in parte le divisioni delle pietre , di cui sono , ovvero suppongonsi formate le mura glie , tutto ciò combinato a delle buone proporzioni generali dell' edificio . Tali sono i palazzi Farnese e Quirinale , e tant' altri e di Roma e di altre città , che di sòmma bellezza vengono giustamente riputati . Gli Ordini di Architettura in tal sorta di palazzi difficilmente possono aver luogo sì per la giusta distanza degli intercolonj che rare volte si combina colla necessaria divisione delle aperture , quale richiedesi dai comodi interni ; sì perchè le colonne col loro rilievo ne ingrossano di soverchio i muri , togliendo luce e vista alle camere , ed i pilastri contrastano facilmente di troppo e colle cornici che separano i piani , e collo sporto degli ornati intermedj ; sì perchè gli Ordini , secondo che comprendono o un solo o più piani , danno con facilità o nel puerile o nel gigantesco , e sì perchè questo genere o modo di decorazione sembra conveniente che venga riserbato , siccome il
più

più sublime dell' arte , per fabbriche di più alta dignità di quel che siano le private abitazioni , la cui decorazione o soda o gentile od elegante non deve giammai oltrepassare i limiti di una modesta e decente Espressione .

I palazzi del Pubblico , dove si radunano i magistrati per amministrar la giustizia o gli affari di pubblica economia , siccome per la loro natura riduconsi soltanto a sale , vestiboli , loggie e portici , e l' abitazione o è nulla o non vi deve apparire che qual cosa affatto subalterna , così gli Ordini di Architettura non solamente vi possono aver luogo , ma la convenienza richiede anzi che ivi vengano impiegati colla massima dignità , e di tal maniera combinati che il robusto vi si trovi unito al grandioso , affinchè l' Espressione sia analoga al soggetto . Il genere e il tono della decorazione di tali fabbriche deve annunziare anche senza l' ajuto di prolisse iscrizioni e di sculture emblematiche che ivi esercitano l' augusto loro ministero i magistrati del popolo , i conservatori delle leggi e della pubblica tranquillità . I facili e comodi ingressi deggiono invitare ogni cittadino , che abbisogni del soccorso delle leggi , ad andarvi a ricercare la protezione che gli è dovuta . La solidità dell' edificio e della decorazione deve segnare la sta-

bilità delle leggi e della costituzione; e la maestà dell' ornato deve non solamente imprimere nel popolo la dovuta riverenza verso il santuario delle leggi, il tempio della giustizia, la sede delle assemblee le più dignitose, ma eccitare ne' magistrati istessi de' magnanimi e puri sentimenti quali si richiedono in chi deve esercitarvi le più importanti e più auguste funzioni affidate al loro zelo ed alla loro integrità.

I Romani, che ben conoscevano quanta influenza e qual potere sullo spirito e sul morale dell' uomo hanno le fisiche impressioni che derivano dalla presenza degli oggetti eziandio inanimati, o radunavano il Senato nei Tempj, o convertivano sovente in Tempj le sale del Senato medesimo ponendovi per simulacro o la Concordia o la Dea della virtù o qualch' altra analogia Divinità, ben persuasi che da quell' apparato di cose non solamente fosse posto un maggior freno alla condotta de' magistrati, riguardando come cosa sacrilega ogni azione indegna di quel luogo e del loro ministero, ma che più facilmente venisse ancora la loro anima elevata a quel grado che più si conviene agli oracoli, ai difensori del popolo, ai depositarj de' patti più sagri e della generale volontà della nazione.

Il Palazzo del Pubblico di Vicenza detto *la Casa della Ragione*, architettura del grande Palladio, è uno de' più belli esempi di tal genere di fabbriche. Ivi due Ordini di Architettura ben trattati e ben combinati, che rivestono tutto all'intorno l'esterno perimetro, ne costituiscono una ben ricca e dignitosa decorazione, e soprattutto quelle loggie e que' portici, che ne circondano tutto il palazzo, mentre aggiungono eleganza alla decorazione, caratterizzano ed esprimono assai bene l'uso e la destinazione di quell'edificio. Il popolo che vede ed usa di quei portici che gli servono di comodo passeggio e di ricovero nell'intemperie, ben comprende che quella è una pubblica fabbrica a cui vi ha diritto. Se nella decorazione di questo edificio Palladio vi può aver lasciato trascorrere alcuni errori nella particolare Espressione degli ornati, si trovano certamente ben ricompensati da grandi bellezze e dalla generale Espressione del suo carattere. Egli è da questa seconda specie di Espressione principalmente, siccome la più importante, che noi veniamo determinati a giudicar bella una rappresentazione; ed al certo, purchè l'intelligenza però non vi manchi a tal segno da guastarne e distruggerne ogni idea, quand' anche la fredda e

tarda ragione venga in seguito a farci scoprir degli errori e delle mancanze, ci farà bensì desiderare ivi maggiore bellezza, ma non potrà giammai distruggere la favorevole opinione cui ce ne han somministrato le prime e più forti impressioni. La sala di Vicenza è in somma una delle più belle opere di Architettura, quella che si accosta più di quant'altre allo stile delle antiche Basiliche, ed è uno de' migliori modelli di tal sorta di decorazioni.

Il tono e il carattere generale della decorazione delle pubbliche fabbriche deve poi tendere più al grave od all'elegante, più al semplice od al ricco, secondo la più particolare destinazione loro; così i Palazzi dei Sovrani devono essere fregiati della più magnifica e pomposa decorazione. Questi primi e supremi magistrati siccome non devonsi già mostrare al popolo sotto l'aspetto del terrore, nè coi fulmini della giustizia vendicativa alla mano, ma piuttosto in modo da conciliarsi rispetto ed amore, come i padri de' loro sudditi, i dispensatori degli onori e delle grazie, e come simboli, per così dire, della forza ed opulenza delle nazioni; così perchè il tono della decorazione delle Reggie sia coerente alla più giusta e ben intesa Espressione, fa duopo che nelle forme,
nel-

nelle dimensioni, negli ornati, e nel tutto in somma e in ogni sua parte vi risplenda la pompa e la maestà; vi vogliono gli Ordini i più ricchi, come il Corintio, colle dimensioni più grandi, trattati nella più gran maniera, e combinati con balaustate, sculture e con quanto l'arte della decorazione può somministrare di più lussureggiante ed imperioso.

Il saggio architetto si guarderà bene dal dare a tali fabbriche l'aspetto ruvido e truce, siccome i palazzi Vecchio e Pitti di Firenze, che rassembrano piuttosto prigioni ed ergastoli, che abitazioni di Principi; e neppure cadrà nel difetto ancor più comune di dar loro un'aria fortalizia, com'era generale costume de' secoli barbari e rozzi, poichè un tal carattere è più fatto per esprimere l'abitazione di un usurpatore, di un tiranno, che pieno di diffidenza vive come in un continuo stato di guerra in mezzo ai suoi sudditi, che la residenza di un pacifico e legittimo Sovrano.

Il palazzo di Caserta architettato da Luigi Vanvitelli è certamente una Reggia delle più vaste e più sontuose dell'universo; ma oltre a un po' troppo di monotonia che vi regna, gli Ordini non vi legano molto bene con la molteplicità de' piani che vi si trovano; ed al certo

per evitare un tal inconveniente comune a simil genere di fabbriche sembra che il miglior partito sarebbe di decorare soltanto con Ordini quella parte delle Reggie, che serve alle udienze ed altri analoghi usi, ove l'edificio deve ridursi a pochi piani nello stile delle fabbriche pubbliche, e d'assegnare al rimanente del fabbricato destinato ad abitazione a un dipresso quello stile che si è quì sovra indicato per le case delle ragguardevoli persone: la decorazione verrebbe così a distinguere colla sua Espressione la vita privata del Sovrano da quando egli spiega tutta la pompa e dignità del suo ministero, ed oltre a un più purgato sistema di ornati verrebbe altresì a risultarne maggiore varietà, che in queste fabbriche di grande estensione si rende ancor più indispensabile che nella comune degli edificj.

Dopo di aver osservato qual Espressione debban avere le fabbriche della maggiore magnificenza, fa duopo altresì gettare uno sguardo sulla decorazione che più si conviene a quegli edificj che dalla pubblica o privata beneficenza vengono innalzati a sollievo de' miserabili, siccome gli Spedali ed altre analoghe istituzioni. Quivi sono certamente da condannarsi coloro che vi hanno profusa la più sontuosa decorazio-

ne, come nello Spedale degli Invalidi di Parigi, e in quello di Greenwich in vicinanza di Londra, i quali mentre nel loro esteriore si confondono colle più grandiose e magnifiche Reggie, al conoscerne l'uso e la destinazione ci fanno desiderare che quelle tante ricchezze fosser state convertite e rivolte a maggiore utilità, sembrandoci quasi sacrilega una tal profusione, perchè, dirò così, involate quelle ricchezze ad usi più sagri. Ma non devesi neppure approvare chi escludendo intieramente da essi ogni ornato ed espressione vuol confondere tali edificj colle fabbriche più vili e più insignificanti. Questi tempj d'umanità devono annunziarsi per tali, e devono, per così dire, parlar di maniera che i comodi cittadini conoscano ed apprendano che v'hanno de' loro simili a cui fa duopo prestare soccorso ed ajuto, e quelli dell' infima classe del popolo si consolino alla vista di quegli stabilimenti riconoscendo d'essere in una società ove ad essi si pensa, ed ove trovansi de' conforti alle sventure che loro sovrastano. L'esteriore di tali fabbriche deve primieramente avere tutta quella bellezza che deriva dall'ordine e dalla simmetria, che ovunque ci arreca piacere, ma che quivi riesce maggiore perchè ci annunzia eziandio l'interno fisico e morale buon or-

dine delle cose; quindi la grandiosità delle masse deve somministrarci la consolante idea della grandiosità dello stabilimento; la più semplice, modesta, ma non misera generale decorazione convincerci della più giusta, ben intesa e proporzionata economia, e finalmente l'ingresso o qualche altra parte primaria dell'edificio fregiato di una maschia, decente e limitata decorazione deve dargli l'impronto di fabbrica pubblica, e servirgli, dirò così, come di cartello onde meglio palesarne la destinazione e dimostrarne l'importanza. Per tal guisa vengonsi ad evitare i due estremi, in cui si suol cadere nella decorazione di tali edificj, e viene loro assegnata la più giusta e conveniente Espressione.

Gli antichi aveano molte fabbriche destinate ai pubblici spettacoli e trattenimenti, come le Palestre, i Sisti, i Cerchj, i Teatri e gli Anfiteatri, ma noi non abbiamo che i soli Teatri e questi ancora hanno subito tali modificazioni e cangiamenti nell'uso, nella forma, nella decorazione e nell'ampiezza, che non è quasi più possibile il prender norma dagli antichi per assegnare a' moderni Teatri una buona decorazione ed una conveniente Espressione. Gli antichi Teatri erano vastissimi e talvolta capaci di contenere fino ad ottantamila persone, come quello
di

di M. Emilio Scauro, erano scoperti, con scena stabile e di rilievo, con sedili a gradinate; sempre di figura semicircolare, e le rappresentazioni vi si facevano di giorno; mentre al dì d'oggi i più grandi non possono contenere più di tre in quattromila persone, sono coperti, le scene sono mobili e variabili, non vi si ammettono più le gradinate, sono per lo più di figura oblunga, e gli spettacoli vi si rappresentano la notte: in somma la cosa è ridotta a tal segno e talmente ne sono prescritti i dati per la formazione, che i Teatri nel loro interno, sia per la figura quasi sempre di una curva mista, sia per la limitata apertura del palco scenico, sia per la divisione de' palchetti, e sia per tutta quella mollezza combinata all' economia ed a tant' altri usi oltre quelli di gustar dello spettacolo, non è quasi più possibile di potervi assegnare un' architettonica decorazione di sorta alcuna. Molti hanno scritto sul modo di adattare le bellezze dei Teatri antichi ai moderni, ma finora forse alcuno non ha toccato nel segno, e ciò che vi ha di più siugolare si è, che sebbene non siansi giammai moltiplicati tanto i Teatri, nè tanto se ne sia parlato, quanto al dì d'oggi, pure non solamente manchiamo tuttora d'un buon sistema di decorazione per questo genere
di

di fabbriche, ma vi si commettono ancora gli errori più grossolani perfino contro le leggi essenziali dell'ottica e della propagazione del suono. Noi abbiam forse saputo moltiplicare i piaceri delle teatrali rappresentazioni coll'unire e combinare alle sublimi bellezze della poesia le più forti espressioni della musica e del gesto, e le più piacevoli illusioni della pittura; ma nel tempo che abbiamo tentato di radunarvi gli sforzi ed i prodigj tutti delle Belle Arti, vi abbiamo neglimentato la civile Architettura nella decorazione di queste fabbriche. E perchè mai il tempio delle Belle Arti dovrà esser indegno di loro?

Troppo luagi dal nostro fine ci condurrebbe l'esaminare se que' comodi cotanto vantati e sì cari alla comune delle persone, che formano il massimo ostacolo ad una buona decorazione, siano più utili che dannosi: dirò solo quì di passaggio che certamente, massime ne' Teatri italiani, quel continuo ed eccessivo rumore che procura il frequente passare che fanno le persone da luogo a luogo, e le molteplici conversazioni che vi si tengono, conducon gli attori a neglimentarsi maggiormente, e gli spettatori ad esiger meno da loro. Ma se vogliansi assolutamente i palchi a guisa di tanti gabinetti, alme-

no devesi procurare di renderli meno sensibili che sia possibile col ritirarne le divisioni e riunire i parapetti in altrettante loggie o ringhiere continue indicanti i piani. Egli è altrettanto difettoso di rassomigliare l'interno de' Teatri agli alveari composti di tante cellette una all' altra contigua e sovrapposta, come assurdo e ridicolo egli è il tentare d'introdurre degli Ordini di Architettura fra tali palchetti, ove non possono riuscire che pigmei, nè possono conservarsi giuste distanze nè belle proporzioni.

Ma se poste le cose come trovansi attualmente in uso s'incontrano delle gravi difficoltà per ben decorare l'interno de' Teatri, non vedo quali ostacoli vi possano essere ad una buona e conveniente esterna decorazione. Dovrebbe assegnare all'esteriore di tali fabbriche una forma curvilinea che trovandosi analoga all'interno ne annunzierebbe la destinazione, e quindi vi si potrebbe adattare con poche modificazioni la esterna decorazione de' Teatri antichi; ma in que' casi che anche ciò non potesse aver luogo o per circostanze di sito, o per qualsivoglia altra ragione, almeno la facciata sia trattata sullo stile generale delle fabbriche pubbliche, cioè vi si imprimano i caratteri di solidità e magnificenza. Le loggie e i portici sono qui
mol-

molto utili e direi quasi necessarj, e contribuiscono ad una buona e conveniente Espressione; alla magnificenza vi si deve però trovare quì unita una certa leggiadria e gentilezza più che nell' altre fabbriche pubbliche destinate ad oggetti più gravi ed importanti, e quì è il luogo ove possono convenire maggiormente più Ordini che un solo, sì perchè annunziano meglio la molteplicità de' piani interni, sì perchè si conforma meglio un tal sistema al carattere ridente che devono avere i luoghi di una tale destinazione.

Egli è de' Tempj di cui ora fa duopo discorrere, ed applichiamo pure ad essi il metodo finquì tenuto per gli altri generi di edificj senza temere di allontanarci di troppo dallo scopo nostro principale della bellezza, e da quanto all' arte appartiene; poichè dopo di aver parlato del Bello intellettuale e sensibile, avendo indicato gli elementi di quest' arte, egli è indispensabile per la parte sentimentale di segnare l' importanza e natura de' varj soggetti per formarci una giusta idea della più corrispondente loro espressione. Tutti i precetti ancora che posson somministrare i più compiti Trattati non possono bastar da se soli ad insegnare questa parte la più sublime ed importante delle
arti

arti liberali: vi vuole entusiasmo, e questo non si ottiene già col semplice raziocinio, ma vi fa duopo il concorso dell'immaginazione, che non agisce fortemente sovra di noi se non che in uno stato di violenta agitazione prodotta da un forte impulso o per la presenza di un oggetto importante o per una viva immagine del medesimo. Il Genio non soffre d'esser condotto per mano a guisa d'un cieco; ammette bensì che dalla ragione gli vengano indicate e sgombrate le vie che deve scorrere, ma non rispetta che que' soli limiti, oltre de' quali l'entusiasmo e l'immaginazione si convertono in delirio o in vera pazzia, ed ama di avere de' campi vasti ove poter liberamente spiegare i rapidi suoi voli. Infatti gli uomini grandi non hanno sempre seguite colla massima servile precisione le regole volgari dell'arte loro; anzi non solamente si son fatti superiori ad esse, ma hanno perfino talvolta osato di oltrepassare quelle barriere, che sembrano dover essere insormontabili; siccome alcuni architetti illustri, che dotati di una superiore penetrazione talvolta commisero espressamente degli errori anche perfino contro le leggi fondamentali dell'ordine e simmetria, quando prevedero che tali difetti non sarebbero stati molto apparenti con dar luogo a grandi bel-

lez.

lezze, onde nel risultato ne riuscisse un effetto più dilettevole ed interessante. Quindi l'effetto nell'opere delle Belle Arti dipendendo principalmente dall'Espressione, non basta di dettare agli artisti de' grammatici precetti, ma fa duopo riscaldar loro la fantasia sovra la natura ed importanza de' differenti soggetti, poichè niuna cosa da noi può venire espressa che in ragione del sentimento che ne abbiamo; ed in quella guisa che molto utili ai pittori riescono i libri degli oratori e dei poeti, deve giovare agli architetti non poco il conoscere i molteplici rapporti che hanno col morale degli uomini e col bene della civile società i varj generi di fabbriche e le diverse loro destinazioni. Ma ritorniamo ai Tempj.

La decorazione de' Tempj, di que' luoghi ove gli uomini vanno a prostrarsi alla Divinità, ad implorare il di lei ajuto negli infiniti loro bisogni, ed a nutrire la più consolante di tutte le idee, deve certamente, per quanto sia possibile, corrispondere ad una così alta loro dignità, ed alla purezza dei sentimenti che soltanto vi devono aver luogo. Deve dunque quest'arte in tal genere di fabbriche spiegare tutte le sue ricchezze, ma nella maniera la più pura e dignitosa. Sembra che quivi la greca Architettura non dovrebbe

dovrebbe incontrare gravi difficoltà ; poichè quest' arte venne espressamente inventata per la decorazione de' Tempj , di cui abbiamo eccellenti esempi ed ottimi precetti ; ma la diversità di culto avendo portate delle variazioni nelle forme e nelle dimensioni di tal genere di fabbriche ci siamo trovati involti in diverse difficoltà per la mancanza di compiti modelli onde seguirne esattamente le traccie , le quali unite al gusto già corrotto nelle Belle Arti che dominava al tempo in cui vennero innalzati i primi Tempj de' cristiani , non solamente hanno fatto cadere in gravissimi errori gli artisti de' secoli rozzi , ma perfino quelli che vennero dopo il risorgimento delle scienze e delle arti , e ce ne risentiamo ancora al dì d' oggi , non avendo noi finquì potuto riuscire a sbarazzarcene intieramente , tanto è difficil cosa il ben operare in mancanza di buoni modelli e tanto più avendo invece sott' occhio infiniti esempi contrarj e cattivi . Veggasi dunque quali siano i caratteri comuni ai Tempj greci ed ai nostri , e quali siano i proprj particolarmente de' nostri Tempj o delle Chiese de' cristiani per ben riconoscere la più conveniente e precisa loro Espressione .

Tanto ne' Tempj greci quanto nei nostri il popolo ivi radunato dovea e deve esser testi-

mo-

monio oculare dei sacrificj e dei voti che in suo nome porgono al cielo i ministri della religione, non che dell' altre cerimonie religiose che vi si esercitano secondo il vario culto; onde l'interno di tali fabbriche non può già essere diviso in varie porzioni fra loro separate, ma ciò che costituisce il corpo del Tempio convien che sia un' ampia sala libera da tutti quegli ingombri che possono togliere la vista de' luoghi destinati a tali funzioni almeno delle primarie: così benchè nelle nostre Chiese siasi introdotto di avere più are od altari, e di eseguirvi più sacrificj e funzioni in un medesimo tempo in varj siti, per cui il popolo può suddividersi in più luoghi quasi siccome in altrettante Chiese, ciò non ostante l' ara principale o il maggior altare deve essere alla portata della massima parte delle persone, e primeggiare nella totalità del Tempio quasi siccome foco o centro comune. È dunque da condannarsi la forma di quelle tante Chiese, ove le cappelle, le navate e i luoghi subalterni assorbono una parte troppo rilevante dell' area, e dove i massicci e troppo ampj piloni mentre vi danno un' aria soverchiamente greve e rozza interrompono inopportuna- mente la vista del principale Santuario e delle primarie funzioni.

L' am-

L'ampiezza delle nostre Chiese ci conduce, è vero, comunemente a sostituire degli archi e de' grandi archi alle piane travature, e per conseguenza ancora a far uso di sostegni più robusti che le semplici colonne isolate, ma non ci troviamo poi in fatti così strettamente obbligati quanto il crediamo, sì perchè la solidità anche apparente non richiede de' sostegni cotanto ampj quanto trovansi comunemente in uso, e sì perchè possono ottenersi ancora de' vastissimi Tempj senza ricorrere a de' piloni smisurati, ed anzi possono venire decorati da un bel sistema di colonne isolate a travature sullo stile antico. La Chiesa di S. Paolo di Roma fuori le mura e qualche altra più moderna di questo stile ben ce ne dimostrano non solo la possibilità, ma la preferenza ch'essi hanno in bellezza per la forma e decorazione. I Greci veramente quasi sempre lasciaron privo d'ogni ornato l'interno de' loro Tempj, e solo per l'esteriore di essi riserbavano tutta la pompa della decorazione, perchè credevano opportuno che non vi fosse cosa estranea che distrarre potesse dall'oggetto primario; ed una cotale semplicità di decorazione era altresì ben analoga alla semplicità de' loro sacrificj e del culto loro religioso: noi però, la cui religione ci conduce a nutrire delle idee più

elevate ed intellettuali di quel che fossero le opinioni religiose de' Gentili, abbiamo adottata maggiore decorazione, e maggior pompa di cerimonie, siccome cose opportune a sollevare la nostra immaginazione alla contemplazione di oggetti più spirituali. Si ornò dunque pure l'interno delle nostre Chiese, ma guardiamoci bene dall'introdurvi cotanto abuso di ornati, come vedesi comunemente usato massime in questi ultimi tempi, sì perchè il buon gusto non può giammai ammettere troppa molteplicità di cose, sì perchè la dignità che vi deve sempre essere conservata, non può sussistere colla profusione e coi caratteri di lusso e di mollezza; e mentre vuolsi ornare l'interno di tali fabbriche non deesi già negligerarne l'esterna decorazione, la quale contribuisce cotanto a caratterizzare ed annunziare l'uso e destinazione degli edificj, non che alla bellezza de' siti, siano campestri o cittadineschi. La molteplicità delle Chiese, a dir vero, e le difficoltà locali non ci permettono sovente di poterle isolare, siccome l'ampiezza loro non ci lascia luogo a poterne di molto ornare la parte esteriore, e ci conduce a limitarci alla sola facciata; ma dove non può essere altrimenti, una tal facciata almeno sia sempre dignitosa e coerente alla particolare

lare forma dell' edificio, e non già siccome cosa imprestata e forastiera tanto per la forma che per lo stile della decorazione; e quando non se ne possano scoprire i lati ed il circondario, vi si assegni almeno tutta quella bellezza che può derivare da una buona disposizione e proporzione di parti.

I nostri Tempj siccome quelli de' Greci dovendo constare di un sol piano sembra che anche al dì d' oggi per la più conveniente decorazione richiedano un sol Ordine sì al di dentro che al di fuori, e quando la grande elevazione delle Chiese moderne cagionata dalla monta delle volte interne rendesse troppo smisurata l' altezza dell' Ordine esterno, sarà sempre miglior partito o di porre un Attico al di sopra dell' Ordine, che corrisponda all' altezza di quelle volte, o che formi ancora come un corpo isolato ed addossato all' esterior di quelle fabbriche a guisa di un avancorpo o peristilio, piuttosto che introdurvi due Ordini, da cui annunziandosi due piani ne risulterebbe una troppo falsa e indebita Espressione; e se non è cosa conveniente la sovrapposizione degli Ordini nell' esteriore de' Tempj, tanto più devesi questa evitare nell' interno, ove tutta scopresi l' organizzazione di tali fabbriche. La pluralità degli Ordini è altresì

da evitarsi, perchè ne impiccolisce l'effetto e diminuisce la maestà sì necessaria in tal genere di fabbriche. Le cupole concorrono all'esterna piramidazione, aggiungono dignità e decoro all'interno, e formano uno de' più sensibili distintivi caratteristici di questa sorta di edificj; ma devono corrispondere a basi analoghe, come abbiamo detto altrove, ed è opportuno che ricoprano il Santuario o la parte più sagra e riguardevole del Tempio.

Quella necessaria quiete e quell'opportuno raccoglimento che deve trovarsi in tali luoghi non ammettendo molte finestre ed aperture, le quali introdurrebbero una soverchia luce, come cose affatto subalterne non devono molto ornarsi nè contraddistinguersi, ed anche nel loro esteriore fa duopo che siano trattate colla massima possibile semplicità, il che contribuisce ancora a lasciar meglio signoreggiare l'Ordine, il quale per la purezza e dignità dello stile deve quivi dominare quasi affatto esclusivamente d'ogni altro ornato subalterno ed accessorio. Ne' Tempj greci rare volte vi si trovavan finestre, e quasi sempre la luce vi era introdotta o soltanto dalle porte o al più da qualche apertura alla sommità della volta. Ne' gotici vi si faceva profusione di aperture, ma se ne correggeva
l'ec-

l'eccesso di luce col tingerne di forti e cupi colori le invetriate, e noi quantunque vogliam tenere una via di mezzo, dobbiamo però propendere piuttosto alla mancanza de' Greci, che all'eccesso de' Goti, sì per l'apparente solidità dell'edificio, come per non dover ricorrere al tetro espediente di tingerne i vetri per non lasciare un lume troppo ardito e sfacciato, affatto sconvenevole a que' luoghi.

Con questi ed analoghi principj l'artista imparerà ad assegnare ai Tempj la decorazione più conveniente e l'Espressione più acconcia a tal genere di fabbriche, e l'osservatore distinguerà i difetti dai pregi che trovansi in tali fabbriche. Vedrà in San Pietro di Roma, il più augusto Tempio del mondo, che l'Ordine grande che domina sì nell'interno che nell'esterno vi dà un'aria di maestà unita ad una conveniente Espressione, mentre i molteplici ornati subalterni e frammischiati ne diminuiscono l'effetto, singolarmente nella facciata: vi ammirerà quell'immensa cupola in aria sospesa che ricuopre opportunamente l'altare primario e le reliquie del principe degli Apostoli; ma mentre si lascerà piacevolmente sorprendere dalla grandiosità e dall'artificio di quella mole circolare, il cui peso ci spaventa, e la cui elevazione ci sorpren-

de, non ne approverà pienamente la combinazione con quegli archi subalterni: gusterà il piano, dirò così, dell'ossatura principale, ma vi bramerà che non ne fosse stata cangiata la prima idea, e che non vi fossero state aggiunte quelle navette subalterne che massime in contrapposto delle grandi compajono ancor più anguste e meschine; e mentre si compiacerà della grandiosità delle volte e de' primarj compartimenti scorrendo il corpo di mezzo, *passeggiando poi ne' luoghi subalterni se ne troverà inopportunamente interrotto il piacere dai troppo ampj piloni o troppo vasti sostegni, e vi ammirerà in somma maggiormente l'intelligenza nelle meccaniche e l'immensità del lavoro, che la purezza del gusto e la raffinatezza dell'invenzione, massime confrontando questo Tempio colle migliori opere dell'antichità: così osservando il Panteon mentre proverà un piacere inesprimibile nel contemplare la bellezza della forma, la felicità dell'interna distribuzione dell'Ordine grande, la superba e dignitosa composizione del peristilio esterno, e quell'imponente maestà che spira nel tutto e quasi in ogni sua parte, non lascerà di disapprovare quel secco Ordine di pilastri sovrapposto alle colonne inferiori, di condannare quel dissonante e falso frontispici-

tispizio che forma un' inutile ripetizione di quello del peristilio immediatamente ad esso sottoposto, e di bramare maggiore economia di forze nella pesante volta, e nei massicci sostegni, siccome maggiore sveltezza e piramidazione nel tutto - insieme dell' edificio.

Dopo i Tempj non può la civile Architettura venir impiegata in soggetti più degni, che nell' innalzare Monumenti alla gloria d' illustri cittadini, ed alla memoria degli avvenimenti i più importanti e luminosi; anzi in tal genere di edificj quasi nullo essendone l' uso o l' utile mediato di essi, quest' arte giunge ivi quasi a toccare il rango di quelle di pura immaginazione, siccome la Pittura e Poesia: onde l' architetto nell' invenzione di queste fabbriche deve mettere a profitto le risorse tutte dell' arte sua, combinando la bellezza delle forme e degli ornati con caratteri i più analoghi alla particolare loro destinazione. Benchè quivi l' Architettura comunemente non somministri che la tela o il fondo, ove le sculture e le iscrizioni ne individuano la relazione, ciò non ostante deve l' ossatura dell' edificio trovarsi in giusta armonia colla significazione, e concorrere alla generale Espressione dell' opera.

Se il monumento sarà destinato a perpetuar
la

la memoria d'illustre persona assumendo il momento della di lui morte, cioè se tratterassi di Mausolei o Sepolcri, oltre a quelle forme più analoghe alla loro natura, di cui abbiám fatto cenno altrove, si dovrà imprimere in essi un carattere di quiete e di tristezza che richiami un'idea di dispiacere per la perdita fattane, e che c'induca in certa guisa ad una patetica meditazione. Qual dolce tristezza non devono eccitare quelle immense moli piramidali che nel silenzio dei deserti dell'Egitto s'innalzano così orgogliosamente fra le nubi richiamando delle epoche lontane da tanti secoli, e sembrando sfidare la durata del mondo! Ma io non accenno quì tali Mausolei se non come modelli di un carattere analogo alla loro natura, e non già per esempi da imitarsi; poichè se da un lato possono scuotere piacevolmente la nostra immaginazione, la riflessione in seguito ce li deve far riguardare come oggetti di orrore, e come perenni monumenti a un tempo stesso del più fiero dispotismo e della maggiore barbarie di que' tempi, per esser ivi così malamente stata prodigalizzata l'attività di tante migliaja di braccia, ed esservi stata sacrificata eziandio la vita di tante persone alla più stolidà ambizione de' Ramessi e de' Sesostri. La forza dell' esempio ha fatto

sorgere in seguito un'infinità di Mausolei e Monumenti sepolcrali, ma per buona sorte non si è più tentato di giungere a un così alto eccesso di pazzia, eccettuati alcuni Imperadori Romani che all'ambizione di farsi erigere dei Tempj ebbero unita quella di fabbricarsi degli immensi e smisurati Sepolcri, siccome la Mole di Adriano. I moderni sono stati in ciò più saggi di loro, che all'immensità dell'edificio hanno sostituito l'arte, e le bellezze della Scultura; ma per eccesso di decorazione hanno però errato non solamente con troppo enigmatiche invenzioni, come si disse altrove, ma con aver dato ancora al tutto-insieme della rappresentazione un carattere troppo brillante, e distruttore di quella quiete e patetica tristezza che deve esser propria di siffatti Monumenti.

Qualora vogliasi fare sfoggio di brillante decorazione per onorare la memoria di alcuno, invece della morte assumasi qualche momento de' più luminosi della sua vita, e si renderanno ancor più utili tali Monumenti, poichè saranno più atti ad eccitare una nobile emulazione per imitare gli esempi di quelle virtù, che ivi verranno indicate secondo i diversi avvenimenti nella più sensibile maniera ed a noi resi come presenti; onde s'innalzino pure e colonne e guglie

e quant'altro si può immaginare opportuno non solo ad esserne un contrassegno sensibile e permanente, ma come cose atte a potervi esprimere e con parole e con figure e con emblemi quanto a buona ragione può meritare di celebrarsene la memoria.

Per i Monumenti eretti ai Conquistatori opportunamente vien loro assegnata per lo più la forma di porte, dal che vengono detti *Archi Trionfali*. Benchè al dì d'oggi non sia più costume di celebrare il ritorno di tali eroi con la medesima pompa e barbarie, con cui i Romani singolarmente festeggiavano quelle epoche gloriose o almeno da essi credute tali, ciò non ostante una tal forma lor ben si conviene anche al presente, perchè richiama a un tempo stesso l'idea e delle porte delle città conquistate, e quelle della città ove vanno a deporsi le palme delle riportate vittorie; onde eccettuati gli emblemi analoghi soltanto agli usi di quei tempi, nel rimanente conviene tuttora seguirne il medesimo stile. Nè sembra che debba quì aver luogo quel mal inteso rigore, per cui pretendesi di condannare e le colonne, che ivi non reggono gran cosa, e le statue ed i cavalli, siccome cose non fatte per istare su' tetti e sulle cornici: in tal genere di fabbriche l'Architettura
non

non fa che imprestarne, per così dire, le forme e gli elementi, ed essendone quasi nullo l'uso, come abbiám detto di sopra, non possiamo richiedere che l'utilità vi si trovi espressa colla massima precisione, e solo dobbiam accontentarci che gli ornati non vi si trovino in un affatto contraria ed opposta rappresentazione, poichè in tal genere di edificj ella è, per così dire, l'Espressione morale che deve dominare, e non già la meccanica Espressione. L'Architettura deve quivi siccome l'Eloquenza negli elogi tentar d'imitare la grandezza dei soggetti per eccitare l'ammirazione negli uomini, i quali in simili occasioni richiedono da tali opere più il Bello che l'utile, o per esprimermi con maggior precisione, vi esigono assai più le bellezze sensibili e sentimentali, che le intellettuali. Il difetto, in cui caddero spesse volte gli antichi ne' loro Archi Trionfali, egli è di averli troppo sopraccaricati d'ornati senza distribuirli con quella giusta economia secondo le leggi generali del Bello visibile, che vuole le parti di una composizione divise in masse, onde ne risultino que' riposi che meglio fanno distinguere e gustare gli ornati. L'Arco di Costantino, che è il più sovraccaricato d'ornamenti, ed ove non sono osservate le regole di una buona distribuzione,

ne, segna l'epoca del decadimento delle Belle Arti. Tanto nell'Espressione, quanto in ogni altra parte della civile Architettura non che d'ogni Arte Bella fa duopo che l'Invenzione, la Distribuzione, e l'Espressione si dian mano, affinchè ne risulti quel tutto chiamato *Bello*, che ci arreca cotanto piacere, e che nelle opere delle Belle Arti abbiamo diritto di esigere; ciò che otterrassi se l'Invenzione somministrerà intelligenza, ricchezza, novità; la Distribuzione chiarezza, ordine, armonia; e l'Espressione forza, verità, interesse; e che in somma nel tutto e in ogni sua parte secondo i varj aspetti, sotto cui può a noi presentarsi un oggetto, vi si trovi Unità, Varietà e Convenienza.

F I N E.

113

SPECIAL.

86-B

15416

