BIBLIOTECHE CIVICHE
TORINO
407
A
216

LA

REALE GALLERIA

DI TORINO

ILLUSTRATA

LA
REALE GALLERIA
DI TORINO

ILLUSTRATA

DA ROBERTO D'AZEGLIO

DIRETTORE DELLA MEDESIMA

MEMBRO DELL'ACCADEMIA DI BELLE-ARTI DI TORINO, DI MILANO, DI FIRENZE, DI BOLOGNA,

DI QUELLA PONTIFICIA DI S. LUCA DI ROMA

E CORRISPONDENTE DELL'INSTITUTO REALE DI FRANCIA, ECC. ECC.

DEDICATA

A S. M. IL RE CARLO ALBERTO

VOLUME TERZO

TORINO

PER ALESSANDRO FONTANA

1841.

PREFAZIONE

Giunti, col volume presente, a ragguardevole tratto della propostaci via, e volto indietro lo sguardo sul cammino percorso, l'animo nostro è compreso da onesto compiacimento in veggendo come le promesse da noi date al Pubblico nel manifesto d' associazione fossero fin qui non solo religiosamente osservate, ma felicemente superate dall'esito. Imperocchè ogni discreto estimatore delle cose il quale facciasi a considerare così la finitezza degli intagli che adornano i precedenti volumi, come l'eccellenza e l'abbondanza del testo non meno che la squisita eleganza delle tipografiche vesti che avvolgono bellamente il lavoro, conchiuderà di leggieri nulla mancare perchè l'Opera possa in ogni sua parte chiamarsi perfetta, e corrisponda così al patrocinio augusto cui debbe la vita ed all' arte nobilissima della quale illustra le produzioni.

E per quanto spetta agl'intagli, parte che nelle pubblicazioni di simil genere suole comunemente essere riguardata principale, non è mestieri di lungo esame ad iscorgere che noi molto più diemmo

che le promesse nostre non contenessero. Le condizioni, infatti, espresse nel citato programma annunziavano soltanto rami incisi in quel modesto modo che dicesi *a mezza macchia:* ma noi, a vece di starcene a ciò contenti, ci femmo carico di procurarne il maggiore possibile perfezionamento, e senza tener conto del vistoso dispendio occorrente, tanto andammo via via accostandoci alla meta che gli attuali intagli, oltre il superare di largo spazio, per più rispetti, i primi venuti in luce, ponno, moltissimi, pressochè dirsi a lavoro finito. Il quale miglioramento basta di per sè solo a distinguere la nostra impresa dalle molte consimili che mettonsi ogni dì in voce nel mondo; provando come il desiderio di onorare l'arte e di giovare a' di lei cultori, abbiaci, meglio che un freddo calcolo d'interesse, spinto sull'arduo ma pur gradito sentiero che andiamo calcando.

Senonchè maggiore ancora si è la luce che viene all'Opera presente dalle copiose ed elaboratissime elucubrazioni unite ad ogni intaglio dall'erudito personaggio preposto dalla Reale sapienza alla direzione delle pubbliche gallerie. Posciachè laddove cotali lavori sogliono comunemente essere semplici descrizioni delle tavole, l'autore elevavasi nelle nostre pagine a tutta la nobile altezza dell' artistica filosofia, e rivolgendo le sue illustrazioni a quel sublime scopo, a cui intese senza dubbio la M. S. allorchè diede alla capitale quella pinacoteca che è eterno monumento del suo genio e della sua munificenza, le facea diventare sorgenti di utilissimi ammaestramenti agli studiosi, fonte abbondantissima d'istruzione e di diletto per ogni guisa di gentile persona. Gloriosa e nuova fatica si è questa, e che merita la gratitudine degl'Italiani, come già s' ebbe il lusinghiero plauso degli stranieri sino dal primo suo nascere (*). Imperocchè le scarse opere d'arte che avevansi prima d'ora

(*) Impossibile sarebbe, entro gli angusti confini di una nota, il riferire, anche per sommi capi, tutti gli encomi che vennero sin qui tributati alla Reale Galleria di Torino, illustrata dal marchese d'Azeglio. Questo nobile serto d'omaggi resi al merito dalle più colte penne d'Europa, somministrerà argomento ad un volumetto che ci proponiamo pubblicare a parte, ad onore del dotto Dichiaratore, e gloria della patria nostra

in Italia, o limitavansi, troppo dimesse, ai soli precetti dell'umile pratica, o spaziavano, senza utile applicazione, nel nebuloso campo delle teorie; ma niuna ne apparve sin qui, la quale togliendo a base il diligente esame delle opere de'sommi maestri, e risalendo da questo ai più arcani principii del bello, collegasse, come fece l'autore, la didascalica coll'estetica, ed abbracciasse in tal modo un ragionato, compiuto e lucidissimo corso dell'arte.

Nè alla vastità del concetto venne meno il generoso che s'assumeva di compierlo. Ampiezza di spazio richiedevasi a svolgere, in degna guisa, l'ideata tela: ed ei varcando coraggiosamente gli

comune. Giovi intanto l'indicare qui i principali giornali esteri che intesserono l'elogio dell'Opera medesima, onde appaia sin d'ora la schietta verità delle nostre asserzioni:

L'Artiste. An. 1836, *pag.* 235.

Revue des deux Mondes. Tom. 24, *série* 4me, 15 *octobre* 1840, 2.me *livraison.*

O Nacional. Anno 1840, 16 *decembre*, *n.*° 1695.

O Nacional. Anno 1840, 17 *decembre*, *n.*° 1696.

Museo, foglio delle arti di pittura e scultura. Berlino 1835, 3 agosto, n.° 31.

Il Corrispondente dell'Alemagna — Norimberga, in Baviera — politico con appendici letterarie. 1835, 22 giugno, n.° 173.

Cosmorama pittorico. Anno 1837, n.° 11.

Gazzetta privilegiata di Milano del 6 marzo 1837.

Cosmorama pittorico. Anno 1838, n.° 15.

France littéraire. Tom. IV, 21 *mars* 1841, *sixième livraison.*

La Fama. Anno 1838, 9 aprile, n.° 43.

Carlo Botta, poi, del quale tutti conoscono così l'alto intelletto come la ferma coscenza, esprimeva ne'termini seguenti i sentimenti in esso destatisi alla lettura delle prime dispense della *Galleria Torinese:*

VENERATISSIMO SIGNOR MARCHESE, PADRON MIO COLENDISSIMO

Oh, quante belle, quante splendide cose ella mi mandò accompagnate dalla graziosissima sua dei 21 *corrente! Ed in primo luogo grazie siano rendute a Sua Maestà, il mio alto benefattore, la cui ben composta mente, e tanto studiosa della gloria del paese, è il primo principio* et fons *di così illustre impresa. Io poi m'inchino con pienezza di gratitudine verso la nuova e così prelibata grazia, di cui S. M. mi onora. Ne giubbilo, ne esulto in me stesso, e fuori di me stesso: ma le dirò io tutto, signor mio? Sì, che lo dirò. Una nuvola di melancolico aspetto viene importunamente a mescolarsi a tanta mia allegrezza, e la cagione si è in ciò, che i favori di S. M. mi trovano tant'oltre cogli anni, e così tocco da un male incurabile, che non posso più, come mio supremo desiderio sarebbe, far cosa, che sia degna di lei: doloroso anacronismo per me!*

Le incisioni sono veramente magnifiche, e toccano la perfezione. Non so dove si potrebbe far meglio, nè così. Vi si scorgono le attente cure del marchese Roberto di così squisito gusto nelle belle arti.

Ma che le dirò delle sue notizie? Certo, esse sono tutte piene di buoni princípj, di buone dottrine, di scelta erudizione, e scritte con chiarezza, lindezza e proprietà di stile tutta particolare. Me ne rallegro con lei, ed anche con me stesso per quel riverbero, che me ne viene dall'antica nostra amicizia.

angusti confini delle ordinarie illustrazioni, e solo guardando a conseguire l'intento, lanciavasi talora, come è facile il vederlo, incontro a lunghe digressioni e commenti, nei quali la storia, la filosofia, la critica, la cronologia e tutte le scienze sorelle schiudono, concordemente, i loro tesori onde afforzare, arricchire, ed

Le scrivo dal letto, essendo in questo momento malmenato da una coccolina coi fiocchi, cui qui chiamano grippe. *Essa fa impazzire questi amabili Parigini; il che forse non è molto difficile; ma poco manca, che non faccia impazzire anche me, che nella mia qualità di Canavesanaccio non sono così facile a dar la volta.*

La ringrazio di nuovo di ogni buon ufficio, e le auguro ogni specie di più bramata felicità.

Parigi, 27 *febbraio* 1837.

Umil.^{mo} e Devot.^{mo} Servitore
Carlo Botta.

VENERATO MIO SIGNORE, ANTICO E CARO AMICO

Mi pervenne, or sono tre giorni, il 7.° fascicolo della Reale Galleria. *Tutto mi piacque in esso, e particolarmente le sue illustrazioni sempre belle, erudite ed eleganti, nè saprei a qual altra fonte di più squisito e dilicato gusto si potrebbe attingere che alla sua. Insomma l'opera procede con quella medesima maestria, con cui incominciò. Ne sia mille volte ringraziato il buon genio del Piemonte.*

Non so se si sia potuto raccapezzare qualche cosa rispetto a quella faccenda del mio buon Scipione. Se non si può arrivare a bene alcuno, passi: giuro, che un'altra volta mi farò librajo piuttosto che autore.

Ho gran desiderio di sapere, se la signora Marchesa ha interamente ricuperato la salute. Le fo riverenza e mando augurj sin di quà.

Sono suo al solito, e desideroso di servirla, e dolcemente costretto ad amarla.

Parigi, 2 *maggio* 1837, *Rue de Verneuil, N.°* 47.

Carlo Botta.

Nè potrebbe qui omettersi il solenne giudicio dato sulla nostra *Galleria* da uno de' più acclamati corpi scientifici dell'Europa; vogliamo dire l'Istituto Reale di Francia, il quale nella sua tornata del 12 ottobre 1839 si espresse su tale argomento nei seguenti lusinghevolissimi termini:

« Par une circonstance qui s'explique difficilement, et qui n'a pu manquer de frapper l'esprit éclairé du Monarque actuel, le Piémont, qui n'a produit qu'un seul des grands peintres dont l'Italie s'honore, Gaudenzio Ferrari, ne possédait aucune collection publique de peinture. C'est pour faire cesser un état de choses, si contraire aux intérêts de l'art, et nous ne craignons pas d'ajouter, à l'honneur du pays qu'il gouverne, que le Roi Charles Albert a voulu fonder un *Musée*, et que, par une générosité digne de servir d'exemple à tous les souverains, il l'a doté de tous les tableaux qui meublaient son palais et les autres habitations royales de ses états. Ce Musée, placé dans le *Castello Reale*, dans ce vieil et respectable édifice, qui est lui-même un de ces monumens où se réfléchit l'histoire de tout un peuple, offre ainsi, à sa naissance, tous les élémens d'intérêt actuel et de consécration historique, qui le rendent précieux à l'artiste et au citoyen. Grâce à ce Musée, établi dans son sein, Turin n'a plus rien à envier aux autres capitales de l'Italie; et cette Italie, qu'on ne rencontrait, il y a quelques années encore, qu'au Taro ou au Tesin, on la trouve maintenant au pied même des Alpes.

infiorare pur anco i concetti dello scrittore. Poichè, conoscendo egli come più grati e fruttiferi riescano i precetti quando, deposte il rozzo saio onde taluni gli ammantano, s'ingentiliscano ed impiacevoliscano con qualche temperato sorriso, volle che le suo parole fossero istruttive insieme ed ornate: sì che la sugosa serietà

« Une pensée noble et généreuse devait naturellement produire tous les fruits qu'on pouvait en attendre. Ce Musée était à peine formé; cette Galerie était à peine ouverte à l'étude et au public, que des citoyens s'associaient en foule pour répandre, à l'aide du burin et de la plume, les avantages de cette nouvelle source d'instruction, par tout où ils pouvaient s'étendre. Tel a été l'objet du recueil dont nous avons à rendre compte à l'Académie; tel sera, nous n'en doutons pas, le but de cette publication utile et nationale; en sorte qu'ici encore, nous le disons avec une conviction profonde, le peuple et le souverain se sont montrés dignes l'un de l'autre, en concourant l'un et l'autre à l'accomplissement d'une œuvre inspirée, comme celle-là, par le double intérêt de l'art et du pays.

« Très-peu de ces galeries si nombreuses en Italie, ont été publiées par les soins de l'Italie même; et c'est encore un nouveau mérite de la part des auteurs de la collection qui nous occupe, d'avoir donné à leur nation un exemple qui, s'il trouve autant d'imitateurs qu'on doit le désirer, fera participer l'Europe entière aux bienfaits d'une étude dont l'Italie est regardée, à juste titre, comme le sanctuaire. Afin de concilier autant que possible les intérêts de cette étude avec ceux d'une prudente économie, le Directeur de la *Galerie Royale de Turin* s'était proposé de la publier dans une suite d'estampes exécutées, comme on dit en Italie, *a mezza macchia*, c'est à dire, à demi-ombrées. Cette manière suffit, sans doute, quand elle est traitée avec talent, pour donner aux artistes et aux amateurs l'idée juste d'un tableau, sous le rapport du dessin et même de l'effet, en même temps qu'elle permet d'obtenir, sur le prix des travaux et sur le temps de leur exécution, une épargne qui tourne à l'avantage du public. C'est dans ces conditions que l'entreprise fut proposée aux souscripteurs; mais elle avait à peine commencé de s'exécuter, que le travail de la gravure fut augmenté dans une proportion sensible. Très-peu d'estampes, parmi celles qui composent les quinze livraisons publiées jusqu'ici, sont restées dans les limites annoncées par le programme; la plupart ont été livrées à un degré d'exécution plus ou moins supérieur à ce qu'on avait promis. Cependant, en élevant le travail, on n'a rien changé au prix, ce qui n'est pas une circonstance tellement ordinaire, qu'elle ne mérite pas d'être remarquée; et c'est le Roi Charles-Albert qui a voulu indemniser lui-même les graveurs d'un surcroît de travail, sans qu'il en coûtât rien de plus aux souscripteurs; ce qui n'est pas non plus un trait de munificence royale tellement usuel, qu'il doive passer sans être signalé à la reconnaissance publique.

« Nous n'aurions pas payé à l'auteur d'un si bel ouvrage, tout le tribut d'éloges qu'il mérite, sous le rapport du choix et de l'exécution des planches, si nous ne rendions une égale justice au texte qui les accompagne. Ce texte, dû à une plume exercée et brillante, est à lui seul un livre qui se recommande, par des qualités diverses, à l'estime publique. A côté de morceaux historiques, où l'auteur a fait preuve d'études aussi solides que patriotiques, tels que la Biograghie de Charles III, écrite à l'occasion du *portrait* de ce prince par Holbein, et que la *Notice sur Victor Amédée II*, qui sert d'explication au tableau de la *Bataille de Turin*, par J. Huchtemburg, il s'y trouve des descriptions de peintures, semées d'une foule de détails curieux sur la vie et le caractère des peintres, d'observations pleines de sens et de goût, sur la marche de l'art, sur les écarts, comme sur les progrès qui ont marqué sa carrière. C'est d'un point de vue très-élevé que Mr d'Azeglio considère l'art en général, et la peinture en particulier; il y voit un des plus puissans moyens d'épurer l'esprit, et d'élever l'âme par la représentation du beau, de corriger et d'anoblir l'humanité par l'exemple de perfection et des vertus qui l'honorent, sans avoir besoin d'y joindre le spectacle des difformités et des vices qui la dégradent. C'est en la rapportant à ce noble but de l'imitation, que notre auteur apprécie à sa juste valeur toute œuvre de l'art, indépendamment de son mérite propre; et c'est ainsi que, sans refuser la part d'éloges qui peut être dûe à ces représentations d'une nature triviale, à ces images d'un ordre vulgaire qui sont propres à quelques

della sostanza non allontanasse alcuno dal suono delle proferte lezioni. E quanto bene ei riescisse anche in questo suo secondario scopo, facilmente se'l vede chiunque fassi a leggere l'Opera stessa. Sommo si è poi l'amore con che egli tenta ricondurre l'Arte alla originaria sua dignità, al vero suo scopo, rendendola strumento di gentilezza, premio ed eccitamento della virtù, fonte di oneste e generose emozioni. Nè commendabile meno si è il sottile accorgimento, col quale, guidato dall'erudizione entro a' più cupi rivolgimenti de'tempi, indaga in essi i motivi delle rivoluzioni dell'Arte, procurando sempre di mettere in luce il nesso invisibile che unisce le cagioni agli effetti, acciò il passato sia, come vuolsi, norma al presente e presagio dell'avvenire. A'quali pregi, ed a'molti altri che sarebbe troppo lungo qui dire, solo aggiungeremo, per ora, l'affetto patrio caldissimo che balena in ogni riga di quest'Opera veramente italiana: affetto per cui ogni schietta gloria nostrana fu dal chiarissimo autore diligentemente raccolta, esposta, accertata, ed ove il tempo o l'errore ne l'invidiavano, valorosamente rivendicata. Perlochè non è meraviglia se, apparse appena le prime dispense di quest'Opera, uomini celebratissimi confortassero tosto

écoles ou à certaines époques, il ne laisse échapper aucune occasion de rappeler l'art à sa véritable destination, qui est le culte et la représentation du *beau*. Il ne dit pas comme Louis XIV: *Otez-moi ces magots;* puisqu'il publie des Téniers, et qu'il estime, comme il le doit, les travaux de cet artiste; mais tout en les publiant, il sait les mettre à leur place; et ce degré d'estime qu'il leur accorde, ne va pas jusqu'à partager cet *enthousiasme du laid*, encore moins à recommander, pour me servir de ses propres expressions, *ces grâces de l'horrible, ces agrémens du sanguinaire et ces délices de l'atroce*, où quelques artistes ont cherché des élémens de succès, en dehors des conditions mêmes de l'art, et contrairement à son but et à son principe. En un mot, c'est toujours un sentiment noble et élevé qui inspire les opinions de Mr d'Azeglio, et qui dicte ses jugemens; et l'élégance de l'esprit, qui s'ajoute à l'éloquence de l'âme, dans un style animé, riche et harmonieux, a produit sous sa main une foule de belles pages, dignes de servir de pendants à tant de belles peintures.

« On s'aperçoit sans peine, en le lisant, que Mr d'Azeglio a fait une étude approfondie de l'histoire d'un art dont il analyse les travaux avec tant de goût et d'intelligence; il ne paraît pas moins versé dans l'histoire de l'art des anciens, où il puise souvent le motif de rapprochemens instructifs et d'allusions heureuses ».

Ma l'elogio di che debbe veramente andar superba la grand'opera della Galleria Torinese, quello si è partito dall'augusto labbro di S. A. I. e R. il Gran Duca regnante di Toscana, laddove volendo accennare una norma alla Società editrice della sua *Galleria degli Uffici*, additavale a modello la Galleria nostra medesima, quasi tipo pelle gloriose imprese di tale natura. Le quali parole proferite da un tanto principe in una città che fu ed è nobilissima sede delle Arti, dicono di per se sole che più assai altri non potrebbe farlo in lunga e ragionata orazione.

di applausi e di benevole proferte, in patria e fuori, il coraggioso che avviavasi a compierlo: nè punto sorprende se S. M. il Re nostro Signore, uso del pari a ben giudicare come a largamente rimunerare le egregie prove, pago oltremodo di sì lieti principii, allargasse vieppiù sulla nostra impresa quella mano proteggitrice, senza il cui aiuto non avrebbe essa potuto nè nascere, nè prosperare.

E di questo crescente, nonchè costante, augusto, incoraggevole patrocinio, è debito nostro rendere qui pubblico testimonio congiunto alle espressioni della più profonda e sentita riconoscenza. Imperocchè non potremmo dissimulare, qualmente, nonostante la gentile cooperazione de' numerosi soscrittori raccolti, grave sarebbeci stato il proceder oltre nell'impreso stadio, se la Sovrana munificenza, sorreggendoci benignamente, non ci avesse dato nuova lena e forza per ispingerci felicemente sino all'ultima meta. L'ampliazione del testo ed i ragguardevoli miglioramenti introdotti negl'intagli, nella parte tipografica, e generalmente in tutti i particolari dell'impresa, mentre smentivano i calcoli da noi fatti in principio, reclamavano imperiosamente quell'aiuto che la provvida bontà del Monarca volle graziosamente concederci (1).

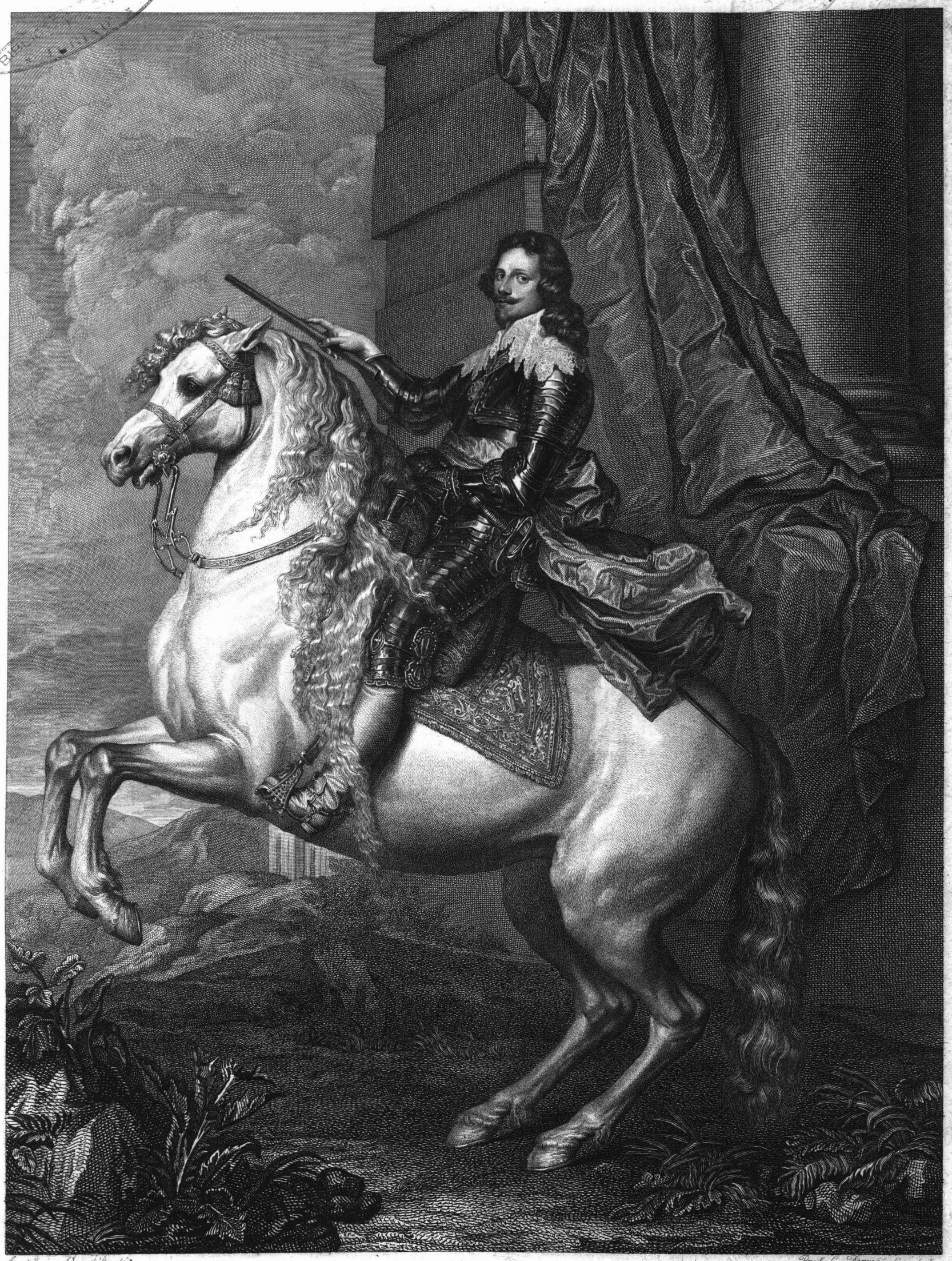
Lieta adunque dello stadio percorso, e rincuorata dal favore che le viene da uno de' più magnanimi Principi che mai onorassero il soglio, innoltrasi l'Opera presente incontro a fausti ed omai securi destini. Che se la crudele epidemia del 1835, i pubblici disastri d'altro genere che funestarono il 1839, e le politiche incertezze del 1840, fecero sì che men rapido ne fosse il corso, e si frustrassero alcuna volta le avide speranze de' colti associati, bramosi di

(1) In pari condizioni trovavasi la pubblicazione della *Galleria Medicea illustrata e descritta*, allorchè vennero a soccorrerla e sostenerla le largizioni del Gran Duca Francesco I. Ecco in quali termini il glorioso fatto è ricordato dal Bottari, Lett. Pitt., T. IV, pag. 242: « Questa splendida impresa, assunta con animo maggiore delle forze di qualsiasi privato, sarebbe abortita nel suo fiorire, se la mano cesarea del loro augusto Sovrano non l'avesse sollevata munificentemente, e rimessa sul cammino, e indirizzata verso la sua perfezione ». Le lodi che il dottissimo archeologo tributava al magnanimo Gran Duca attagliansi, così, ugualmente al nostro inclito Principe, il quale emulandone il nobile esempio, è certo di trovare nella giustizia della posterità l'eco medesimo di ammirazione e di plauso.

averne le dispense a più corto intervallo, l'orizzonte che mostrasi d'ogni intorno sgombro di nubi, il coraggio che sentiamo crescere in noi col crescere delle nostre forze, ed i concerti fermati onde rendere più regolare e solido l'andamento della nostra impresa, ci danno fidanza che nessuna molesta lacuna consimile verrà quindinnanzi a frapporsi. Ci continuino, adunque, del pari il grazioso lor patrocinio i moltissimi che si fecero mecenati di questa fatica, ed il monumento che andiamo innalzando ad onore dell'Arte, a decoro della patria, sarà, tra non molto, gloriosamente condotto al suo ultimo fine.

LA SOCIETÀ EDITRICE.

BIBLIOTECA CIVICA



Ant.° Vandik dip.

Prof. C. Ferrero dis. ed inc.

Tav. LXXXI.

IL PRINCIPE TOMMASO

DI SAVOIA-CARIGNANO

DI ANTONIO VANDYCK

Nato in Anversa nel 1598, *morto in Londra nel* 1641; *discepolo del Rubens.*

Al cospetto di popolo bellicoso gradite s'appresentano le immagini de' suoi più incliti guerrieri. Quei forti che col sangue loro vergarono le più onorate pagine della storia subalpina, imposer carico malagevole ai posteri colle chiare geste, che dall'oriente all'occidente estesero il nome della nazione e de'suoi capi, mentre non era impresa o nobile o pericolosa ove non sventolasse la croce sabauda, ove non tuonasse il grido di guerra di quei principi cavallereschi. L'effigie loro è rimembranza di valore, è monumento di gloria. La sua azione sui cuori elevati dev'essere quell'istessa che le immagini dei maggiori operavano su Q. Massimo e P. Scipione, illustri fra i Romani, soliti dire che nel considerarle sentivano a dismisura crescere nel petto ardente brama d'imitarne i fatti egregi, nè prima aver essi posa che, colla propria, la virtù loro avessero emulato (1).

Emanuele Filiberto, Carlo Emanuele I, Tommaso di Savoia, avo, figlio e nipote, l'uno all'altro come in eredità tramandarono la virtù dell'armi. Eletti a capitani da potenti nazioni, videro essi le sorti dei regni e degl'imperi pender dalla propria spada. I monti della Savoia, primo nido della stirpe, eran cerchia angusta ai vasti disegni di quei magnanimi che come l'aquila delle alpi slanciandosi a volo, o coll'impeto dei torrenti al basso precipitando, in mezzo all'Europa attonita prorompevano, e collo strepito dell'armi tutta la rintronavano.

(1) *Saepe audivi Q. Maxumum, P. Scipionem, praeterea civitatis nostrae praeclaros viros, solitos ita dicere quum maiorum imagines intuerentur, vehementissime sibi animum ad virtutem accendi: scilicet, non ceram illam neque figuram, tantam vim in sese habere, sed memoria rerum gestarum eam flammam egregiis viris in pectore crescere, neque prius sedari quam virtus eorum famam atque gloriam adaequaverit.* (Sallust. in Bello Iugurth.).

Tommaso Francesco, principe di Savoia-Carignano, uno dei più rinomati guerrieri di sua età, era il quinto figlio del duca Carlo Emmanuele I (1). Nato, per così dire, colla spada alla mano, a sedici anni già combatteva presso il genitore a Trino, si segnalava nella giornata di Cormiento, in quelle di Masserano e di Felizzano, e dava prova di raro valore nell'oppugnazione di Asti (2). Durante la campagna del 1625 la sua prudenza impediva la sconfitta del contestabile di Lesdiguières al guado dell'Orba. Si trovò al fianco del Principe di Piemonte nella celebre ritirata di Bestagno: fugò gli Spagnuoli, e fece prove di senno e d'intrepidezza nel memorabile assedio di Verrua (3). Pegno del paterno favore, e guiderdone a fatti segnalati, ebbe da Carlo Emmanuele I il governo generale della Savoia, e di tutte le province d'oltremonti. Vittorio Amedeo I succedendo al trono gli confermava quel grado. Ma essendo, per gli accordi fermati nel trattato di Mouçon, cessata interamente la guerra, mal s'addiceva tal condizione di cose a genio marziale, irrequietó per natura, irrequieto per sete di gloria. Avverso alla parte francese, allora soverchiante nelle cose dello stato, e mosso a sdegno per l'ascendente che, beltà di volto a fortezza d'animo congiunta, davano alla duchessa Cristina nei consigli del monarca, mirando a maggior gloria, e stimando debito di padre promuovere con novelle imprese l'ingrandimento della stirpe, si fece apertura alla corte di Francia, e la propria spada offerse al re Lodovico XIII. Ma questi, fiacco d'animo e di mente, inesperto delle cose di governo, e

(1) *Il vint au monde le* 21 *du mois de décembre de l'an* 1596 *et eut les mémes parrains que le prince Maurice, son frère aîné, savoir le prince Philippe-Emmanuel, prince de Piémont, et Donna Maria de Savoie.* (Guichen., T. III, pag. 175).

(2) In un opuscolo intitolato: *Vera et succincta relatione dei succesi tra le dve armate di Spagna et Sauoia, quest'anno* 1615, *fino che fu conclusa la pace*, si trova menzionata in questi termini un'azione memorabile del giovinetto Principe. Combattea Vittorio Amedeo contro l'esercito spagnuolo presso la Certosa d'Asti, quando gli Svizzeri che sostenevano le sue artiglierie, presi da improvviso spavento, si volsero in fuga: « giungendo in quel punto il serenissimo prencipe Tomaso con altra caualleria . . . andò sostentando lo sforzo del nemico, essendo stato ammazzato ad esso prencipe Tomaso un cauallo sotto, sino che si giunse alla piana, doue trouata la caualleria di Sauoia, che s'era lasciata in quel posto per opporsi a quella del nemico, che veneua alla falda della collina, et giuntatisi tutti insieme fecero dve o tre carghe bellissime contro la caualleria nemica, et l'infanteria che venea cargando bravamente li nostri Suizzeri, et ne disfecero una buona parte » (pag. 26).

(3) Fu degna di menzione l'impostura che la boria nazionale suggeriva agli Spagnuoli in occasione dell'assedio di Verrua, la quale divenne più tardi una fortezza di riguardo, ma allora era sprovvista di bastioni e di opere d'arte. Volendo essi esaltare il loro valore, e scusare la ritirata del proprio esercito, sparsero « in tutta la Spagna l'epistola di Cassiodoro nella quale rappresenta al viuo la sua Verrua come fortezza inespugnabile . . . la quale sorge presso l'Adige a piè delle Alpi germaniche . . . volendo far credere ai semplici quella essere la Verrua di Piemonte, per innalzare maggiormente la riputatione et la gloria delle armi sue, ecc.: *Est enim in mediis campis tumulus saxeus in rotunditate consurgens, qui proceris lateribus sylvis erasus, totus mons quasi una turris efficitur, cuius ima graciliora sunt quam cacumina etc.* » (Cassiod., *Epist.* XLVIII, lib. III). Relatione dell'assedio di Verrua, pag. 10.

perciò inchinevole a vita torpida e gioconda, cedea le redini dello stato a mano più gagliarda, e il Richelieu avverso per odio antico ai Principi di Savoia, mostrandosi ritroso agli accordi, pronto alle repulse, ed alla lealtà la doppiezza opponendo, fece nullo ogni negozio. Nè guari andò che il Cardinale ben ebbe a riconoscere con suo costo quanto fosse improvido consiglio così cimentarsi con principe bellicoso e intraprendente, che alla sapienza della guerra aggiungeva il valore che determina le battaglie.

Vincoli di consanguinità, e guerreschi apparati volsero intanto le mire del principe Tommaso verso Filippo IV, il quale allor versava in difficili traversie per la nuova lega, a lui già imminente, di cui era capo Richelieu, avido di conculcare l'orgoglio dei re di Spagna e dei Cesari, reggitori superbi di vasti dominii che tutte minacciavano le finitime nazioni. Opportuna e ben augurata alla corte di Castiglia giunse la proposta del Principe, che, come acconcia ai suoi disegni, essendo alquanto favorita dall'Olivarez, emulo del Richelieu, lo indusse a magnifica accoglienza verso l'illustre guerriero (1). Il quale, correndo l'anno 1635, venne eletto a capitano generale delle forze di S. M. Cattolica nelle Fiandre, e con insoliti onori ricevuto in Bruxelles il 20 aprile di quell'anno medesimo. Sotto tal condottiero i primi passi dell'esercito furon trionfi. Avvegnachè essendosi nel seguente anno rotta la guerra con Lodovico XIII, per aver l'Elettore di Treveri accolto un presidio francese dentro le mura, ed avendo il Cardinale infante risoluto d'investire quella città, affidò la condotta dell'impresa al principe Tommaso, il quale venutovi a oste il 21 marzo, e colle sole forze del conte di Embden, fugatine facilmente i Francesi, tosto in sua signoria la ridusse, quantunque dall'aiuto dei luoghi e dei munimenti fosse il nemico avvantaggiato. Espugnata la piazza, fu il Principe Elettore condotto prigione a Namur. L'importanza della fortezza, e le conseguenze derivate da quel fatto d'armi valsero a somma lode di chi avea governato l'impresa, e il Cardinale infante con straordinarie onorificenze accarezzando il principe Tommaso, solennemente gli conferiva il titolo di generalissimo degli eserciti di Spagna nei Paesi Bassi. L'anno seguente, stando egli a campo sul piano d'Avain, e importando alla somma della guerra opporsi al combinamento dell'esercito di Francia con quello delle Province Unite a cui soprastava il principe d'Orange, fu appunto in quel medesimo che egli stava per cogliere il frutto delle evoluzioni più dottamente condotte, che le male disposizioni date dal conte De Bucquoi comandante della cavalleria spagnuola, non meno che l'enorme superiorità dei Francesi, lo

(1) *Hist. généal. de la R. Maison de Savoie*, T. III, pag. 176.

costrinsero a ritirarsi dopo lunga e sanguinosa giornata. Dotto degli uomini e della guerra, e ben sapendo come i fausti eventi scemino custodia, accrescano baldanza ai vincitori, improvviso piombò sull'esercito olandese che stava in sull'investire la piazza di Breda. L'ardire e la sorpresa valsero, ed in breve ora le schiere nemiche dettero in piega, nè più potendo i capi trarle a tenere il fermo, andarono in piena rotta. La qual fazione fu motivo ed appoggio a maggior fatto. Avvegnachè mal pago di quel risarcimento, avendo il principe Tommaso levato nuovo esercito nella primavera del 1636, entrò nella Piccardia, seguìto da Piccolomini e da Giovanni de Werth (1), s'impadronì della Cappella, di Bohain, e di Bray sulla Somma, e campeggiando quel vasto paese, predando i convogli, infestando tutta la contrada, e d'armi e di viveri spogliandola, colla temerità dell'impresa, colla prontezza delle mosse, cresceva possanza ai suoi, terrore al nemico, che o fugato, o vinto, ondunque si ritraeva in grandissimo scompiglio. Laonde avendo il Principe varcata la Somma col maggior nerbo di sue schiere a Cérizy, nè potendo serrarsi sull'oste dei collegati, che sul suo passo fuggiaschi si sperperavano, e pur volendo a ogni costo ridurli a giornata, pose a sacco ed a sangue tutta la contrada, assediò Corbie, e vi entrò vincitore il 15 d'agosto: il che fu cagione di sì grande spavento in tutta quella provincia, che temettero di lor sicurezza non solo i paesi vicinanti Parigi, ma la capitale e la corte stessa di Lodovico re.

Scontenta e adontata la Francia all'esito infelice di quella campagna, grandi e solleciti ne furono gli apparecchi per la susseguente. Un nuovo esercito di 25,000 fanti e 6,000 cavalli (2) capitanato dai generali Châtillon, Brézé e La Force, si attendò sul piano di S. Omer, e ne strinse l'assedio. Mirabili ne dovean essere, e furono di fatto gli eventi, perchè ad un assalitore, molto sopravanzante di numero, conveniva quivi resistere destreggiandosi coll'arte, sì che in una lotta continuamente disuguale, e ove tre contro uno combatteano, pur doveasi tentare d'impedir l'ossidione, e distruggere le speranze dell'avversario. A tanto fece fronte la prudenza e il valore del Pr. Tommaso. Quell'esperto capitano con maturo senno della fazione giudicando, a mal grado che alcuni de'suoi generali più opportuno stimassero prorompere con tutto l'esercito dentro la città e di colpo liberarla, limitavasi a soccorrerla di uomini e di vettovaglie, onde protratta soltanto ne fosse la difesa, non fatta impossibile l'espugnazione (3). E con sapiente consiglio. Perchè il penetrare

(1) La spada di quel generale si conserva nel museo d'armi antiche raccolto da S. M. il re Carlo Alberto.
(2) Campegg. del Sereniss. Pr. Tommaso, pag. 6.
(3) *Ibid.*, pag. 25.

colle sue forze in S. Omer, e doppiarne il presidio, importava che Châtillon e gli altri generali francesi, scoraggiati dall'impresa, abbandonassero l'assedio, ed essendo la stagione tempestiva al lungo guerreggiare, ad altre piazze volgessero i loro assalti, e nel cuor del paese portassero la guerra; ovvero che valendosi del gran numero dei fanti e dei cavalli, tentassero la sorte dell'armi in una sola battaglia, che a lui conveniva scansare finchè per argomenti di guerra non fosse certa la vittoria. Per la qual cosa furon l'arti sue in quella campagna volteggiarsi all'aperto, attrarre a sè il nemico per rimuoverlo dalle sue linee, assalirlo per piccole partite nel proprio campo, distruggergli i convogli e le munizioni da guerra, e così, spossato a grado a grado, renderlo inabile a qualunque ulteriore fazione. Mediante una cotal guerra di trattenimento (1) egli ridusse il nemico a tale che alla fiducia del vincere succedendo la vergogna del non aver vinto, i suoi generali gli uni cogli altri di lor danni accagionandosi, adunati i quartieri e ritratti i cannoni e le bagaglie, di notte tempo, e dopo leggerissima zuffa del retroguardo, correndo il dì 15 luglio 1639, volsero le insegne verso Francia, e dopo cinquantadue giorni d'oppugnazione, interamente sciolsero l'assedio.

In quella guerra guerreggiata da nazioni sì diverse d'idioma e di paese, con truppe raccogliticce, ove e soldati ed uffiziali, usi alle prave discipline di milizia sfaccendata e ribalda, mal si sottoponeano alla severità delle ordinanze regolari, spesso i migliori disegni dei capi fallivano per difetto di subordinazione. Altro intoppo prodotto dalle attenuate discipline erano le conflittazioni che sulla precedenza nei comandi nascevano tra capo e capo, tra nazione e nazione. A cotali ostacoli si aggiungeano le frequenti giunte di guerra, suggerimento della sospettosa politica spagnuola, le quali, mettendo a partito le menome fazioni, doppiavano difficoltà ai generali, sconfidanza ai soldati. Inutili riuscendo le instanze del principe Tommaso e del Piccolomini per ottener rinfresco di aiuti all'esercito, scemo dai morbi e dalla guerra, era lor mestieri superare per arte strategica un'oste per cui parteggiava la contrada, che impaziente del giogo di Spagna, intendeva a spiarne le mosse, e i riconoscimenti, attivissimi essendone gli abitatori, in armi, nell'assaltar le scolte, nel mozzar le vie, nell'arrestare i messi, nell'opprimere gli sbrancati e i saccomanni. In tal condizione di circostanze furon gloriose imprese, più gloriose perchè vinte da sola maggioranza di genio, la liberazione di Hesdin-Fert, fortezza che fondata dall'avo Emmanuele Filiberto, dal nipote doveva

(1) Remigio Nannini, fiorentino, autore cinquecentista, parlando di tal maniera di guerreggiare, ove a cagione della debolezza delle proprie forze si cerca con ogni industria di non venire a battaglia, e si va stancando e trattenendo il nemico, dice che in essa sono stati assai valenti gli Spagnuoli.

esser difesa; e la giornata di Teroanne, ove le squadre dei comandanti francesi Gassion e Praslin sopraffatte, per uno stratagemma, dal grosso di quelle degli Spagnuoli, furono con molta uccisione sbarattate e poste in fuga, lasciandovi prigioni buon numero di fanti e di cavalli (1). In questo mezzo tempo essendo venuto a campo contro la città di Gueldres il principe d'Orange e il conte Arrigo di Nassau, che alla testa di numerose forze accorreano a stringerne l'assedio, furono essi con sì opportune disposizioni affrontati dalle fanterie del Principe, che l'esercito olandese, andato in volta precipitosamente, vi lasciò molti morti, e moltissimi prigioni, oltre a buon numero d'artiglierie che rimasero in potere dei vincitori. Ammirarono i dotti nell'arti di guerra le evoluzioni e i volteggiamenti con cui riuscì il principe Tommaso in quella campagna a coprire, quantunque scarso di forze, la Fiandra minacciata dalle armi dei Francesi, ora valorosamente combattendo all'aperto quando poteva intraprendere i nemici, or con agguati e scaltrimenti guerreschi destreggiandosi, e spesso vicino alle stanze loro accampandosi, così che sempre infesto era all'esercito di Châtillon, o sia che lo costeggiasse nelle marciate, o sia che, levando improvvisamente i campi, nell'ansia di nuovi assalti lo lasciasse. Con tali artifizi seppe durante la campagna del 1638 tenere a bada le forze soperchianti d'un avversario, che dalle proprie onte inciprignito, ai fatti d'armi colle depredazioni e coll'incendio rispondeva, lasciando ovunque tracce funeste del suo passo, ceneri e rovine. All'incredibile operosità di quel grand'uomo di guerra dovettero la propria salvezza Béthune, Arleux, Cambray e Arras capitale dell'Artesia, di cui seppe impedire l'investimento, quantunque fosse quella città fatta debole dalla propria grandezza, agitata dalle fazioni, e per ogni maniera inabile alle difese. In tale occasione più che mai bramoso il Principe di venirne alle mani, si attendò appiè d'un colle in faccia al nemico, solo essendone separato dal fiume Sharpe, che scorre presso la città, e ivi guadoso dappertutto. Ma quantunque Ottavio Piccolomini con alcuni terzi di fanti italiani e spagnuoli appiccasse frequenti scaramucce per sollecitare il capo francese a dar giornata, questi ingaggiando un giorno la zuffa con poche schiere per meglio celare i suoi disegni, coll'intero esercito poi difilava al favor della notte, volto a difendere la propria frontiera, e là si stabiliva ove sul confine di Piccardia presso le sorgenti della Scalda e della Somma è situata la fortezza di Castelletto.

È celebre quel luogo per la disfida avvenuta fra gl'Italiani e i Francesi. Il suo nome tramanda ancora grido di gloria ai popoli d'Italia, e lo tramanderà

(1) Tes., Camp. del Pr. Tommaso, pag. 96.

finchè spender la vita per la patria sarà virtù lodata dagli uomini. Fra le tante sventure che per fatali divisioni sulla comune patria piombarono da molti secoli, direbbesi che il suo genio tutelare abbia per intervallo suscitati eventi sì onorevoli da ricomprare con usura l'abbiezione temporaria, a cui la riduceva politica di rivali nazioni. Da tali eventi gran verità a noi. Vincitori quando la causa nostra decidea valor personale, fummo vinti quando intervenne valor collettivo. Quale differenza corra fra l'uno e l'altro, così maestrevolmente definiva l'illustre Pietro Colletta nelle sue storie: « Il valore negli individui è proprio, perchè ciascuno ne può avere in sè le cagioni: forza, destrezza, certa religione, certa fatalità (1), sentimento di vincere, o necessità di combattere. Il valore nelle società come negli eserciti si parte d'altre origini; da fidanza nei commilitoni e nei capi. Il valore negli individui viene dunque da natura; negli eserciti, dalle leggi; può quello esser pronto; questo chiede tempo, instituzioni ed esempi; e perciò non ogni popolo è valoroso, ma ogni esercito può divenirlo » (2). Posta in fermo la realtà della teoria cui nium di buona fede sarà che nieghi, un solenne esperimento, in due secoli successivi avvenuto, pose in mostra il valor personale degl'Italiani, e confermò la giustezza dell'esposta sentenza. Chiaro nome aveva ancora in tutta Europa la memorabile disfida avvenuta l'anno 1503 in Barletta nel reame di Napoli (3) fra tredici uomini d'arme italiani dell'esercito di Prospero Colonna, contro pari numero di francesi di quello del duca di Nemours.

(1) Si vorrebbe trovar qui posti in prima riga sentimento d'onore, di dovere, e di amor di patria, i quali, prescindendo da forza, da destrezza e da fatalità, bastano a far valoroso chi o per natura o per educazione ha altezza d'animo.

(2) L'assenza di militari virtù è dunque non vizio di popolo, ma retaggio degli errori di chi lo regge; errori che propagando d'una in altra generazione d'eserciti la sfidanza nei capi, la sfidanza in se stessi, e fermando antecedenti di sconfitte, di fughe e d'invasioni nemiche, poco atte ad inspirare fiducia nell'armi, periodicamente rinnovano le medesime condizioni, che grado grado si fanno permanenti. Due cose, su tutte, formano un buon esercito; disciplina e sperimento di guerra. L'una e l'altra erano difficili ad ottenere in una contrada, ove per lo sminuzzamento del territorio poteano i suoi principi a capi di municipio, anzichè a potentati, assimigliarsi. Perchè mal si sostiene militar disciplina qualora considerazioni personali sottentrino a quelle d'un ordine generale di reciproci doveri, il quale coll'esattezza e la severità solo è mantenuto, e dev'essere inaccessibile a clientela, a nome, a lignaggio, cosa di malagevole osservanza nelle piccole aggregazioni d'uomini. In secondo luogo, non può essere esperimento di guerra là ove pochezza di milizia e scarsità d'erario la vietano. Per la qual cosa da soldati sfiduciati, e da capi inesperti risultavano eserciti atti ad aggravare, non a difendere lo stato, e anzichè inutili, dannosi. A quale altezza di virtù militare potessero giungere i popoli d'Italia, dove fossero governati da abile e forte volontà, lo mostrarono i brevi ma splendidi giorni delle glorie di Napoleone, ove i nostri soldati a nessun altri secondi, e lo confessarono gli stessi Francesi, divisero gli encomi e i premi che al valor vero sapea dare quel gran capitano.

(3) La disfida di Barletta ebbe, al dir del Giovio, la sua prima origine in un convito dato dal gran Consalvo ai prigioni francesi, ove Carlo Anojero detto il Motta avendo sparlato degl'Italiani, e le ingiuriose di lui parole essendo state riferite a Prospero Colonna, questi, che della patria gloria era oltremodo geloso, tosto mandò

Pareggiata ivi la condizione dell'armi, del numero e del terreno, non favore o malignità di fortuna potè invocarsi a deprimere il vincitore, ad esaltare il vinto. Ivi fu uomo contro uomo, virtù contro virtù, italiano contro francese. E si mostrò qual reciproca condizione sarebbe fra i due popoli, se escluse fossero da un lato le politiche scelleratezze, esclusa la vasta estensione del suolo (1), esclusa l'unità derivante da forza numerica stretta in saldo nodo da comunanza di lingua, d'interessi, di commercio, di frontiere, doni di sorte, non pregi di nazione; e tolte dall'altro lato le differenze partorite da sminuzzamento di forze e di dominii da principi deboli se soli, oppressi se collegati ai più forti, divisi d'interessi, d'azione, di volontà, con finanze scarse ai preparamenti, scarse al sostegno della guerra, con milizie sfiduciate de' capi, e un trombetta a dar palese mentita al Motta nel campo francese. Bisbigliandosi intanto dell'avvenuto fra gl'Italiani, gli animi s'accesero di tanto furore, e le cose vennero a tali estremi, che per definir la contesa sulla preminenza di valore delle due nazioni si convenne di stabilire un combattimento di tredici campioni per parte, i quali in campo sicuro ed a battaglia finita insieme duellassero. Avvenne la tenzone a Trani fra Quadrato e Andria, ove con un solco, che chiudeva lo spazio d'un ottavo di miglio, venne definito il campo. I due generali che aveano fermata una tregua eransi avanzati alla testa dei loro eserciti schierati a battaglia dall'uno e dall'altro lato, a custodia dello steccato. L'una e l'altra parte si portò al combattimento con quella esaltazione feroce che sete di vendetta e provocazione di rivale prepotente sogliono inspirare (*a*). Stupende prove fece il valor francese; più stupende l'italiano; e vinse. Fra i cavalieri del duca di Nemours uno (*b*) rimase ucciso: gli altri colle armature spezzate e sanguinose furon condotti prigioni (*c*) dai Colonnesi. Ed incontrati da Consalvo alla testa di sue schiere, furon da esso con gran festa accolti: venne il nome loro promulgato in tutto il campo, e furon detti restitutori gloriosi dell'onore italiano. E fra i suoni delle trombe, dei tamburi e dei timpani, fra il trarre delle artiglierie, il batter delle campane, e il plauso dei terrazzani accorsi a quell'imponente spettacolo, fecero entrata trionfale in Barletta, il cui nome fin allora oscuro prese quind'innanzi grado onorevole nei fasti della nazione.

(1) La conformazione topografica e la posizione centrale della Francia in Europa concorrono eziandio a darle unione, forza e preponderanza, mentre le condizioni organiche della penisola italiana sono atte a difficoltare anzichè a promuovere l'unità della sua azione.

(*a*) *Les voeux des généraux, de l'armée et du peuple les accompagnèrent; et l'on ne doit pas s'étonner qu'une nation opprimée, bien plus divisée que vaincue, et qui répandoit son sang pour les étrangers, sans trouver l'occasion de le verser pour sa propre indépendance, ait embrassé avec ardeur une chance de sauver son honneur, lorsque tout le reste étoit perdu, ou qu'elle ait accueilli avec des transports de joie et d'enthousiasme les champions qui le défendirent (Hist. des Rép. Ital. par Sismondi*, T. IX, pag. 507). Uno scrittore il quale meritamente si vanta d'avere in Italia i suoi avi, e che per altra parte se ne mostrò degno, dovea tralasciar di ripetere in questo luogo le calunnie inventate dal Sabellico, e da altri detrattori di nostra gloria, facendo menzione che le lance degl'Italiani eran più lunghe di quelle dei Francesi, e che i primi ne avean fitte alcune di riserva nello steccato. Convenendo egli stesso essere stato l'accordo che ogni campione si armerebbe a suo arbitrio, è da presumersi che ciascheduna parte abbia in quell'occasione inteso ad avvantaggiarsi contro il nemico come meglio l'intendeva, senza offendere i patti del duello. Anche un vescovo francese, monsig. Belcaire, non potè frenarsi dal pubblicare uno scritto calunnioso contro gl'Italiani producendo alcune particolarità per provare che il tradimento, non il valore, avea data loro la vittoria: « *tantae ne animis coelestibus irae!* » Ma oltre il dire che quel vescovo non avea la specialità necessaria a definire tal quistione, e molto più scrivendone alquanti anni dopo, si deve aggiungere che dai giudici del campo, così Spagnuoli come Francesi, fu dichiarata buona, legittima e gloriosa la vittoria, e che nè i vinti, nè i loro compagni d'arme giammai con veruna recriminazione non ne tacciarono l'onore.

(*b*) Fu suo nome Claudio da Asti. La lode come il biasimo è giustizia che dalla storia dee compartirsi con severità. Fu infame l'Italiano che osò vendere il sangue ai nemici del proprio paese, e mille volte più infame, perchè in una pugna ove si contendea per l'onore nazionale. Nè può scusarsi con volgar pretesto di fedeltà alla propria bandiera. Stupidità, non generosità, è quella che fa anteporre una bandiera di ventura a quella de' suoi concittadini; chè la vita d'un uomo appartiene alla patria.

(*c*) I nomi di quegli eroi erano: Ettore Fieramosca, di Capua; Giovanni Capoccio, Giovanni Bracaleone ed Ettore Giovenale, romani; Marco Carellario, napoletano; Mariano da Sarno nel regno; Romanello da Forlì; Lodovico Aminale da Terni; Francesco Salamone e Guglielmo Albimonte, siciliani; Miale da Troia, e Riccio e Tanfulla, parmigiani (Muratori, *Ann. d'Italia*, T. X, pag. 19; e Guicciardini, *Istoria d'It.*, T. III, pag. 121). L'accordo era che i vinti pagherebbero ai vincitori cento ducati d'oro, e perderebbero armi e cavalli. I Francesi furono condotti prigioni perchè per baldanza e vana fiducia di vincere non aveano portato il danaro pattuito. Poichè da ciascheduno fu poi pagato il proprio riscatto, Consalvo tutti gli rimandò al campo francese « per predicare ai loro nazionali, dice il Muratori, la moderazione della lingua, e il rispettare gli uomini onorati e valorosi d'ogni nazione ».

capi insueti alle fazioni strategiche, cui anzichè teorie di libri soglion far dotti gli esperimenti delle battaglie. Il combattimento di Barletta provocato con tutta la sonorità di parole, preceduto da tutta la furia di millanterie, propria della nazione che sfidava, e seguito dalla vittoria e dalla moderazione di quella che era sfidata, fiaccò per alcun tempo la boria dei vinti, e rivelò ai vincitori farsi mai sempre fondamento alla potenza altrui le nazionali discordie, e niun maggiore avversario essere all'Italia, di quello che da lungo tempo ella nutriva nel proprio seno, l'odio fraterno de'suoi municipii.

Novello argomento della supremazia degl'Italiani, quando in pari numero coi Francesi sorse nel secolo decimosettimo la disfida di Castelletto avvenuta l'anno 1638. Bollivano fra le due parti zuffe giornaliere, volendo gli Spagnuoli difendere, i Francesi espugnare quella fortezza. Il principe Tommaso corroborando la parte degli assediati con frequenti assalti, spesso rovinava le opere dei Francesi, i quali, posti fra doppio bersaglio, già vedean le cose loro all'estremo ridotte. Mentre così con poche forze il Principe sostentava la guerra e con impazienza attendeva gli aiuti che da Lamboi gli doveano essere condotti, un araldo francese accompagnato da un trombetto fu visto un giorno avanzare verso il campo del Principe. Era costui apportatore d'un cartello di disfida, ove Giovanni Gassione, allora colonnello di cavalli e poi maresciallo di Francia « chiamava a tenzone in campo d'armi trenta soldati del Piccolomini, dove egli con trenta dei suoi verrebbe a vedere per prova qual di loro avesse gente migliore » (1). Maravigliosa letizia fu quella che sorse in tutto il campo a sì inaspettata novella. I soldati di Tommaso e del Piccolomini nutriti tutti nelle armi sotto quei due esperti capitani, ed avvezzi a combattere disuguali di forze, e pur vincere i Francesi, molto più aveano fidanza di superarli a pari numero, e ferocemente chiedeano di venire alle mani. I Francesi del Gassione inveleniti, ed al sommo esasperati dai fatti vergognosi di S. Omero, di Corbie e di Teroanne, ardentemente agognavano alla vendetta delle onte loro, ed a richiamare con qualche azione segnalata la fortuna delle armi sulle insegne di Francia. Accettata con gran festa la disfida dal Piccolomini (2) incontanente mandò egli coll'araldo medesimo del Gassione il conte

(1) Tes., Campegg. del P. Tomm., pag. 107.

(2) Erano in uso frequente siffatti duelli, perchè, essendo gli eserciti composti di gente racimolata da varie bande, facilmente accendeansi gli spiriti a rivalità fra i diversi popoli. La storia fa menzione di un'altra disfida fra nazione e nazione, accaduta il dì 5 febbraio 1600, ove combatterono ventidue campioni fiamminghi con altrettanti olandesi. Il fatto avvenne presso Bois-le-Duc. Indispettito d'una rotta toccata da' suoi, aveva il comandante degli Olandesi, Carlo Breauté, in un momento di militare baldanza, dichiarato che gli dava l'animo di combattere contro i Fiamminghi a venti contro quaranta. Questi, mossi a sdegno da tal tracotanza, con grida furibonde condottisi sulla piazza, chiesero al governatore di Bois-le-Duc d'essere in pari numero posti al

Altieri romano, capitano della sua guardia, con altri ventinove cavalieri, armati di tutto punto, ad incontrare quelli dei nemici. Fu lo steccato definito sul piano di Crèvecoeur, in un luogo mezzano tra la piazza d'armi del principe Tommaso e il campo francese. Correva il dì 31 agosto 1638, e le due squadre stavano ordinate a battaglia tutte lucenti nell'arme, e così baldanzose e sicure come se a giostra, non a mortal pugna venissero. Dato nelle trombe, gli uni e gli altri animosamente s'investirono. Al primo scontro il Gassione ferisce l'Altieri con una pistolettata nel ventre. Ma col sangue non perdendo l'animo, l'Italiano si slancia più feroce nella mischia, e virilmente combattendo, penetra coi suoi ben serrati nella squadra francese. Fu allora un forte menar di mani. Ma finalmente i cavalieri del Piccolomini con sì gran furia urtarono la schiera del Gassione che l'aprirono. Rotti una volta i Francesi, quantunque disperatamente resistendo facessero l'estremo di lor possa, essi aveano la peggio, e già ad arrendersi erano ridotti, quando alcuni squadroni del Gassione, che a poca distanza riguardavano il combattimento, anzi la vittoria dei soldati del Piccolomini, bruttando con atto vituperoso l'onor delle armi, e con violazione manifesta mancando ai patti stabiliti, si slanciarono di carriera al soccorso del lor capitano, e l'Altieri, il quale, benchè ferito, con cuore intrepido combatteva, attorniarono. Allora Ottavio Piccolomini vedendo rotta la fede giurata dai Francesi, a sua posta si mosse con altrettanti de'suoi in aiuto dell'Altieri, e pur via via crescendo i soccorsi dalla contraria parte, era il duello di pochi sul farsi generale battaglia, quando il principe Tommaso, slanciandosi improvvisamente a cavallo in mezzo ai combattenti, e col cenno imperioso le armi lor trattenendo, ne frenò gli sdegni, e le ordinanze sbandate ricompose. Biasimò altamente il Gassione medesimo la disleale

paragone; ed in sull'uscire all'aperto mandarono un trombetto a Breauté, dicendogli che siccome essi non tanto per proprio onore, quanto per la causa della Religione e del Principe combattevano, avean giurato di non dar quartiere a nissuno. Era Breauté capo dei campioni olandesi; dei fiamminghi, Lekerbitken. Per riconoscersi scambievolmente convennero d'un segno sul cimiero; Breauté ebbe una penna bianca, l'altro una rossa. Al primo azzuffarsi delle due schiere, il capo degli Olandesi ammazza con un colpo nella visiera il proprio avversario, e con tal furia si stringe addosso agli altri, che cinque vi rimangono morti. Ma al valore del capo mal rispondendo quello dei soldati, furon questi dopo breve conflitto tagliati in pezzi. Quattordici rimasero sul campo: gli altri moriron delle proprie ferite, da tre in fuori che, come fuggiaschi, furono impiccati in Olanda (*a*). Breauté, ferito e prigione, offrì di riscattarsi; ma mentre egli era condotto a Bois-le-Duc, alcune genti mandate dal governatore, il quale era voglioso di vendicare la morte de'suoi, con trenta ferite trafiggendolo, barbaramente lo uccisero, mentre egli pregava a loro, che armato, e come a guerriero si acconveniva, lo facessero almeno morire (*b*).

(*a*) D'Audiguier, *De l'usage du duel*, chap. XX, pag. 334.

(*b*) *Certe iam multum captivus processerat, cum missi ex urbe, orantem ut saltem armato, et tamquam viro occumbere liceret, triginta vulneribus conficiunt, digno probrosis hominibus facinore* (Grotius, *Annal.*, lib. IX).

contravvenzione de' suoi, e ne mandò replicate scuse al Piccolomini. E tanto più dovette l'amor proprio nazionale de' Francesi esserne umiliato, che in niun altro modo più solenne potean essi vinti confessarsi. Che se il fatto di Barletta valse ad offuscare la gloria militare di quella nazione, illibata lasciandone la lealtà, quello del Castelletto l'una e l'altra oscurò meritamente, e a tutta Europa fece manifesto, com'essi, anzichè l'altrui maggiorìa riconoscere, della prepotenza si valessero, non avvedendosi che, così operando, all'esser vinti l'esser disleali aggiungevano.

Mentre le cose degli Spagnuoli in tal modo si travagliavano nelle Fiandre, e che il senno del principe Tommaso loro tenea vece d'esercito poderoso, giunse al campo inaspettata novella, la morte del duca Francesco Giacinto di Savoia suo nipote (1). E qui è dove, in virtù d'un giudizio da studio di parte anzichè da giustizia dettato, fu la condotta di quel grand'uomo dannata da vari scrittori, i quali con severa sentenza dei mali della patria accagionarono la sua risoluzione. Ma quantunque nei gravi negozi sia oltre l'umana natura il non errare (2), proprio della virtù essendo soltanto dalle passate colpe trarre utile ammonizione per l'avvenire; e benchè difficile riesca nel concepimento dei gran disegni non lasciarsi soverchiare dalla passione, abile mai sempre a celare sotto apparenza dell'altrui l'utile proprio; ciò non per tanto facendoci noi a considerare di nuovo con animo imparziale e indipendente le circostanze che ai principi Maurizio e Tommaso di Savoia fecero invocare stranieri aiuti, troveremo che molti, e giusti, e da patria carità inspirati erano gli argomenti che ne onestavano la mossa d'armi. Fondavansi le ragioni dei principi: 1.° Sui loro diritti alla tutela di Carlo Emmanuele II; 2.° Sulla moderazione loro e l'ingiustizia della reggente; 3.° Sull'assoluta dipendenza di Madama dai consigli del Richelieu; 4.° Sulla notorietà dei disegni di quel ministro d'insignorirsi della contrada, e farne una provincia francese. Noi esamineremo qui brevemente e successivamente ognuna di queste proposizioni.

1.° Invocavano i principi l'antico statuto della monarchia: essere questa da legge salica governata, ove gli agnati sempre si opposero alla tutela delle

(1) Abbiamo stimato di poco vantaggio all'intento dell'opera nostra il rintracciar qui troppo minutamente le azioni che illustrarono la vita del principe Tommaso, già da molti scrittori dichiarate, e soltanto ci siamo attenuti a specialmente considerare in quest'articolo due fatti che più ce ne parvero meritevoli: la disfida del Castelletto, monumento di gloria italiana, e perciò degno di essere ricordato ai nostri compatriotti; e la condotta del principe Tommaso nella guerra civile avvenuta per la reggenza, tema, che concernendo alla storia della contrada, ai nostri concittadini più specialmente è dedicato.

(2) *Nihil peccare in magnis rebus humana conditione altius est: qui peccaverit, eum errore suo in postremum doctrinae loco uti, viri boni est et cordati officium* (Plut. in Fab. Maximo, vers. Xyland., T. I, pag. 330).

madri: doversi dall'esclusione di esse, in riguardo alla successione al trono, quella pur della tutela argomentare: per consuetudine invalsa nello stato, mai non avere le madri appoggiati i loro diritti sulla legge intitolata « *Matri et Aviae* »: nè preteso escludere i legittimi tutori, cioè i principi agnati, avendo soltanto due volte richiesta la tutela testamentaria in virtù della volontà dal testatore espressa (1), ed un'altra volta avendola ottenuta dal general consenso degli stati della monarchia, congiunto a quello dei principi agnati (2): non poter dunque Madama Reale senza assoluta violazione degli statuti privare due principi del sangue di un diritto, ad essi dalla nascita devoluto, ed a ciò soltanto risolversi la Reggente ad instigazione della Francia (3), preponderante nei suoi consigli: esser però debito così di principe, come di Piemontese, opporsi ad una risoluzione esiziale allo stato, perchè dai nemici dello stato suggerita, e tendente a porre in loro assoluto arbitrio le sorti della patria.

Opposti interessi suggerendo all'altra parte opposti argomenti, rispondeano i fautori di Maria Cristina « che generalmente per le leggi romane le madri erano anteposte agli agnati, nè omettevano di mostrare che la natura stessa e la legittima successione ricercavano che la tutela de'pupilli e l'amministrazione dello stato fossero commesse alle madri anzichè a'collaterali: perciocchè per evidenti ragioni le persone de'pupilli e gl'interessi loro sono in maggior sicurezza posti in mano di quelle che di questi, massime nelle famiglie, in cui, come in quella di Savoia, era la legge salica in vigore. Nulla in tale condizione di cose poteano sperare le madri dall'estinzione de'pupilli, tutto i

(1) Un articolo del testamento d'Amedeo VI detto il Conte Verde ordinava espressamente che, attesa la giovanile età del suo figliuolo Amedeo VII detto il Rosso, fosse reggente dello Stato, e tutrice d'Amedeo VIII, non già Buona di Berry madre di questo, ma Buona di Borbone sua ava, e consorte d'Amedeo VI. Ma a malgrado del di lui testamento confermato da quello d'Amedeo VII vi si opposero i principi agnati, e si ruppe la guerra civile nella contrada: « nè, dice il Botero, si acchetarono le cose finchè Amedeo VIII, a matura età pervenuto, prese l'amministrazione dello Stato » (Bot. *in vita Amed. Pacif.*, pag. 443).

(2) Era Carlo II ancora in fasce alla morte del padre, ed essendo nati fierissimi tumulti fra i principi agnati, aspiranti alla tutela, i tre stati della monarchia convennero di darla a Bianca di Monferrato vedova di Carlo I, alla quale ciò nondimeno furono i principi del sangue assistenti e difensori. Oltre alle minorità da noi accennate, la storia di Savoia offre l'esempio di altre quattro, tutte più o meno agitate, eccettone quella del Conte Verde, il quale, venuto a' trono in età di dieci anni, ebbe a tutori Lodovico di Savoia signore di Vaud, suo cugino, e Amedeo Conte di Ginevra, suo nipote. Pochi periodi delle nostre cronache offrono sì grande analogia fra loro quanto la minorità di Filiberto I detto il Cacciatore, e quella di Carlo Emmanuele II. Avvennero l'una e l'altra sotto due principesse francesi: queste ambedue combatterono contro i loro cognati che non ne volean conoscere l'autorità: ambe furono da essi assediate, soccorse dalla Francia, ed ebbero i lor disegni attraversati da potentati stranieri; ambe finalmente dopo varie perturbazioni ne uscirono con proprio vantaggio.

(3) L'importanza posta dal Richelieu, e le replicate insistenze da esso impiegate ad ottenere che la tutela di Madama Cristina fosse espressamente ordinata nel testamento di Vittorio Amedeo, concorre parimente a dimostrare che a quell'avveduto ministro, sì esattamente informato delle cose nostre, eran noti i diritti che a norma degli statuti appartenevano ai consanguinei.

collaterali » (1). E dai principii agli esempi trapassando, ricordavano come allorchè, per gravi infermità fatto alieno dalle cure del governo, volle Amedeo IX provvedere alla tutela di Filiberto I, ei l'affidava alla propria consorte Jolanda, sorella di Lodovico XI re di Francia, argomentando il pio monarca che più tenacemente intrinsecata negl'interessi del figliuolo, meglio dei due zii, l'un secolare, l'altro ecclesiastico, a lui rimanenti, ne avrebbe la madre presidiate le sostanze, protetta la vita. E a tal risoluzione accrescean valore, sostenendola col parere di dottissimo giureconsulto nostro concittadino, il Sola, che, appoggiato alla dottrina del celebre Pietro Baldo, a favor di Jolanda avea risoluta cotal questione, con dichiarare che « hauendo l'illustrissimo consorte ordinato che gli suoi sudditi obedissero a qvella signora, necessariamente le hauea conferita la potestà di imperare » (2). Ma ivi appunto più che mai fondandosi teneano il fermo i difensori dei due Principi, i quali, mentito provando il testamento di Vittorio Amedeo, dimostravan nella slealtà e nel mendacio di tal fatto la prima origine dei mali pubblici.

2.° La moderazione con cui i due Principi chiedevano la parte assegnata loro dalla nascita e dagli statuti di Savoia nella tutela del pupillo, risulta non solo dalle lor lettere familiari serbate negli archivi di corte (3), ma dalla stessa

(1) Botta, *St. d'Ital.*, T. V, pag. 95.

(2) Decret. Yoland. *De feud.*, pars I, glos. I, N.° 7.

(3) Non vi ha mezzo più accertato di sorprendere gl'intimi sensi dell'animo, che il penetrare nel santuario della famiglia, ove l'amicizia con securità affidandosi allo zelo di persone divote, rivela liberamente i suoi più arcani pensieri all'amicizia. Per la qual cosa nulla può meglio manifestarci quali fossero le mire da cui erano mossi i principi Maurizio e Tommaso che le stesse loro lettere familiari, dall'uno all'altro inviate, non già per via di corrieri, ma per missione a posta d'un march. Del Carretto, d'un Ippolito Pallavicini, ed altri personaggi di quel taglio. Due qui soltanto ne trascriviamo, prima per non troppo dilungarci, e poi perchè bastevoli a convincimento :

A D. MAURIZIO DI SAVOIA

Molto illustre signor Fratello

« Perdita d'inestimabile danno abbiamo fatto nella morte del Duca mio signor e fratello (che sia in gloria), e maggiore i suoi stati, i quali, sottoposti all'armi dei Francesi sotto pretesto di protezione, ed a quelle di Spagna per la guerra dichiarata, si vederanno oppressi da tanto peso, e massime se Francesi s'impadroniscono delle piazze, conseguenza tanto dannosa alla nostra casa ed all'Italia tutta, che si deve pensare al rimedio prima che la piaga si faccia incurabile. Onde sapendo io l'obbligazione ed affetto che deve muovere V. S. alla conservazione della casa, ho giudicato conveniente parteciparle questo mio sentimento perchè lo consideri con attenzione, e procuri per quanto sarà in suo potere, che non succeda tanta rovina: seguirà senza dubbio ogni volta, che si permetta a Francesi d'entrar nelle piazze, perchè sendo questo il solo fomite per accendere maggior fiamma in Italia, il Piemonte e la Savoia non solo saranno preda delli due eserciti, ma ognuno ne vorrà conservare quella parte che potrà occupare, ch'è quello che meditano da tanto tempo i Francesi per sradicare quel mezzo termine che gli tiene limitata l'Italia. Sono in procinto d'eseguirlo, e vi useranno tutte le diligenze

testimonianza di personaggi gravissimi, i quali versarono in quegl'importanti negozi. Fra essi meritamente figura in prima riga D. Emmanuele Tesauro, uomo d'alto affare e di fede intemerata, il quale diffusamente ne scrisse. Esponevano essi limitarsi le loro proprie pretensioni nella semplice assistenza alla tutela del nipote (1): correr loro natural dovere di proteggere il pupillo contro le trame evidentissime del Richelieu: esser per giovare all'istessa Reggente l'esemplar sommessione de'Principi del sangue, concorrenti di buon

ed artifizi immaginabili, quando non ne sieno impediti. V. S. per la parte che le tocca in questa conservazione, e per l'affetto che gli è connaturale con la fede, vi deve far riflessione, come appunto io, che dal canto mio mi porterò, sendo necessario, dove converrà per ovviare a sì pericoloso accidente, e frattanto a V. S. mi offero di tutto cuore e le auguro da Dio ogni vera consolazione ».

Dal campo in Bochain li 2 di 9.bre 1637.

Di V. S. molto illustre

Buon fratello
TOMMASO

AL CARDINALE MAURIZIO DI SAVOIA

Signor Fratello

« La perdita che si è fatta con la morte sì improvvisa di S. A. R. è tanto più sensibile trovandosi noi due fuori e così lontani da poter porgere il pronto rimedio di che necessitano le cose di quel stato. Io voglio credere, che al primo avviso, come più vicino, vi sarete portato in luogo da poter di più presso veder le cose, e procurar que' rimedii che sopra il luogo giudicherete più opportuni. Quello ch'io posso fare è spedirci in Piemonte e Savoia acciocchè ognuno s'aiuti a non lasciare intrare Francesi nelle piazze, che è l'imminente pericolo; al quale rimediato, si avrà tempo di disporre il resto. E dubito molto che già ci abbino guadagnati della mano e che sia negozio aggiustato, perchè il morir il conte di Verrua quattro giorni prima di S. A., e l'essere il marchese Villa nell'istesso tempo gravemente ammalato dà qualche sospetto con tutte le altre circostanze, che sapete meglio di me. In caso che Francesi siano già in qualche piazze bisogna agir con prestezza e vigore. Io non dubito, che l'Imperatore, S. M., e tutti i Principi d'Italia non diano assistenza, sì che con l'aiuto dei popoli e la giustizia della causa, io spero che il Signore disporrà le cose che avranno buon fine, almeno di rimetterle nel trattato di pace generale. Il che sarà difficile se Francesi s'impadroniscono di tutto. Se si dovesse agire, converrebbe in ogni modo ch'io fossi a servirvi. In caso che Francesi non abbino occupato nissuna piazza io tengo la sospensione d'armi in Italia, la cosa più accertata per non darli occasione d'entrarvi, e così averessimo tempo di trattar con sicurezza tutte le altre cose. Io vi mando D. Emanuel Tesauro, il quale sa i miei sensi sopra questo negozio, acciò sapendo la vostra volontà possiamo giustar meglio le cose, e come egli sa anco molte particolarità di quella Corte o delle persone che governano, vi potrete valere di quello, giudicherete a proposito per il negozio. Pallavicino va in Piemonte, e tiene ordine di tenervi avvisato di tutto. Col signor Infante ho parlato, e con questi ministri, i quali concorrono nelli stessi sensi. Io ne scriverò nella stessa conformità in Spagna. Qua non vi è cosa di nuovo; dopo ch'io sono arrivato a quest'esercito i nimici si sono ritirati verso la Capella, e dicono che vanno in diligenza in Champagna, potrebbe essere che fosse per mandar gente in Piemonte. Picolomini marcia con le sue truppe per soccorrere d'Amhilers. Conforme gli avvisi che averemo, agiremo il meglio si potrà; e con questo finirò baciandovi senza fine le mani ».

Bochain li 4 9.bre 1637.

Aff.mo fratello e servitore
TOMMASO

(1) Che i Principi si ristessero a chieder la sola assistenza alla tutela lo attesta pure l'istesso cardinale De Lavalette in una lettera al Richelieu, riferita nella storia del suo ministero, T. III, pag. 67.

accordo a presidio del trono: nuocer le domestiche dissensioni di chi primeggia nello stato all'obbedienza e all'estimazione del popolo: dall'unione della famiglia emerger forza a Madama contro le usurpazioni che i Francesi facevano della sua autorità: e giovare il credito degli uni con Spagna, e dell'altra con Francia, a mantenere la neutralità che sola potea salvar la cosa pubblica in tempi tristi e difficili (1). E che a tali disegni realmente si ristringessero le intenzioni dei Principi lo testificò il cardinal Maurizio al pontefice Urbano VIII, da cui palesemente si licenziò, benchè dal Brusoni e da altri autori sia stato asserito che da Roma egli fuggisse improvvisamente, acciò non gli fosse la partenza impedita, la qual cosa da altro scrittore è confutata: egli lo testificò eziandio ai cardinali che fuor di Roma l'accompagnarono al duca di Guisa, al principe Leopoldo de'Medici e al duca di Modena, il quale, in un viaggio fatto seco da Lerici a Genova, venendo da lui più minutamente informato delle sue domande alla Reggente: « Io invidio a vostra Altezza, gli rispose, questa virtù di accontentarsi ad una cosa della quale nè io, nè verun altro principe d'Italia ci terremmo contenti » (2). Infatti senza verun apparato di forze, e scortato soltanto da quattro staffieri, conduceasi il Cardinale in Savona (3), e tosto scriveva lettera piena di sommessione a Madama Reale, ove la riconosceva per sola tutrice (4) e reggitrice dello stato; ed ella, perchè soltanto da se stessa prendea consiglio in quell'occasione, già disponeasi a fargli amichevole accoglienza, e quell'atto di schietta giustizia avrebbe dissipate in tal giorno le gravi procelle che minacciavan la pace della contrada,

(1) V'ebbero alcuni scrittori i quali, smodando nelle accuse contro i due principi, vollero attribuire loro il divisamento d'usurpare il trono del nipote: cotale imputazione ad altro non monta se non a provare quale intemperanza di parole può da fanatismo di parte essere suggerita; chè nè le ragionevoli induzioni derivanti dalle lettere, dagli atti, dal complesso di lor condotta, nè la giustizia della nazione comportava si rinnovassero gli esempi di Lodovico il Moro, circa due secoli prima avvenuti: ond'è da credersi che siffatta calunnia inventata dagli aderenti alla parte francese fosse anzi promulgata da essi, che creduta.

(2) Orig. delle guerre civili ecc., pag. 35 e 36. Della moderazione per egual modo mostrata dal Pr. Tommaso fanno testimonianza le stesse instruzioni da lui date per iscritto al suo messo, allorchè egli venne in notizia che il cardinale di Savoia, bandito dallo stato per ordine della Reggente, erasi ritirato a Genova. Riconoscendo egli essere palese il fine a cui aspiravano i ministri di Francia di stringere Madama con una lega, a cui necessariamente seguirebbe la perdita delle piazze, dichiarava assolutamente necessaria l'assistenza del principe cardinale, per impedire i cattivi consigli, e sostenere la libertà della Reggente; ed aggiungeva: «che se Madama Reale e i suoi ministri permetteranno al signor principe cardinale tal assistenza, che non si può negare al più vecchio principe del sangue, il sig. Pr. Tommaso *non partirà dalla Fiandra.* Ma se persistessero nella esclusione, segno manifesto della debolezza del governo, in tal caso, se Sua Altezza giudicasse necessaria la sua persona, egli era pronto a tralasciare ogni altra cosa per cooperare a mettere in libertà Madama Reale e in sicurezza lo stato del real pupillo » (Orig. delle guerre civili, pag. 53).

(3) Aubery. *Mémoires pour l'hist. du Card. Duc de Richelieu,* T. II, pag. 236.

(4) Anche il principe Tommaso riconobbe sotto tal condizione l'autorità della Reggente, e mandò il march. Ippolito Pallavicini a complire con quella principessa. Insorta la guerra civile, fu poi per tal cagione menato grandissimo rumore dai fautori di Cristina, i quali accusavano i Principi d'incoerenza, come quelli che

se non che per malo nostro destino giunse in tempo il ministro francese Héméry a mutar l'animo della Reggente, ed opporsi ad una risoluzione, che avrebbe resa al Piemonte la sua tranquillità e impedita una guerra civile, tutta nell'interesse della Francia e del suo dispotico reggitore (1). «Cominciò adunque l'Héméry furiosamente a protestare ad alte voci a Madama che il Re hauea dichiarato il principe cardinale nemico suo, e di lei, e dei suoi nipoti. Esclamò questo essere negotio già stabilito; dalla separatione di lui dipendere la loro unione; non potere il Re continuare verso lei la sua protettione, s'ella non vuol proteggere gli suoi figliuoli, la salute dei quali, stando quel principe in casa, sarebbe in perpetuo pericolo. Minacciò finalmente, se egli veniva, di volerlo colle sue mani imprigionare et mandarlo al Re» (2). Questa era l'autorità e l'indipendenza della Duchessa di Savoia nel governo dello stato. Per evitare un male effimero, di cui nè pur forse temevano quelli stessi che gliene presagivano, incontrando un male evidente, ella precipitò sè e la contrada in tutti gli orrori d'una guerra intestina. Alle amichevoli proposte dei Principi risposero atti ostili; all'invocazione di legittimi diritti, risoluzioni arbitrarie. Furono inviati a Tommaso in Fiandra il barone di Pesieux; il conte di Cumiana e il marchese Filippo Morozzo, cancelliere, al cardinale Maurizio in Savona. Messaggeri di doppia disgrazia in famiglia, essi annunziavano ai Principi la morte del fratello Vittorio Amedeo, e il lor bando dalla patria e dalla tutela; cosicchè la condanna precedeva all'accusa, al delitto la punizione. Pubblica notorietà gli ebbe ad un tempo informati della nuova lega di Madama con Francia, in violazione all'accordo di famiglia, e dell'effrenata potestà del Richelieu, per cui le cose della patria estrema rovina minacciava. A chiare prove conobbero i Principi da lui vibrato il colpo, e suo solo scopo suscitar discordie in famiglia, guerra allo stato, per poi, come palesemente dichiarava, in sua dizione ridurlo. A mali estremi, estremi avendo prima coi detti riconosciuta l'autorità della tutrice, coi fatti poi la ricusavano. Ma la parte dei Principi rispondeva, che prima di tutto, quando essi la riconobbero, credevano all'autenticità del testamento di Vittorio Amedeo, da essi saputo apocrifo più tardi. E poi essendo condizione esclusiva di lor sommessione la neutralità della Reggente, e questa coll'essersi stretta in lega difensiva ed offensiva colla Francia, avendo contravvenuto ai patti, fu con ragione che i Principi si opposero ad uno stato di cose contrario alle convenzioni stabilite: ond'essi mantennero, non mutarono le promesse fatte, ed a se stessi coerenti, soltanto rivendicarono l'osservanza d'una stipulazione che dalla Reggente era stata violata.

(1) Argomentava il Richelieu che se i due Principi, affini com'erano a Spagna, e per lei propensi, giungevano ad aver parte nella reggenza dello stato, più non sarebbe dato alla Francia valersi delle milizie piemontesi per combattere la potenza spagnuola in Italia, come di quelle degli Olandesi si era giovata nelle Fiandre, e che il principe Tommaso alla testa d'un esercito collegato potea, facendo lega coi numerosi nemici del Cardinale, metter di nuovo in bilico la fortuna di Francia e la propria.

(2) Orig. delle guerre civili ecc., pag. 37.

rimedi. Videro essi nulla più rimaner loro che entrare in armi, dove coll'armi lor vietavasi il passo: invocar l'un contro l'altro parente, onde all'uno ostile opporre l'altro soccorrevole; ed avendo dalla loro la giustizia della causa e il favore dei popoli, non dubitarono bastar pochi ausiliari Spagnuoli a rinfrancar la contrada, mentre a Madama, perchè esosa alla nazione, gran nerbo di Francesi era necessario. Ricordavano inoltre aver essi chiesto, Madama negato, il giusto: non potersi a lor colpa ascrivere l'esser uno agli stipendi di Spagna, l'altro protettore dell'Impero presso la S. Sede, cotal fatto non implicando ostilità, ed essendo avvenuto di buon accordo con Vittorio Amedeo (1); rimanere perciò illese le prerogative di lor grado, ed esser queste per natura propria inalienabili; non voler essi, dopo tanti affronti, fosse la deferenza loro riputata viltà, o il diritto grazia, o la sommessione codardia; e finalmente che con ogni maggiore sforzo tentato avendo di mantenere la neutralità dello stato (2), sol cadea la colpa della guerra sopra chi invocava la guerra; e siccome il padre loro rigettato dalla Francia ripetea giustizia dal re di Spagna, così levando anch'essi il suo grido di guerra « *Omnia dat qui iusta negat* » e sguainando la spada, alla fortuna delle battaglie la propria affidavano (3).

(1) È cotale accordo menzionato dal Denina (*Ann. d'It.*, T. III, pag. 313), e dall'istesso cardinale di Richelieu in una sua lettera a Madama Reale (Aubéry, *Mém. pour l'hist. du minist. du card. de Rich.*, T. II, pag. 859). Il Tesauro ci attesta non solo d'averne avuto notizia, ma « veduto riscontri, e letto missive del segreto commercio fra il Duca e il principe Tommaso, mentre questo era in Fiandra » (Or. delle guerre ecc., p. 7). Convien riconoscere essere stata molta abilità in quella politica risoluzione fra i tre fratelli, poichè guerreggiando allora tra loro Francia, Spagna e Impero, e combattendo Vittorio Amedeo colla prima, l'esser Tommaso e Maurizio colle due altre, importava che da qualunque banda si dichiarasse la vittoria, sempre lo stato e la famiglia avrebbero in un dei Principi trovato un protettore.

(2) Il principe Tommaso rinnovò più volte le sue istanze presso la duchessa di Savoia, affinchè ella mantenesse l'indipendenza della propria corona tra Francia e Impero. Egli dichiarava a ragione impossibil cosa costringere la Spagna a mantenere il trattato di Cherasco, se la Francia non l'osservava. Suggeriva essere espediente a Madama valersi delle violenze del Richelieu per rimettersi in possesso dell'importante piazza di Pinerolo, la quale, in contravvenzione ai patti, non essendo ancora stata pagata dalla Francia, trovavasi a quel tempo destituta di presidio. Insisteva, acciò in niuna di nostre fortezze s'introducessero i Francesi. Citava l'esempio dei duchi di Lorena e di Mantova; il primo, spogliato dei suoi dominii per aver ceduto loro tre piazze, che per propria sicurezza gli chiedevano; l'altro, del Monferrato, sotto pretesto d'aiuto e di protezione. Terminava con dichiarare, che se a tutte quelle ragioni venisse a prevaler la violenza degli ordini che alla Reggente dettava il Richelieu, egli era « risoluto di seruirsi di tutti i mezzi possibili per mantenere et conseruar S. A. R. nell'antica et assoluta possessione dei suoi stati, impiegando tutti gli suoi amici, et esponendo a qualunque periglio la propria vita; et sopra ogni cosa, implorando l'aiuto e soccorso de l'onnipotente Iddio, protettore e difensore delle cause giuste et ragionevoli » (Orig. delle guerre civ., pag. 71).

(3) « *L'an* 1630 *se voyant contraint par la loi de ses affaires de s'attacher à l'Espagne, Charles Emmanuel I fit battre de la monnaie d'argent, où au revers il y avait un bras nud avec cette inscription*: « *Omnia dat qui iusta negat* »: *se persuadant que la France qui avait refusé de lui accorder les choses qu'il demandoit, seroit obligée de lui en donner davantage* » (Guich., *Hist. généalog. ecc.*, T. II, pag. 440).

Animosità di tempi faziosi, e suggerimento d'arti cortigianesche dettarono novelle calunnie contro Maurizio e Tommaso, benchè già abbastanza oppressi dai prepotenti atti di Cristina, proprio essendo di chi vuole incontrare il favore dei principi, infierire con più spesse calunnie contro chi dalla disgrazia loro è più aggravato. Alla morte di Vittorio Amedeo, due cose aveano manifestato essere la condotta di Madama Reale stata prescritta dal Richelieu: l'una, il non ammettere i Principi all'esercizio d'una legittima prerogativa, negando loro di presentarsi a difender la propria causa e niun ascolto dando ai loro richiami; l'altra, il partecipare con parziale predilezione alla Francia la morte del Duca, e le sue disposizioni testamentarie circa il successore al trono, mandando in solenne ambasceria a Parigi il marchese di S. Germano, fratello maggiore del conte Filippo d'Agliè, mentre dall'altro lato asteneasi la Reggente da ogni formale partecipazione o messaggio verso il Re di Spagna zio del pupillo, e verso l'Imperatore suo alleato. Non è mestieri di molta pratica nella storia per sapere quali gravi conseguenze derivarono talora da fatti per se stessi di poco momento (1), e riconoscere in tali affronti, premeditatamente suggeriti da chi vi avea politico interesse, la primitiva cagione del celebre Monitorio imperiale; per cui sì gravi accuse contro i Principi si levarono, e sì gran fiacca si menò dai loro avversari, i quali con mala logica e con ostil prevenzione procedendo ed avvistando cagioni remote ove sì chiare eran le prossime, giudicarono che, avendo i Principi fatto lega con la Spagna e l'Impero, per loro espresso consiglio e non altrimenti, avea l'Imperatore dovuto emanare le lettere comminatorie della Curia Aulica contro Madama Reale, non vergognandosi due principi di Savoia « di pubblicare essi stessi un decreto tanto contrario ai diritti sovrani della lor casa » (2). A tali accuse replicavano i difensori dei due Principi, che quantunque nè Maurizio nè Tommaso fossero al mondo, era la lega di Cristina colla Francia sufficiente motivo alle lettere dell'Imperatore. Che il fatto istesso era dalle medesime cagioni quattordici anni prima stato generato; mentre essendosi Carlo Emmanuele I collegato colle forze francesi contro lo stato di Milano, l'Imperatore non solo dichiarava quel Duca suo nemico, ma lo privava del vicariato

(1) Molte infatti fra le guerre che più devastarono l'Europa derivarono da cagioni o futili o personali, e quello che a taluni forse parve prodotto da profondi calcoli diplomatici, altro non fu in realtà se non l'effetto della mala logica e del mal umore d'un ministro, e anche talor d'una donna, venuti in credito co'lor raggiri. La piazza della Vittoria a Parigi, ove le nazioni erano espresse incatenate, cagionò una guerra: un'altra la finestra d'un muro di Trianon: i guanti della duchessa di Marlborough han rappresentata una parte politica ed importante: e gli scherzi del re di Prussia sopra una favorita e due ministri provocarono una lega che fu per trabalzarlo dal trono.

(2) Botta, *Storia d'Italia*, T. V, pag. 148.

imperiale (1), eleggendovi in sua vece il Duca di Mantova. E nel 1635 avendo Vittorio Amedeo I accettato il comando degli eserciti gallo-piemontesi contro gli Alemanni (2), Ferdinando II lo citava al proprio tribunale in data del primo di maggio dell'anno medesimo, e perchè il Duca non vi era comparso, quegli reiterava l'istess'ordine pel 3 dicembre successivo, minacciando di mettere lo stato al bando imperiale, come dall'impero dicaduto. Che avendo Madama come tutrice confermata l'istessa lega, dovea da simil atto simil conseguenza derivare; e che inoltre in virtù d'un diritto inerente all'autorità dell'Imperatore, egli interveniva come signore supremo dello stato, e perciò supremo tutore del pupillo (3). Essere cotali lettere atti immediati della Curia imperiale dalla semplice notorietà del fatto provocati, e valersene l'Imperatore per opporre in solenne modo i propri diritti ai pretesti d'invasione immaginati da Richelieu. E finalmente che quel Monitorio ove era esplicitamente riconosciuta la tutela di Madama, quantunque chiamata ella fosse a legittimarla presso l'Imperatore, e ove nè dei personali diritti, nè dell'ingiusto esilio dei Principi si facea veruna menzione, non poteva evidentemente essere opera da essi suggerita, i quali certamente in altra forma alla lor causa più favorevole l'avrebbero dettata. A queste considerazioni può aggiungersi che essendo l'autorità del vicario imperiale (4) simile a quella d'un vicerè, la sua ribellione a mano armata costituiva delitto di fellonia verso l'impero, per

(1) Furono i Principi di Savoia rivestiti della potenza imperiale in virtù d'un articolo della bolla d'oro, e per diploma dell'imperatore Carlo IV, che ad essi in perpetuo la concedea in tutta l'estensione dei loro dominii. Scrissero alcuni autori avere Amedeo VI a forza di danaro ottenuta cotal dignità dal suddetto Imperatore, il quale diceasi aver comprato l'impero in grosso per poi rivenderlo al minuto, perchè d'ogni più sacra cosa egli avea fatto bottega; così che Massimiliano chiamava peste dell'impero il regno di quel principe. Il vicariato imperiale fu confermato ai Sabaudi dall'imperatore Sigismondo nel 1412, da Federigo III nel 1492, da Massimiliano I nel 1496, ed in ultimo da Carlo V nel 1521.

(2) Orig. delle guerre civ., pag. 107.

(3) Il Monitorio, in data del 6 novembre 1638, dopo aver contemplata la morte di Vittorio Amedeo, l'illegittimità della tutela, quella della lega con Francia, e della guerra mossa all'Imperatore, continuava dicendo, che per queste ragioni avea « giudicato S. M. Cesarea doversi ammonire et citare la detta Duchessa vedova, acciò che legittimi la sua persona, et presti la fede et l'officio suo verso il Sacro Romano Impero, conciosiachè all'Imperatore solo, come signor diretto degli stati del Duca et supremo tutore, doue l'occasione il richieda, spetti il dare il tutore o la tutrice, et il conferire o confermare l'amministratione. Et perciò dichiara inualido e nullo tutto ciò che dagli altri è stato fatto, o si farà in contrario. Voler nondimeno ammonire et perpetuamente esortare et comandare al detto senato e camera che si adoprino con ogni studio acciò che la Duchessa reuochi la pretesa confederatione con la Francia, desista dalla guerra, et rimuoua ogni soldato o ministro della Francia, dalle città e luoghi appartenenti agli suoi stati et amministratione, se non vuol eccitare la grandissima indignation sua et dell'impero ».

(4) *Les vicaires impériaux le plus souvent appelés préfets ou présidens, n'étoient que des lieutenans généraux dans les provinces . . . . le vicariat du Comte Verd fut bien différent, puisque ce fut une espèce de vice-royauté perpétuelle et héréditaire dans sa famille* (*Mém. Hist. sur la R. Maison de Savoie*, T. I, pag. 125).

cui in vigor delle leggi feudali egli dicadeva dall'autorità e dai privilegi ottenuti dall'Imperatore. Dalle quali moltiplici avvertenze si dimostra a quanto gravi e immediati motivi appoggiasse le sue doglianze Ferdinando II, e come da lui spontaneamente e direttamente dovessero emanare le lettere comminatorie della Curia cesarea. Calunniose e inique sono adunque da dirsi le accuse che faceano il principe Tommaso sollecitatore e promulgatore del decreto imperiale negli stati di Savoia, mentre la data di questo essendo del 6 novembre 1638, è da considerarsi che il Principe combatteva allora gloriosamente contro i Francesi nelle Fiandre, e che il suo ritorno in Italia solo avvenne il 10 di marzo del 1639. Da tali argomenti si può dedurre, che non sui principi Maurizio e Tommaso dovea ricadere la provocazione del Monitorio imperiale, ma soltanto sulla Reggente, la quale, facendo alleanza colla Francia, avea rotta la guerra coll'impero, quando essi l'uno e l'altro ancor lontani dalla patria, nulla contro Cristina, nulla contro Francia aveano operato. Ingiustizia fu dunque accagionarli d'una conseguenza dalle altrui mene prodotta, e se dopo avvenuto il fatto eglino, per vero dire, se ne giovarono dipoi per favorir la propria causa, il fecero di buona guerra e per giusto diritto di rappresaglia, e solo invocarono Filippo IV e Ferdinando II, quando già molto prima avea Madama chiamati in aiuto i Francesi, e poste parecchie piazze in loro signoria, sì che la colpa della guerra civile e dell'invasione forestiera appartenne eziandio a chi primo l'una e l'altra avea provocata (1).

(1) Nella sentenza pronunciata dalla storia tra Cristina e i principi Maurizio e Tommaso, furono questi condannati, fu l'altra assolta da una gran parte degli scrittori. Desterebbe meraviglia siffatta uniformità di pareri posta a fronte delle valevoli ed importanti ragioni che concorrono ad avvocare la causa de'Principi, se non si avvertisse che in tal quistione, come in molte altre, l'opinione d'un autore talvolta prevenuto, e talvolta di mala fede, la quale o per incuria o per troppa fiducia venne da altri adottata, viziò il giudizio dei posteri, finchè il fatto meglio conosciuto gli fece ricredere. Fu primo a scrivere della duchessa Cristina e delle guerre civili, insorte sotto la sua reggenza, Samuele Guichenon, che da quella principessa medesima venne eletto ad istoriografo di Savoia, e che, come l'afferma il Weiss, non cessò d'essere ricolmo de'suoi doni e favori, avendone, oltre ad un notabile stipendio, ottenute eziandio le divise di cavaliere de' SS. Maurizio e Lazzaro (*a*). Ora si deve avvertire che quello scrittore pubblicò soltanto la sua storia dopo la morte del principe Tommaso; ed avendo intesa più tardi la verità di molti fatti da esso travisati, confessò « di non aver potuto sfuggire la sciagura di quelli che scrivono historie a relatione, non essendosi egli potuto dipartire dalle instruttioni ricevute ». E con ragione di ciò si dolse, perchè dove egli con la sua dottrina si era guadagnata la fama d'un abile avvocato, per le sue menzogne egli perdette quella d'un verace storico, se non che di se stesso parlando con uno dei più belli spiriti della Francia, Delisle, confessò di propria bocca, poco a lui montare « che sussistesse la verità della historia, purchè sussistesse l'annua provvisione (*b*) ». Della servilità di quell'istoriografo fece pur cenno colla solita lealtà di giudizio e profondità d'osservazione il dotto nostro Pompeo Litta nella grandiosa sua opera sulle *Famiglie celebri italiane*. « Uno storico, dice (*c*), per essere imparziale, non solo deve saper

(*a*) Allorchè Guichenon presentò la sua Storia di Savoia a Madama Cristina, ne ebbe in dono una croce ed un anello di brillanti, ciascheduno del valsente di seimila lire tornesi.

(*b*) Orig. delle guerre civ., prefaz. pag. 12.

(*c*) Fascic. XLVI, parte I, Duchi di Savoia.

3.° Infelicissima condizione, in tempi torbidi e calamitosi, era quella di Madama Reale alle prese con l'astuto e scellerato nemico della nazione e dei suoi Principi. Lodò l'imparziale storia il cuor magnanimo, l'invitto coraggio di quella Principessa, ma grave colpa inscrisse contro lei ne' suoi fasti; chè raramente le virtù dei monarchi, più raramente i fatti, rimangono nascosti. Consorte e madre di Sabaudi, si mostrò Cristina parziale a Francia oltre il dovere. Testimoni del fatto sorgono contro lei tre accusatori: Carlo Emmanuele I, la nazione, ed ella medesima. Furono gli ultimi anni di quel gran Principe amareggiati da gravoso pensiero. Accusava egli sua nuora, scrive uno storico degno di fede, d'inclinare alla parte francese l'animo del proprio figliuolo Vittorio Amedeo I, e, che è peggio, *di favorire segretamente i nemici dello stato* (1); nè mai sorse tra principi sì solenne imputazione che sola basta a far l'apologia di Maurizio e di Tommaso. Fu il giudizio di Carlo Emmanuele dalla nazione confermato. La condotta di chi sta al governo degli affari può indurre in errore taluni, non tutti. Dio ha infuso altamente nella generalità degli uomini senso retto e sicuro dei veri loro interessi: indi l'antica sentenza « Voce di popolo, voce di Dio ». Era la parte di Cristina esosa ai Piemontesi, perchè rappresentante gl'interessi della Francia, non i nazionali. Stavano le masse colla parte dei Principi (2), i quali per vincolo di patria e di sangue, come per senno e per valore, aveano a naturali difensori dello stato. Noto era a ciascheduno che venendo il principe Tommaso a duce supremo dell'esercito, questo benchè debole di numero, per forza morale, per popolari affetti fortissimo diveniva, bastando la fama di tanto capitano a portare aiuto ed animo ai suoi, sgomento e danno al nemico. Onde con sommo studio in ogni occasione ne favorivano le mire. E quantunque fosse miseria deplorabile di quei tempi che così Spagnuoli, come Francesi delle cose nostre s'immischiassero, sempre abborrite a buon cittadino essendo straniere

comandare alle proprie passioni, ma altresì trincerarsi in posizione indipendente. Nè pare che almeno Guichenon conoscesse quell'arte di scrivere, che all'occasione fu molto famigliare agl'Italiani, i quali, posti tra' ceppi di censori e d'inquisitori, hanno sempre avuto scrittori rinomatissimi nelle materie più scabrose e delicate ». Si mostrò men ritenuto, verso il Guichenon, Giovanni Léger nelle sue storie delle Chiese Valdesi, ove lo trattò di rinnegato, il quale avea mercate le proprie opinioni contro il pane e gli onori della Corte di Savoia. Le narrazioni di quell'uomo parziale e mercenario son però quelle che serviron di guida al Muratori ed a molti altri che dettarono la storia di quei tempi.

(1) *Mém. hist. sur la R. Maison de Sav.*, T. II, pag. 171.

(2) Il cardinale De Lavalette scrivendo a Richelieu lo invitava a mantener presso Madama buon nerbo di Francesi, non fidando ella ne'propri soldati per la difesa delle piazze e di sua persona: « *Car en vérité elle ne les peut fier à ceux du pays, et les François qu'elle a, estant payez des deniers du Roy, peuuent quelques fois rendre des seruices bien considérables, et particulièrement dans la saison où la venue du prince Thomas peut causer de grands soupçons contre ceux du pays* ». E in un'altra lettera: « *Je n'aurois pas soupçon des Piémontais contre les Espagnols, mais je n'en suis pas exempt, ayant affaire au prince Thomas: c'est ce qui*

armi da ovunque prorompano, soverchiava però nella nazione odio ai Francesi, come quelli che per troppa occupazione del nostro territorio fatti potenti e prepotenti, a noi più infesti pareano; chè l'odio di un popolo suol andare a chi più da presso ne minaccia l'indipendenza. E giusta cosa era. La potenza spagnuola, indebolita dalle perdite toccate nelle Fiandre e nella Catalogna, imminente ormai soprastandole quella del Portogallo, già volgeva alla sua rovina. Olivarez, il cui favore ogni giorno era scemo da mene cortigianesche, anzichè ad assaltare altrui, a reggere se stesso intendeva. Non così Francia, la quale, piantate a Pinerolo le prime insegne, e nel cuor del paese avendo le proprie frontiere, epperò sempre aperto l'adito d'Italia; sostenuta da nuove alleanze coi duchi di Mantova e coi marchesi di Monferrato, da ogni banda allacciava il misero Piemonte; mentre Richelieu, alieno dai Sabaudi perchè impaccio alla sua ambizione, potente per forza di volontà, potente per unità d'azione, parea chiamato dal destino a distruggere la nostra nazionalità. Madama Reale, quantunque per prova vedesse quanto dovea temer di Richelieu, talmente erane sopraffatta, che, inabile a svincolarsene, senza alcun ritegno a lui s'abbandonava, e all'utile dello stato quel della Francia anteponeva (1). Destano meraviglia da un lato la sfacciatezza di Richelieu, dall'altro l'accecamento di Madama. E questo era tale da dover meritamente far sospetta la buona fede d'una principessa che pur facea mostra d'ingegno e capacità di governo, se non che può addursi in sua scusa la perfidia e l'astuzia, ovvero la prepotenza con cui avea Richelieu saputo ora circonvenirla, ora soggiogarla. La quale scusa per lei valendo, vale eziandio a giustificazione dei Principi di lei cognati, e fa constare ad evidenza le imperiose ragioni che a pro della patria a lei gli fecero avversari.

m'a fait désirer des troupes françoises, particulièrment de la caualerie ». E dopo la sorpresa di Chivasso: « *Il faut maintenant que nous soyons forts pour faire quelque chose, à cause du peu de seureté qu'il y a avec ceux du pays, et de la garnison qu'il faut laisser à Turin* (*Hist. du minist. de Rich.*, T. III, pag. 28, 39 e 46). Nelle instruzioni mandate da Richelieu al Duca di Longueville, comandante degli eserciti francesi in Italia, si leggono i seguenti paragrafi: « *La réuolte de toutes les places du Piedmont doit faire connoistre à Madame que les peuples sont abuséz et aigris contre elle, et qu'il ne s'y faut plus fier. Le seul voisinage des armes du Roy, et quelques gens de guerre qui sont dans Turin, retiennent les habitans d'en venir à même extrémité. Madame a vu par diuerses expériences, leur auersion et mauvaise volonté..... de sorte que si les armées viennent à s'éloigner..... il n'y a point de doute que lesdits habitans de Turin seront pour se réuolter et tout entreprendre..... Le seul moyen pour cet effet est de désarmer les habitans de Turin; en quoy il faut procéder avec tant de prudence et de secret, qu'au lieu de trouuer la seureté de S. A. dans cet expédient, on ne hastast la rébellion etc. etc.* » (Aubery, *Mém. pour l'hist. de Rich.*, T. II, pag. 801).

(1) Per convincersi di tal verità converrebbe scorrere le numerose lettere che ella scriveva ora a Richelieu, ora a Lodovico XIII, le quali si trovano ordinatamente raccolte nel libro intitolato « *Histoire du ministère du card. de Richelieu. Lyon* 1645 ». Ne trascriviamo qui alcuni brani. Lettera del dì 8 gennaio 1639 a Richelieu: *Mes états sont si chargés qu'ils ne peuuent plus contribuer aux excessiues dépenses qu'il me faut faire pour servir Sa Majesté; faites moy assister en cette occasion, afin que je continüe dans* la volonté que j'ay

Basti a provare i gravi torti della Reggente un solo esempio, il quale, riferendosi ai primi giorni di suo governo, avrebbe dovuto in tempo opportuno convincerla della perfidia e della mala fede del ministro di Lodovico. Rotta appena la guerra colla Spagna, questa valendosi delle scarse forze che l'insidiosa politica francese lasciava a Madama, preparavasi ad invadere le sue frontiere. Era la città di Vercelli minacciata con poderoso esercito da Leganès. Madama Reale, sbigottita all'imminente pericolo di quella piazza importante, pregava ai generali francesi movessero in sua difesa. Ma alla gran meraviglia e indegnazione di tutta la contrada, quelli dichiararono dover la città, se per loro aiuto soccorsa, farsi piazza d'armi del Re di Francia. I fautori di Madama acerbamente rimproveravano ai Principi le insegne spagnuole sventolanti sulle mura di alcune città, quantunque, l'uno e l'altro, illesi sempre

de seruir la France *etc.* ». In altra in data del 22 marzo allo stesso: « *Je vous conjure.....de faire connoistre que la protection de la France est capable de garantir de tous mauuais ennemis ceux* qui ont embrassé ses intérests comme j'ay fait, sans autre considération que la gloire de la seruir ». In una della stessa data ripeteva: « *Toute ma confiance est en vous, que vous ne laisserez pas périr la soeur de vostre Roy, lorsque vous estes obligé* par les seruices qu'elle rend à la France, *et par la ligue, à lui conserver sa liberté* ». In una del 2 aprile: « *Vos alliés..... se décourageront de voir qu'on a si peu de soin de ceux qui* sacrifient et leurs vies et leurs états pour le seruice de la France comme j'ay fait *en embrassant un party où j'ay bien connu que j'y pouuois beaucoup plus perdre qu'acquérir. C'est de quoy je croy qu'on me doit auoir plus d'obligation, d'auoir connu le péril et ne laisser pas de le suiure*, pour complaire à ceux de la France, et seruir de toutes mes forces le Roy mon frère ». Dell' 11 aprile: « *C'est assez que vous sçachiez que j'ay perdu sept prouinces, sept places, qui, les chemins en estant coupéz, ne se peuuent dire moins que perdues; cependant j'ay préueu tous ces malheurs etc.* ». In data di Torino 19 aprile: « *Je suis dans cette place* plùtost pour le seruice du Roy, que pour mon propre bien: *il est vray que je le préfereray à la seureté de ma vie* ». In proposito dei negoziati relativi alla tutela il cardinale Lavalette scriveva a Richelieu: « *Le Pr. Thomas a veu le Nonce et le Cardinal de Sauoie aussi: il n'y a nul accommodement si Madame ne leur donne part à la tutelle, à quoy elle répugne entièrement;* elle me promet de ne rien faire sans le consentement du Roy etc. ». Il consenso del Re era, come di ragione, quello di Richelieu, siccome lo prova il seguente paragrafo estratto da una relazione di M. de la Cour confidente di Richelieu: « *Que ledit Moneti* (era il nome d'un messo del principe Tommaso) *lui ayant voulu tenir quelques discours pour l'obliger de penser à son intérest particulier, Madame l'auoit interrompu pour luy dire que c'estoit chose inutile de prétendre de la séparer de ceux du Roy et qu'elle estoit* résolue de faire tout ce qu'il plaira à Sa Majesté *soit en paix ou guerre, com'elle m'asseuroit que c'étoit son intention, et de suiure les conseils* que luy donneroit son Eminence *en cette occasion, m'ayant dit en vne autre rencontre que si bien S. E. l'auoit traitée à Grenoble auec vn peu de seuérité, elle ne laissoit pas pour cela de croire qu'il l'aymoit, et de l'estimer comme elle sçavait que faisoit le Roy*, et ainsi que le mérite un si grand et si excellent ministre ». Dai quali passi, che in assai maggior numero si trovano nella sua corrispondenza, si deve inferire che non solo ella era a Francia devota, ma lo era scientemente a danno del proprio stato, ed inoltre che il rifiuto d'ammettere i Principi alla tutela derivava non già dal non riconoscer ella i loro legali diritti (*a*), ma da personale ripugnanza, e dall'inibizione di Richelieu. Nè più autentica e formale giustificazione dei Principi può riferirsi delle stesse lettere di Cristina.

(*a*) L'esser ella consapevole della nullità del testamento di Vittorio Amedeo, e della legittima autorità dei Principi consanguinei, avea determinato Madama a piegare sull'articolo della tutela, e risulta da un paragrafo di quell'istessa relazione, che il negoziato solo verteva su piccole differenze: « *Son Altesse y remarqua entre autres choses, qu' au lieu d'y mettre comme l'on en estoit conuenu auec lesdits P. Capucin d'Aglié et Moneti*, resti Tutrice, *l'on auoit mis:* sia Tutrice; *qu'au lieu de dire* con la participatione de'Serenissimi Principi, *on auoit employé* precedente la participatione de' Serenissimi Principi, *et s'arresta aussi à quelques autres points, dont il ne me souuient plus* » (*Mém pour l'hist. du card. Duc de Richelieu etc. T. II*, pag. 809).

mantenessero i sovrani diritti sulla riscossione dei tributi, sull'amministrazione della giustizia e sul governo della pubblica azienda che agli Spagnuoli, come Cristina ai Francesi, essi non concedeano esercitare, e benchè Tommaso mai non volesse permetter loro il presidiare la cittadella di Torino, mentre poi nessuna colpa in Madama riconosceasi, se mezzo Piemonte e la stessa capitale eran sotto il giogo dei Francesi, e se arbitro delle cose era Richelieu, non la Reggente. L'inganno dei generali di Richelieu ferì profondamente il cuore di Cristina: e la nazione vedendo che a tradimento sì manifesto ella pur persistea nella lega francese, la di lei sconsigliata politica con voto unanime dannando, fatta ognor più impaziente della propria servitù, ai Principi aderiva, e in lei la Principessa di Francia, anzichè la Duchessa di Savoia, riconosceva. Ben ne avea notizia Madama, e la travagliava, dice il Tesauro, il vedere un' « avversione sì generale e palese, che le parea combattere contro l'idra, cui per ogni testa troncata ne crescean sette » (1). Allora, benchè tardi, cominciò ella a riconoscer chiaramente che l'esilio dei Principi e il loro allontanamento dal governo degli affari non per vantaggio di lei, ma per quello di Francia, era stato promosso da Richelieu, e gli stessi suoi consiglieri l'indussero a scriver lettere di proprio pugno a Maurizio e a Tommaso, affinchè coll'intervento loro, l'un presso al Pontefice, l'altro presso a Leganès, la liberazione di Vercelli dalla Spagna ottenessero; così che mentre come nemici ella da sè gli rispingea, come amici e parenti, non senza scapito di sua dignità, poi gl'invocava. Ma intempestivi erano quei negoziati, troppo ormai prevalendo la fortuna di Spagna, e per altra parte furono sì scarsi e sì inopportuni gli aiuti mandati a Vercelli da Richelieu, che a malgrado della valorosa difesa opposta dal presidio e dagli abitanti, ferocemente pugnandovi le stesse donne, cadde quella piazza in mano degli Spagnuoli, nè la Francia in verun modo se ne commosse, a malgrado che per un espresso articolo del trattato fermato con la Reggente, ella fosse obbligata a ricuperarla (2). Ma si spiegò poi più tardi la vera cagione di tale indifferenza. Una lettera di Lavalette a caso intercetta dal principe Tommaso al passo della Dora Baltea, scoperse tutto il maneggio che andava intorno. Egli scriveva queste parole a Richelieu: « Io giudico necessario di lasciar perdere Vercelli, se vogliamo ottenere da Madama le terre che si desiderano »; e queste erano le fortezze di Revello, Mirabocco, Bricherasio, Cavour e Avegliana, le quali

(1) Orig. delle guerre civ., pag. 128.

(2) Il quarto articolo della lega tra Madama e Lodovico XIII portava espressamente: « Che se gli Spagnuoli occuperanno piazze nello stato del Duca, i confederati saran tenuti a continuar la guerra sino a tanto che siano ricuperate ».

mettevano in lor balìa il passo delle Alpi (1). Spogliare, o lasciare spogliare per poi opprimere (2). Scellerata ma utile politica, con incredibil costanza sempre da Richelieu mantenuta. Se a prove sì manifeste del mal animo di quel ministro ostinossi Madama a perdurare nel fatale tenore, a lei sola tutta la colpa dei mali che ne emersero. Spinta dalle male arti di quell'uomo malvagio nelle vie del raggiro, sul mentito testamento di Vittorio Amedeo fondò ella la base d'ogni suo operare. A mal principio pessimo fine furono le sciagure che ad occhi veggenti riconobbe aver versate così sulla patria come sulla famiglia, ma l'artificioso nemico padroneggiandola con quel primo errore, se ne fece scala a strascinarla in errore novello, e sempre più audace nell'intrapresa, con insidiosi consigli, nelle vie di perdizione maggiormente innoltrandola, la spingeva alla sua rovina. Ella intanto deluse vedendo le concepite speranze, fallaci le promesse de' Francesi (3), e se stessa vittima di un ambizioso, il quale, avendola ridotta all'estremo, come istromento inutile la rigettava, riconobbe, quantunque tardi, la perfidia di lui, l'illusione propria, e la giustizia della causa dei Principi. Nè prima ne fu ella pienamente capace, che, per la scellerata proposta fatta da Richelieu a Tommaso dopo l'abboccamento di Grenoble, vide ella finalmente aperto sul suo passo il precipizio, e tutta misurandone la profondità, il piede, già vacillante sull'orlo, a tempo ritrasse, ed a quelli cui debito di giustizia, di famiglia e di patria in natural leganza a lei stringeva, s'accostò.

(1) *Hist. du minist. de Rich.*, T. III, pag. 56.

(2) Nell'istruzione data da Richelieu al ministro Hemery egli si spiega con molta ingenuità sopra siffatta sua condotta: « *Le sieur Hemery doit dire à Madame de la part de Sa Majesté qu'autant qu'elle sera en défiance du Roy, com'elle a esté jusqu'à présent, non seulement* les places du Piémont se perdront peu à peu, comm'il est arrivé depuis la mort de Monsieur de Sauoie, *mais qu'il seroit impossible au Roy d'en prendre la protection avec succès* si Madame ne lui confie certaines places d'iceluy, *du tout nécessaires à la conseruation du reste* ». In un'altra a Chavigni sul modo di governarsi al suo arrivo nella Corte di Savoia così si legge: « *Pour cet effet on estime qu'il y faut enuoyer une autre personne qui soit en consideration à Madame, et qui luy puisse proposer adroitement et fortement le seul moyen qu'il y a de la sauuer. Ce moyen est d'enuoyer* ses enfans en France, et s'asseurer si bien des principales places de son estat, *qu'elle n'ayt point sujet de craindre de les perdre, ou par l'inclination que le Piémont a pour ses beaux frères ou par la crainte qu'elle a de leur puissance* » (*Hist. du minist. etc.*, T. III, pag. 55 e 78). Dimostrano ad evidenza cotali parole, perchè Richelieu avea lasciato cader Vercelli ed alcune altre piazze in mano agli Spagnuoli, certo com'era che ridotta all'estremo la Reggente, posto avrebbe in sua signoria tutte quelle che ancor le rimaneano.

(3) Muove a sdegno la mala fede di Richelieu verso quell'infelice vittima di sua politica, mentre pur si ammira la fecondità dei ripieghi con cui ne onestava gli andamenti. Le sue instruzioni a Hemery toccano alla perfezione del genere. Comprometteva però talvolta le astuzie del capo l'ingenuità dei suoi agenti. Scrivendogli Lavalette in data degli 8 gennaio 1639 in proposito dei 3000 fanti che la Francia stipendiava presso la Reggente « *Il me semble très-nécessaire*, diceva, *de luy continuer ce payement, non seulement pour la nécessité où elle est, mais aussi parce que cela luy donne le moyen d'auoir des François, lesquels elle met dans toutes ses places*, ce qui ne semble pas peu important au seruice du Roy » (*Hist. du Minist. etc.*, T. III, pag. 6, Aff. de Piém.).

4.° Ultima per luogo, ma prima per importanza, rimane da esaminarsi a difesa dei Principi la condotta e il carattere di Richelieu. Era a quei tempi cosa a tutti manifesta, provata più tardi dalla storia, essere il testamento di Vittorio Amedeo I stato suggerito da quel Cardinale (1) nemico alla Casa di Savoia, ai divisamenti ambiziosi del quale meglio s'acconveniva donna inabile a star sopra gli eserciti, per legami di sangue e di nazione a Francia propensa, e per debolezza di sesso più arrendevole alle sue volontà, che non Principe sabaudo di nascita, dotto della guerra, forte d'animo e di mano, e per antiche doglianze a lui avverso (2). Il testamento del Duca fu esteso dal presidente Binelli nella forma suggerita da Richelieu, ma ne prevenne la firma la morte del Principe, come consta dalla giudiziale deposizione di quel magistrato; « ed io, aggiunge il Tesauro, ho veduto la minuta del testamento *senza stipulatione* » (3). Per la qual cosa, volendo ad ogni modo valersene i ministri di Richelieu, venne dall'Hemery e dai suoi aderenti sparsa poi la voce della pretesa testimonianza d'un religioso, il quale attestava la verbale approvazione del Principe infermo: ma dichiara lo storico medesimo che niun atto simile fu mai quindinnanzi prodotto presso verun tribunale. Falso era dunque il testamento di Vittorio Amedeo; e Madama e tutti quelli che, consapevoli di sua nullità, l'invocavano, usurparono un'autorità indebita ed illegale, e

(1) Si trova fra le altre raccolte dall'Aubery la lettera confidenziale scritta da quell'abile politico a M. Hemery ministro di Francia, e suo speciale agente alla Corte di Torino. Ne trascriviamo qui il principale paragrafo come prova autentica essere l'assoluta tutela della Reggente, e il testamento che l'autorizzava, stata opera del maggior nemico che lo Stato e la Casa di Savoia s'avessero a quei tempi: « *Si ce malheur arriuoit* (la morte di Vittorio Amedeo I) *je ne voy rien à faire que ce que vous proposez; sçavoir est, rendre Madame Tutrice de Messieurs ses enfans, faire que ceux qui sont dans les places luy soient du tout affidez: empescher absoluement que le Cardinal de Sauoie ne reuienne: se donner garde de ses cabales, et de celles du Prince Thomas, et faire que Madame prenne un bon conseil, sage, fort et affectionné à ses interests*, et par conséquent à la France, *d'où doit venir son repos. Voila en peu de mots le plan sur lequel vous avez à travailler. Je vous tiens si sage et si auisé que je ne doute point que si vous auez jugé que la maladie de M.e de Sauoie deust auoir une mauuaise fin, vous n'ayez taché autant que la prudence vous le peut permettre à faire que S. A. ayt elle-mesme institué Madame, par son testament, Tutrice de ses enfans, et fait un commandement à tous les officiers et seruiteurs de la reconnoistre en cette qualité* » (*Mémoire pour l'hist. du Card. Duc de Richelieu etc.*, T. II, pag. 865).

(2) Prima di militare sotto le insegne della Spagna, aveva il principe Tommaso introdotti alcuni negoziati colla Corte di Francia, ma prevalendo la smodata inimicizia di Richelieu, furon le sue proposte rigettate (*Mém. hist. sur la R. Mais. de Savoie etc.*, T. II, pag. 171), indi l'animo di lui acceso a vendetta dell'affronto. È notabile che le guerre sanguinose da cui, per due secoli successivi, fu la Francia flagellata, abbiano avuto origine dal non aver ella saputo discernere il merito di due Principi di Savoia i quali erano pure i due primi capitani di quell'età. Lodovico XIV ricusò il comando d'un reggimento al principe Eugenio, detto da esso per dileggio *le petit abbé de Savoie;* e questi tornando in Francia alla testa d'un intero esercito, a sua posta poi rigettava il bastone di maresciallo che Lodovico vinto offriva a lui vincitore, e dopo averne devastato il reame, fortemente ne scuoteva il trono colla propria spada.

(3) Orig. delle guerre civili ecc., pag. 22.

indussero in inganno la nazione (1). Ma non valse la soperchieria, mentre prima ancora che questa fosse autenticamente riconosciuta, tutti coloro che erano informati delle domestiche condizioni della corte, i quali soglion esser molti, giudicavano cosa assai più probabile che, nota essendo al Duca la prepotenza di Richelieu, e la propensione di Madama verso Francia, egli avesse nel proprio testamento inteso a temperare l'autorità della Reggente, aggiungendo alla tutela l'assistenza dei due Principi di lui fratelli, per così evitare le turbolenze già in simili casi nello stato insorte. Nulla però valea la generale riprovazione a rimuovere dall'intento una volontà forte e assoluta, usa a rovesciare ogni ostacolo nel conseguimento dei suoi disegni. Importava a Richelieu tutta ridurre in Madama la dignità di tutrice e di reggente; chè più l'autorità di lei estendevasi di nome, e più cresceva egli la propria di fatto, essendo oltre ogni credere a lui obbediente il consiglio di Cristina, che per mezzo di Hemery, e per la naturale di lei pieghevolezza tutto era dai parziali di Francia governato. Adottata la massima, nulla doveva opporsi alla sua applicazione. Frode, inganno, calunnia, seduzione, violenza, tutto veniva in taglio. Monumento d'astuzia e di scelleratezza rimase nella storia l'instruzione data dal Cardinale al suo ministro, in cui fra le altre, e più specialmente distinta, trovavasi una rubrica contrassegnata colla seguente intitolazione: « La Francia procura di rendersi favorevole il consiglio di Madama Reale di Savoia » (2): e quali fossero i mezzi a ciò diretti da un ministro, delle altrui virtù, per troppa e mala conoscenza degli uomini, miscredente, lo dichiara una lettera del cardinal Lavallette, socio condegno di sue macchinazioni. Avea questi proposto a Richelieu di guadagnare alla parte francese i principali baroni dello stato, e suggeriva di adescarli con onorificenze e provvisioni, offrendo di consegnare nel tesoro della Reggente il danaro a ciò destinato. E quale non dovette riuscir la maraviglia d'un uomo avvezzo alla venalità e alla corruttela che tutta sformava la corte di Francia, allorchè dall'istesso Lavallette si sentì replicare questo riscontro sì

(1) Narra il Tesauro aver Madama Reale consultato, in riguardo alla tutela, il parere di Paolo Belloni presidente del senato di Piemonte, il quale le dichiarava averne ella il positivo diritto. Ma, al dir del medesimo storico, il Belloni, che probabilmente era stato guadagnato da Richelieu, non parlò sempre all'istesso modo, e fu poi egli medesimo l'autore del manifesto che i Principi pubblicarono contro l'autorità della Reggente. Nota egli per altra parte esser regola accertata, nelle leggi civili, che quello sia giudice della tutela, il quale lo è del pupillo e dei suoi beni, epperò della successione: « *Iudex qui de successione cognoscit, potest etiam tutorem dare* » (Montan.); nè potere in conseguenza il senato esser giudice tra principi e principi nella successione, nè tra i Principi e la Madre nella tutela.

(2) Orig. delle guerre ecc., pag. 22.

onorevole alla nostra gente « che i Piemontesi non ne riceverebbero » (1)? Poche di fatto furono le eccezioni; e illesa si mantenne, in mezzo a tanta nequizia di tempi, l'integrità nazionale. Ma pochi e malvagi prevaricatori bastaron pur troppo a turbare con perfidi consigli le cose della patria, e aggiunti ai suoi naturali nemici, a congiurarne l'estrema rovina. Dalle quali cose si deve argomentare in quale infelice condizione fosse la Reggente, ridotta a lottar sola contro difficoltà sì gravi e sì numerose, e quanto saggia la previdenza dei nazionali statuti nell'aggregare alla tutela i Principi del sangue, negandone l'assoluta direzione alle vedove Reggenti, come quelle che, talora straniere alla contrada e alla famiglia, lo erano in egual modo ai veri interessi e dell'una e dell'altra, e da straniero ascendente esser poteano circonvenute. L'imperiosa necessità di tali disposizioni mai non era stata sì evidentemente dimostrata quanto nelle critiche circostanze, ove incontrossi la reggenza di Madama Reale, tempo in cui eccessiva essendo divenuta l'arroganza e l'insazietà d'impero di Richelieu, secondato dalla nullità e dall'imperizia di Lodovico XIII, alla propria potenza, anzichè a quella della Francia, intendevano le ambiziose mire di quel ministro (2). Eran esse notorie non solo in Francia ma presso i finitimi potentati, ed il principe Tommaso più volte e con lettere e con messaggi ne diede avviso alla Reggente affinchè meglio se ne venisse guardando. Per altra parte non solo con mene occulte, ma con aperte dichiarazioni avea Richelieu promulgato il suo disegno di scavalcare i Sabaudi dalle Alpi per darne la signoria alla Francia. E in quanti modi lo tentasse, e sempre parato fosse a prorompere, e con che

(1) *Elle est aussi après à gaigner Dom Felix* (*a*)*; je luy conseille de gaigner quelques-vns des principaux, et mesme je serois d'auis que le Roy leur donnast pension. Elle voudroit receuoir de l'argent du Roy et le distribuer en son nom: et lorsque je luy ay proposé de leur faire prendre pension du Roy, elle m'a dit que les Piémontais n'en receuront pas etc.* (*Hist. du Minist. etc.*, T. III, Aff. de Piémont., pag. 32). A tale generosità di carattere che per affetto alla patria gli fece rigettare l'oro e gli onori offertigli dalla Francia, dovette il marchese di Pianezza l'odio con cui a vicenda lo perseguitarono prima Richelieu, poi Mazzarini (*Mém. hist. etc.*, T. II, pag. 271). Nelle instruzioni date da Richelieu a Hemery si legge pure il seguente paragrafo: « *Pourra ledit sieur d' Hemery distribuer les breuets, tant pour Madame que ses sujets, qui luy ont été mis entre les mains, et gaigner d' autres personnes qu'il jugera nécessaires, et pour cet effet employer les sommes qu'il verra bon estre et en tirer les lettres de change à Paris.* Così Richelieu per padroneggiar la contrada, e Madama per compiacere a Richelieu, tentavano di corrompere e compromettere i principali della nazione (Vedi *Hist. du minist. du card. de Richelieu*, T. III, Aff. de Piémont. *Instruction au sieur d'Hemery pour les aff. de Piém. et Sauoie*, pag. 56).

(2) « La Francia, dice il Muratori, altro non era allora che il cardinale di Richelieu, il quale comandava a tutti, e fino all'istesso Re, nè conosceva misura ai suoi odi e alle sue vendette » (Annali d'Italia, T. XI, pag. 140).

(*a*) Don Felice (Bastardo di Savoia) era figlio naturale di Carlo Emmanuele I e d'Argentina Provana. Fu governatore di Nizza, e poi della Savoia. Egli apparteneva alla parte francese, e gli fu conferito l'ordine del S. Spirito (Aubery, *Mém. ecc.*, T. II, pag. 804). In riguardo ad altri signori della Corte di Savoia, compri dalla Francia, si posson leggere nell'istessa opera le lettere riferite alle pag. 803, 812 e 815.

impazienza tendesse ad impadronirsi dei figliuoli di Vittorio Amedeo, lo chiarì in parecchie occasioni. « Sempre era stato suo costante pensiero, dice il Denina (1), di tirare a sè l'amministrazione della Savoia e del Piemonte a nome di Madama Cristina, duchessa reggente, non altrimenti ch'egli facesse delle cose di Francia, sotto nome di Lodovico XIII di lei fratello ». Ma essendo avvenuta la morte di Vittorio Amedeo, e credendosi quel ministro giunto in fine al momento di porre in atto i suoi scaltri divisamenti, non esitò a smascherarsi del tutto agli occhi dell'Europa. « Fece egli uscir dalle stampe di Parigi una scrittura, nella quale dando ragguaglio al mondo della morte del Duca infante (Francesco Giacinto) e della successione del fratello bambino, va discorrendo che se questo mancasse, succederebbe di giustizia la sorella maggiore (Lodovica Cristina) agli Stati, in odio degli zii paterni (2), negando nella casa di Savoia veruna primogenitura mascolina, nè legge salica..... Disegnava egli già che venuto il caso, il quale non parea molto lontano, prevalendo la violenza alla ragione in assenza dei Principi, la Savoia e il Piemonte con l'accasamento di quella Principina con un Principe francese venissero vincolati alla Francia » (3).

Il possesso della Savoia e del Piemonte sembra essere stato uno di quei

(1) Rivoluz. d'Italia, T. III, pag. 316.

(2) La riuscita di quel disegno parea tanto più accertata che la salute di Carlo Emmanuele II era nei suoi primi anni alquanto cagionevole, e se ne temeva imminente la morte. Tale circostanza spiega la vera causa dell'animosità di Richelieu e della Francia contro i principi Tommaso e Maurizio, che, in vigore della legge salica, essendo gli eredi immediati del trono, venivano con sì sollecita cura remossi dalla contrada loro; la quale, vedendosi in procinto di trapassare in mano alla Francia, con energia straordinaria manifestava affetto alla parte dei Principi, odio alla francese. Che poi la condotta di Richelieu fosse inspirata, non già da giustizia verso la causa di madama Cristina, e da protezione al legittimo erede del trono (vani pretesti a inique trame), ma soltanto da desiderio di far nascere turbolenze nel paese, lo provò non solo l'offerta fatta segretamente al principe Tommaso di rivestirlo della reggenza e della tutela del nipote escludendone Madama Reale, ma la protezione con cui la Francia, abbandonando più tardi le parti di questa e del pupillo, si fece a sostenere i richiami dei due Principi che, come curatori, aspiravano al maneggio dei pubblici affari. Ciò accadde quando finita la minorità di Carlo Emmanuele II, e Cristina vedendo mutata la politica di Richelieu, concertò la sorpresa d'Ivrea, città allor posseduta dal principe Tommaso, ove con destrezza e celerità incredibile penetrando colle proprie milizie durante la di lui assenza, e deponendone il governatore, ella dichiarò in solenne cerimonia che il giovane Principe assumeva le redini dello stato e cessava l'autorità dei curatori. Non era appena compiuto quel fatto importante che giunse lettera del Re di Francia a Madama Reale, ove le imponeva che sino a nuov'ordine nulla si mutasse alla forma del governo, ma che fosse mantenuta l'autorità dei due Principi consanguinei (*Mém. histor. sur la R. Maison de Savoie*, T. II pag. 207 e 210). La qual cosa giustificò così la previdenza come la prestezza di tale di lei determinazione. Mutò adunque la politica di Richelieu, quando cessarono le speranze d'impadronirsi di Carlo Emmanuele, allora già fatto adulto: e forzato trovandosi quel ministro di rinunziare al disegno d'insignorirsi degli stati Sabaudi con un matrimonio, nè però mutandosi quel suo odio all'Italia e alla contrada, tentava egli con nuovo artifizio di vivo mantenervi il fomite delle civili discordie, e chiariva speciose quelle ragioni stesse che come sacrosante poco prima invocava.

(3) La pubblicazione uficiale di quel libello politico si trova parimente menzionata nell'opuscolo intitolato: *Atti autentici di legittima tutela*, stampato a quei tempi nella nostra contrada.

concetti favoriti (1), che Richelieu più particolarmente accarezzava; il quale volto com'era a distruggere la potenza spagnuola in Italia, come già nelle Fiandre avea fatto, sul passo libero dell'Alpi, a modo di leva, appoggiava il fondamento d'ogni suo operare. E già in un tempo alquanto anteriore appalesando sotto forma diversa il medesimo pensiero, aveva egli con pubblici documenti dichiarate le pretensioni della Francia sull'antico regno dell'Austrasia (2) estendentesi dall'Oceano all'Alpi, e dal Reno al Mediterraneo, quando per la morte avvenuta di Vittorio Amedeo, e poi per quella di Francesco Giacinto, si trovò indotto a dar novello andamento alle sue macchinazioni, e tentar per altra via d'insignorirsi dello stato. Importava al buon esito di tal divisamento l'avere in sua balìa non solo la Duchessa di Savoia, ma tutta la di lei famiglia; e quante volte, or sott'uno or sott'altro colore, egli abbia rinnovato i tentativi per conseguire un tanto scopo, lo dichiara l'unanime consenso di tutti gli scrittori che quelle storie riferirono. Infatti appena avea cessato di vivere Vittorio Amedeo (3), che tosto vediamo l'Hemery, degno

(1) Sperando egli ottenere più facilmente il suo intento, avea proposto alla Spagna di dividere colla Francia gli stati di Savoia (Atti autent. pag. 32).

(2) Denina, *Rivoluz. d'Italia,* T. III, pag. 311: — Orig. delle guerre ecc., pag. 5 e 69.

(3) Nacquero alla morte di Vittorio Amedeo gravi sospetti ch'egli fosse stato avvelenato. Il Muratori così narra il fatto: « Era egli col conte di Verrua suo più confidente ministro, e col marchese Guido Villa valoroso condottiero delle sue armi, stato accolto ad un convito dal Créqui nel dì 26 di settembre. Poco dopo furono tutti e tre assaliti da un malore, per cui il Duca ed il Conte furono tratti al sepolcro, ma ne campò il Marchese perchè uomo di robusta complessione, restando sano dopo soli quattro giorni di malattia » (Ann. d'Italia, T. XI, pag. 126): egli aggiunge però che, essendo stato « sparato il cadavere del Duca, non vi si trovò indizio d'alcun detestabile tradimento »; ma non dee valer come sufficiente cotal ragione, avvenendo casi, al dir del celebre medico Sebastiano Rotari nelle sue *Allegazioni medico-fisiche,* ove del tutto erronei sono cotali indizi: e simile avvertenza tanto più è da considerarsi in un tempo, ove l'arte degli avvelenamenti erasi in sommo grado perfezionata, sì che produsse indi a pochi anni in Italia e in Francia quelle polveri maravigliose (*a*) che, per mezzo del celebre Exilli in Roma, della Brinvilliers e della Voisin in Parigi, tanto moltiplicarono le morti sotto il regno d'Innocenzo X e di Lodovico XIV. La nota lealtà di Créqui fa assolutamente rigettare l'idea ch'egli consentisse a tale scelleraggine, di cui solo sull'Hemery, come interprete ardito e talora temerario, dei voleri di Richelieu, può cadere il sospetto. Certa cosa è, aver destata gran meraviglia a quel tempo, ove le comunicazioni fra Italia e Francia ancor non avevano la facilità più tardi introdotta dall'incivilimento, che nel breve spazio d'undici giorni, in cui durò la malattia di Vittorio Amedeo, potesse Richelieu riceverne da Vercelli la notizia, dettarne il testamento, prescrivere all'Hemery in una segreta instruzione la sua futura condotta, e di nuovo spedire il messo da Parigi a Vercelli. Se alcuna cosa potesse accrescere i sospetti contro Richelieu, sarebbero certamente le sue proprie accuse contro il P. Monod, confessore di Madama, sul conto del quale, scrivendo all'Hemery, così si esprimeva: « *Si Madame est peu sensible à ses intérests, elle le doit estre à ceux de Messieurs ses enfans, se remettant deuant les yeux qu'en pareilles affaires les méchans n'ont point de bornes: faites au nom de Dieu qu'elle prenne garde à sa bouche* » (*Mém. pour l'hist. de Rich.,* T. II, pag. 870). Atta a doppiare l'accusa, prodotta dal sospettar d'altrui, si è quella precisa combinazione per cui intendendo Richelieu ad occupare gli stati di Savoia, avveniva la morte del Duca dopo un istesso convito, e ad un tempo medesimo, con quella del più abile dei suoi ministri, e coll'altra, quasi ottenuta, del migliore

(*a*) In un paese, ove di tutto si fa scherzo, esse vennero dette *polveri di successione.*

confidente di Richelieu, tentare con frode manifesta di sorprendere non solamente Vercelli, « ma anche l'istessa Duchessa coi Principini, a titolo d'assicurarsi della casa di Savoia e di quello stato » (1), e ne venne la proposizione da esso appositamente fatta al maresciallo Créqui, il quale, da quel leale guerriero che era, chiamandola vigliaccheria, l'ebbe con disdegno rigettata. Tali effetti avea per noi la protezione e l'amicizia di Richelieu. Era di quella sua prepotente politica costringere, lor malgrado, gli alleati più deboli alla jattura dei propri interessi a favor della Francia (2), nulla curando nè lo spossamento del pubblico erario, nè i mali della nazione, nè lo scompiglio dello stato. Furon le mire di sua politica costantemente le medesime durante il regno di Vittorio Amedeo e la reggenza di Cristina: inimicare i Sabaudi colla Spagna: strignerli a Francia in confederazione di guerra: ridurli all'estremo con penuria d'aiuti, acciò forzati si trovassero a porsegli fra le mani, per poi, estenuati ed inermi, con superbo dominio conculcargli. Il deplorabile ascendente di Richelieu fu la prima cagione di tutti i mali che, durante il regno di Vittorio Amedeo ed il successivo, vennero a desolare la contrada, la quale ebbe a sostenere tredici anni di guerra contro l'Impero, venticinque contro Spagna, e per soprassoma tutti gli orrori d'una guerra intestina. Avea quel Cardinale colla violenza, anzichè colla persuasione, indotto Vittorio Amedeo a collegarsi coi Francesi e cogli Olandesi contro la Spagna, quantunque ripugnasse quel saggio Principe ad entrare in una lega ove, provocando un potente nemico che da ogni banda urgeva il suo confine, rimaneva esposto egli stesso al di lui risentimento ed alla preponderanza di sue forze, ogni qual volta la fallace politica della Francia l'avesse indotta a separarsi dalla sua alleanza. Nè di troppo fidava egli nelle magnifiche promesse con cui, dopo la pace di Cherasco, seco largheggiava Richelieu, lusingandolo sul compenso che, a guerra finita, gli sarebbe dato in Lombardia, provincia che sopra gli Spagnuoli era però ancora da conquistarsi, e che dei suoi generali. Acquista poi il fatto anche un maggior grado di probabilità dal non essere il solo di tal maniera da cui trovisi aggravata la memoria di Richelieu, al quale fu da taluni anche imputato l'avvelenamento del cardinal Berullo, perchè questi opponendosi ai suoi consigli avea colla propria madre riconciliato Gastone d'Orleans, il quale così ne scriveva al Re suo fratello in data del 1631: « *En me réconciliant auec la Reyne Madame ma mère, mon cousin le card. de Bérulle me rendit un fort bon office, mais il lui fut funeste, puisque la mort le suivit de si près* ». Considerando adunque da un lato in Richelieu l'immoderato desiderio ch'egli aveva di togliersi l'impaccio de'Sabaudi, e dall'altro la veemenza della sua natura e facilità sui mezzi d'esecuzione, si dee riconoscere che la maggior prova di leal divozione che alla patria ed al principe potesse dare un buon cittadino, era di contrastare il passo a sì tremendo avversario, e coll'armi alla mano impedirgli il troppo facile conquisto.

(1) Murat., *Ann. d'Italia*, T. XI, pag. 127.

(2) *Mém. histor. etc.*, T. II, pag. 172.

anche conquistata, poco egli sperava di ottenere, per essere antico e solito costume dei potenti, non gli alleati, ma se stessi colle altrui spoglie arricchire: nè più lo allettava l'altro disegno con cui adescavalo Richelieu, l'aggregazione del Monferrato agli stati di Savoia, proponendo quegli di contraccambiare il Duca di Mantova col Cremonese, che anch'esso dovea togliersi alla Spagna. Speranze efimere; ove a sfiduciare il suo alleato bastava il noto carattere di Richelieu; essendo da argomentarsi non già che il Monferrato egli unisse al Piemonte, ma che e Piemonte e Monferrato in signoria della Francia riducesse.

Era di quel taglio medesimo la protezione per cui, morto Vittorio Amedeo, faceasi quel Cardinale sostegno alla Duchessa reggente, stringendola con Francia in nuova lega, per cui irritati gli Spagnuoli, ruppero un'altra volta la guerra con Savoia, e devastarono la contrada. Egli intanto diveniva l'arbitro supremo del consiglio di reggenza, dettando instruzioni ai ministri di Cristina; con violenza perseguendone i più fidi consiglieri (1); fingendo un testamento ad escludere i Principi dalla tutela; ed esiliando dalla patria e

(1) È incredibile l'accanimento con cui il Cardinale si ostinò contro il gesuita Monod confessore della Reggente. Due erano le cagioni d'un odio sì altamente riposto nel di lui animo. « Egli era stato, dice il Denina, alcuni anni innanzi offeso particolarmente dal P. Monod per un poemetto latino intitolato *Praesul Galeatus*, ossia *Il prelato in elmetto*, in cui l'ingegnoso e vivace Gesuita metteva in burla la vanità ch'ebbe quel Cardinale di condurre gli eserciti in persona, spezialmente nell'impresa di Pinerolo ». Infatti la pompa militare in tal occasione spiegata da quell'ecclesiastico, come pure i privilegi e l'autorità straordinaria di cui avealo a sua richiesta rivestito Lodovico XIII, fecero dire ad alcuno dei cortigiani, che il Re non si era riserbato altro privilegio che quello di *guarir le scrofole*, il quale nei pregiudizi del volgo era anticamente attribuito ai Re di Francia. Seconda cagione dell'odio di Richelieu a Monod fu l'esser egli stato partecipe del tentativo del P. Caussin per rimuoverlo dalla corte, e cessare gli scandali che i mali trattamenti di Lodovico verso sua madre, e la sua connivenza cogli eretici, inducevano nella Chiesa per gl'iniqui consigli del Cardinale. Prima che questi ottenesse la carcerazione del P. Monod, aveva egli tentato più volte di attrarlo in Francia; ma l'altro, di lui più accorto, diceva « a meno che la signora Duchessa non mi ci mandi legato, io non vedrò la Francia che sulla carta geografica, nè S. Eminenza altrimenti che in pittura ». La sua penetrazione e il suo retto giudizio gli aveano fatto penetrare i disegni di Richelieu, prima che la violenza della di lui natura gli avesse pubblicamente fatti palesi, ed ecco di che tenore erano gli avvisi ch'egli dava alla Reggente: « ...*eux seuls* (i Francesi) *sont cause de tous les malheurs qui sont arrivés à V. A. R., ne lui ayant pas voulu permettre d'accepter la suspension ou la neutralité que les Princes et les Espagnols lui offraient, et qu'au lieu de la défendre comm'ils étoient obligés et avaient promis, ils ont laissé perdre une grande partie de ses états, et maintenant font encore refus de sortir pour aller secourir le reste, et même la veulent dépouiller des meilleures places qui lui restent, sous prétexte de les vouloir pour places de sûreté; qui est juste le même procédé qu'ils tinrent ces années passées en Lorraine, ayant suscité le Roi de Suède à l'envahir pour obliger le Duc à leur demander secours, qu'ils lui refusèrent, si non à condition de leur donner en dépôt la Motte et deux autres des meilleures places dudit état,* qui ont tiré tout le reste après, comme sans doute feront celles que V. A. R. leur remettra.... *Je sens bien qu'ils diront qu'il y a différence entre le Duc de Lorraine et V. A. R., puisqu'elle est soeur du Roi, qui l'aime bien fort. J'accorde volontiers cet amour: mais en effet pourquoi, s'ils aiment V. A., ne l'ont-ils pas laissée en paix, puisqu'on la lui offrait? Faut-il pas croire que l'amour de ceux-là lui étoit plus profitable, qui ne la voulaient point inquiéter? Que si les ministres du Roi trouvent bon que S. M. aime V. A.,*

dalla famiglia gli stessi zii del pupillo, i quali, pacifici ed inermi, venivano a richiamarsi d'un diritto ad essi dalla nascita devoluto, e ch'egli con prepotenza intendeva usurpare. Ma non bastava tutta l'arte con cui Richelieu sapeva inorpellare le sue catene, a dissimulare la perfidia dei suoi attentati contro lo stato. Pareva, osserva un moderno scrittore, che ne avessero i Francesi giurata la rovina, non mandando in Piemonte la metà delle milizie necessarie a difenderlo (1), e queste erano sì male stipendiate che ogni dì per fughe menomavano, andando a crescere le file dei nemici, così che sempre più si facea manifesto, voler la Francia all'estremo ridurre le cose della Reggente onde fosse astretta a gettarsi in braccio al suo alleato. E fatto ognor più avido e impaziente di pervenire all'agognato fine, minacciolla da ultimo Richelieu d'un assoluto abbandono s'ella, come statichi, non gl'impegnava i suoi stessi figliuoli, acconsentendo ad un tempo a cedergli que' passi dell'alpi che da un pezzo voleva in sua dizione ridotti, a spianar libero il varco d'Italia agli eserciti di Francia. Tale era la tenacità con cui quel gran politico instava ne'suoi divisamenti, che niuna ripulsa rimuoverlo, niun mal esito potea scoraggiarlo da tentar sempre replicati assalti. E allorchè maturo vide il frutto de' suoi astuti consigli, il Piemonte presso che perduto, la Savoia mal sicura, la Reggente inerme, e affatto da lei diviso il cuore della nazione, tentò egli un'ultima volta il gran tratto, alla cui riuscita già da tanti anni volgeva tutte le trame, e che era in cima d'ogni suo desiderio, impadronirsi della ducale

pourquoi ne lui font-ils rendre Pignerol, puisqu'ils n'ont point observé ce qu'ils étoient obligés de faire par le traité de Querasc? Que si Pignerol n'est pas plus à eux que Turin et le reste du Piémont, pourquoi ne croirons nous qu'ils ont autant d'envie d'acquérir le tout comm'une partie? Et s'il est certain que quand V. A. R. se maria, Pignerol étoit sans controverse de la Maison de Savoie, n'est-ce pas avoir fait paroître bien peu d'amitié du Roi envers elle, de lui avoir ravi, et à ses enfans, sans aucun sujet, une des meilleures places de son etat? Ces raisons sont si fortes que les Français n'ont d'autres répliques si non de faire emprisonner ceux qui les soutiennent » (*a*). La mirabile semplicità e lucidità di tale ragionamento dimostra quanto utile a Madama, quanto dannoso a Richelieu fosse un tanto consigliero. Infatti, indispettito di vedersi così apertamente smascherato, replicava il Cardinale a Hemery: « *C'est une imposture si manifeste, qu'il faut être démon pour en être auteur* » (*b*). L'amore sincero del P. Monod alla sua patria lo aveva fatto aderire alla parte dei Principi: per la qual cosa fatto inviso a Madama, venne rinchiuso nelle carceri di Miolans, donde per lungo tempo non cessò di preoccupare, semplice religioso com'era, le corti unite di Parigi, di Madrid, di Roma e di Torino, e d'incuter timore in quel potente istesso che allor facea tremare tutti i monarchi d'Europa.

(1) *Il sembloit que les Français se fissent un jeu cruel de ses peines, et qu'ils eussent juré de la livrer à ses ennemis, puisqu'ils ne tenaient pas en Piémont la moitié des forces nécessaires pour défendre ce pays; que ces troupes même n'étoient pas payées, et qu'elles diminuaient de nombre à mesure que celui des ennemis alloit croissant; qu'enfin on affectoit de laisser périr, faute de secours, celles de ces places qui faisoient une brave résistence* » (*Mém. histor. etc.*, T. II, pag. 186 e 187).

(*a*) Documenti ragguardanti il Pr. Tommaso, raccolti ed illustrati dal conte F. Sclopis, pag. 126.

(*b*) *Mém. pour l'hist. de Richelieu etc.*, T. II, pag. 869.

famiglia (1). Tale era l'unica mira dell'abboccamento di Grenoble, ove per consiglio di Richelieu, Lodovico XIII, fratello contro sorella, dovea dar l'ultimo tracollo all'indipendenza della Duchessa di Savoia, chiedendole il castello di Montemeliano, e il Principe ereditario in ostaggio. Ma anche questa volta vinse la fortuna dei Sabaudi unita alla fedeltà di pochi difensori, e la Reggente, avvertita delle insidie, sola si condusse alla conferenza dopo aver affidato il giovinetto Carlo Emmanuele alla nota devozione del conte Ottaviano d'Agliè, comandante del castello di Montemeliano; e tanto era il di lei timore che, o per lusinghe o per violenza, Richelieu le volesse strappar dalle mani l'unico erede del trono, che nell'atto di separarsi dal Conte ella gl'ingiunse di non lasciar sotto verun pretesto uscire il Principino da quella fortezza, quand'anche con lettera scritta di proprio pugno ella glie l'avesse ordinato. Drammi lagrimevoli di dolore, dalle sole madri compreso! ansie crudeli, crudeli angosce, che per saziare un'immensa ambizione quell'empio Cardinale traboccava in cuore alla sorella del suo re!

Ma in tale circostanza l'avvedutezza del politico cesse alla passione dell'uomo, e a chiare note fu così ai contemporanei come ai posteri manifesto che non senso di giustizia, non santità di sacramenti, non causa di vedova e di pupillo, moveano Richelieu a presidio della Reggente, ma solo mal talento di suscitar discordie e sconvolgimenti nello stato « riguardando, al dir del Muratori, come utile alle sue idee la continuazione della guerra in Italia » (2), ed inoltre essendogli speciale eccitamento, cupidigia, interesse, ambizione, odio, vendetta; sensi brutti in un uomo, in un ecclesiastico bruttissimi. Irritato dalle ripulse fattegli con insolita fermezza dalla Duchessa di Savoia nella famosa conferenza di Grenoble, e contro lei rivolgendo a un tratto il risentimento in lui mai sempre eccitato da chi ardiva contrastargli l'impero di sua volontà, non potè quel ministro frenarsi dall'avvilire il proprio carattere sino a proporre egli stesso, con segreto messaggio, al principe Tommaso l'esclusiva reggenza così della tutela come dello stato, colla sola condizione che dagli stipendi di Spagna egli si ritraesse (3). E così con infame tradimento abbandonando una principessa che a lui cecamente erasi affidata,

(1) Il corpo di tremila Francesi che Richelieu continuamente manteneva presso madama Cristina, era, anzichè a sua guardia, destinato a secondare i rei disegni del Cardinale, a cui di fatto così scriveva il cardinale de Lavallette: « *Il me semble, s'il arriuoit accident à Madame, qu'il seroit à propos de se saisir de la personne du Duc et de Turin s'il estoit possible*, à quoy les François de Madame seroient très-utiles » (*Hist. du minist. de Rich.*, T. III, Aff. de Piém., pag. 36).

(2) Ann. d'Italia, T. XI, pag. 127.

(3) *Ce fut bien pis encore lorsqu'elle sut, à n'en pouvoir douter que Richelieu, par esprit de vengeance, offrait secrètement la régence au prince Thomas, à la seule condition d'abandonner les Espagnols* (*Mém. hist. etc.*, T. II, pag. 193).

ed a cui, una per una, avea tolto ogni difesa, spergiuro alla data fede, ad un tratto violando e le leggi dell'umanità, e la maestà del trono, e i diritti della sventura, si vide un sacerdote, un vescovo, un principe di santa Chiesa (1) spinto da sete avida di vendetta, tutti rinegare in un subito i principii da lui fino allora invocati come motori esclusivi d'ogni suo operare, e colle mani e co'piedi legati trascinar la sua vittima a quello che a lei credea mortalissimo nemico. E ciò soltanto, perchè una misera madre, trepidante per l'unico figliuolo, ricusava d'abbandonarlo in mano a chi palesemente aspirava a rapirgli il trono, e forse la vita. Grido universale d'indegnazione fu quello con cui la Reggente e la contrada tutta accolsero l'indegna proposta; e come nelle grandi tempeste avviene che l'agitazione dell'onde scopra gli abissi spaventosi che la calma nascondeva allo sguardo, così i profondi e scellerati disegni che quell'avveduto politico avea fin allora sotto virtuose apparenze nascosti, furon dalla perturbazione del suo animo palesati, e la passione d'un momento, prevalendo sopra un'impostura lungamente e abilmente sostenuta, distrusse l'opera d'eccidio che per molti anni e con infinito studio egli avea macchinata.

(1) Qual leggero ostacolo ai voleri di Richelieu facessero le considerazioni religiose e gli spirituali interessi dei popoli, lo dimostrarono le transazioni che, sotto il di lui ascendente, restituirono la Valtellina, paese cattolico, al dominio protestante dei Grigioni, a malgrado dei più formali richiami della Corte di Roma, la quale per opera del suo nunzio appellavasi alla coscienza del Cardinale. Che egli non come eretici e nemici alla religione considerasse gli Ugonotti, lo dimostra il suo trattato con Gustavo Adolfo, ove quell'istesso zelante prelato che con tanto accanimento e apparecchio di guerra esterminava la lega protestante alla Roccella e a Montalbano, stringeva poi confederazione con quell'acerrimo difensore della riforma in Alemagna, e alle milizie di lui quelle del Re cristianissimo aggiungendo, contro i cattolici gli eretici afforzava. Facile a capitolar colla coscienza, ovvero a non curarne gli avvisi, poco pensiero davasi della scelta de'mezzi, sostenendo come ben gli tornava repubbliche contro re, eretici contro cattolici, ribelli contro principi legittimi. Convenivagli sconvolger l'Alemagna? ed eccitava alternatamente Vallenstein a farsi re di Boemia, e Ferdinando II ad irritare quel generale. Volea deprimer la Spagna? tosto facea trattati d'alleanza e di sussidio coi Catalani, promulganti la repubblica a Barcellona, e porgendo mano ai Portoghesi ribelli, collocava la casa di Braganza sul trono lusitano. Così quando l'Inghilterra ricusò la neutralità della Francia, a un cenno di Richelieu il furore dei Puritani Scozzesi si scatenava contro l'infelice Carlo I, e la mano del Cardinale, foriera al regicidio, scriveva profetiche parole al conte d'Estrade ambasciatore di Francia in Londra, dicendogli che l'anno non terminerebbe senza che il Re e la Regina d'Inghilterra ne fossero pentiti. Dai quali fatti deve argomentarsi, che se Richelieu si condusse a sostenere la Duchessa di Savoia e il suo figliuolo, non vi fu mosso da verun generoso divisamento, ma sol da speranza di sopraffare quei deboli principi, e d'occuparne lo stato, come già lo dimostrammo. La Francia, è vero, s'afforzava e cresceva di potenza sotto quell'abile ma perfido reggitore, ed essa lo ascrisse fra i suoi grandi uomini; pur non bastarono i risultamenti prodotti dalla sua politica ad affermare le accuse severe pronunziate dall'umanità contro le azioni barbare, i tradimenti, le uccisioni, i fatti ora iniqui, ora vergognosi con cui bruttò la sua carriera; la qual cosa prova non poter essere grandezza vera ove da virtù ella vada disgiunta. Ma nato essendo con un carattere di ferro, nulla potea rimuoverlo dal suo scopo, e in ogni occasione all'utile pospose il retto, e la giustizia alla prepotenza. Egli dipinse così brevemente se stesso in una lettera al marchese De la Vieuville: « Io non uso intraprender niente senza aver prima ben pensato, ma quando una volta mi son risoluto, vo dritto al mio scopo; urto, rovescio, recido; poi copro tutto colla mia veste rossa ».

Ed è allora appunto che sì apertamente provate dalla storia vengono a manifestarsi le frodi inique di quel potente e operoso avversario in cui l'odio ai Sabaudi e all'Italia fu come caratteristico dai più gravi scrittori riconosciuto, che senza aver riguardo nè all'imperiosità delle circostanze, nè all'imminenza del comun pericolo, con sonore parole esclamando, e con piglio autorevole dannando, vollero alcuni autori che Maurizio e Tommaso, i quali e per grado, e per armi, e per alleanza, soli potean essere difesa alla patria, come imbelli donne a piangere sulle sue sventure si rimanessero, e che il così operare degni emuli gli rendesse « della virtù di Codro re, e d'Ottone imperatore» (1)! Pianga chi usa trattar l'ago e la conocchia; ma e dopo quando chi porta al fianco una spada, dee piangere e non combattere quando la patria è in pericolo? Sarebb'egli a dire che al punto istesso ove le trame di lunga mano ordite da Richelieu sortivano esiziali effetti, e ove una femmina e un fanciullo, dalle sue insidie irretiti, a lui abbandonavano gli ultimi propugnacoli di loro efimera potenza, e la Francia, soverchiante in Europa, minacciava di trabalzare dalle vette dell'Alpi l'antico trono Sabaudo, due Principi consanguinei, uno chiaro per dottrina e per ingegno, l'altro per gloriose geste di guerra, dovesser cedere il campo al nemico giurato del nativo paese? Si vorrebbe che sordi alla chiamata dei popoli, a dover di principe, a vincoli di parentado, indifferenti alle pubbliche sciagure, fossero essi rimasti a contemplare inoperosi l'eccidio della patria? Viltà, mille volte viltà, non grandezza d'animo, era il così operare, nè già onore ma ignominia avrebber essi versato sul nome loro, fatto per sempre infame alla nazione, infame ai secoli avvenire. Inopportuno dileggio, anzichè appensata proposta, sarian da dirsi pertanto quelle parole, se sfuggite non fossero ad uno storico i cui sentimenti onorano le nostre lettere, ma a cui, siccome ormai riconobbero gli eruditi, venne talora alcun parziale giudizio rimproverato (2). E se, come dalla storia si dimostra, era veramente il Piemonte in servitù di

(1) Botta, *St. d'Italia*, T. V, pag. 124.

(2) È opinione oramai fermata presso i dotti delle patrie storie, avere il Botta esposto i fatti di quella guerra civile con animo alquanto prevenuto, o sia che scrivendo lontano dalla contrada egli non abbia avuti fra mano i libri e i documenti necessari a rettificare le di lui opinioni, ovvero che per un error di criterio di cui francamente dannossi egli medesimo, come quello che dall'intervento de'Francesi avea sperato ripetere la grandezza e la libertà della patria, inavvedutamente egli inclinasse alla parte che prima di lui fu da sì fatale utopia delusa. Certa cosa è che dimostrato essendo dalla storia, avere i Principi combattuto gli oppressori della nazione, che tutta, e con voto unanime, e con efficace presidio, alla parte loro aderiva, ed essendo palesi non solo i divisamenti, ma le stesse dichiarazioni usurpatrici di Richelieu, dee destar maraviglia che un animo retto, ed a patria divoto, com'ebbe quel grande, siasi lasciato indurre a un'opinione che dall'imparziale posterità sarà irremissibilmente disdetta.

Francia (1) la quale non solo possedeva Pinerolo e le valli finitime ottenute pei trattati di Cherasco e di Millefiori, ma la stessa città di Cherasco, Savigliano, Cuneo, Carmagnola, Asti, Villanuova, Pontestura, Trino, Santià e Casale, a cui più tardi s'aggiunsero la cittadella di Torino, quella d'Avegliana, di Cavour e di Susa, il che è a dire i due terzi della contrada in mano dei Francesi. Saggio anzi solo provvedimento era a Principi esuli, cui nulla rimanea che la giustizia della causa, e la propria spada, opporre Spagna inchinevole agli accordi a Francia sollecita di guerra, a cui pace in Italia era sventura; quella, debole per recenti sconfitte, scema di province, inabile a nuovi conquisti; questa, esuberante di forze, nunzia di sinistri disegni contro lo stato, usa a prepotenza, a usurpare inclinata, superba, minacciosa, vincitrice (2).

(1) Inteso a provare il proprio assunto, negò il Botta (T. V, pag. 124) essere allora il Piemonte in servitù di Francia; onde alle prove materiali qui da noi addotte in contrario, stimiamo aggiungere eziandio l'opinione del Muratori, il quale narrando come Cristina, mirando esacerbati i sudditi, tutta si gittasse in braccio ai Francesi; aggiunge ch'ella « fece vista d'arruolare un reggimento di essi per la propria difesa, e il mise in Torino; lasciò inoltre che nelle altre sue fortezze i medesimi mettessero il piede; con che *tutto il Piemonte col Monferrato si trovò come in ceppi divenuto franzese* » (Annali d'Italia, T. XI, pag. 130).

(2) Non essendo la Spagna in guerra con noi alla morte di Vittorio Amedeo I, non poteano i principi Maurizio e Tommaso accusarsi d'invocare in loro aiuto *i nemici dello stato*, mentre gli Spagnuoli, che ne erano alleati, sol presero le armi quando Madama Reale, contravvenendo alle promesse ed ai trattati fatti con essi, cessò da neutralità, e fece lega coi Francesi, consegnando loro varie piazze importanti. Era dunque la guerra non già contro la nazione, ma contro Richelieu, perchè oppressore della Reggente e nostro nemico: nè dell'aiuto di Spagna eran da accagionarsi i Principi, più che di quello di Francia avesser potuto esserne, prima e dopo, Guglielmo e Federigo di Nassau, ovvero il celebre Washington, i quali per rinfrancar la patria oppressa ricorsero ai sussidi della medesima nazione. Da Francia anzichè da Spagna minacciava allora il maggior nostro pericolo, onde non potendo i Principi combatter soli contro un intero esercito, ed essendo per altra parte stati spogliati d'ogni loro avere, forza era loro legarsi a qualche alleato; e con opportuno consiglio si volsero a quello appunto che per le circostanze sovraccennate era men da temersi; ed a tal mezzo sol ricorsero, ripugnanti, quando tutti furono esausti quelli, dettati da spirito di conciliazione, e l'intervento medesimo del Romano Pontefice nulla avea giovato a far loro ottenere la giustizia che invano sollecitavano, vedendosi al contrario per meri sospetti e senza colpa antecedente mandati a confine, e i loro aderenti o sostenuti in carcere, o puniti dell'ultimo supplizio. Madama Cristina usurpando intanto con evidente mala fede un'autorità, che sopra un falso testamento sapeva ella medesima fondata, prepotentemente gli opprimeva con una forza che dai nemici dello stato derivava. Voler definire con giustezza quanta parte avessero, nella condotta loro, personali doglianze, o amor proprio irritato, o senso d'ambizione, o altri intimi moti dell'animo che inavvedutamente e quasi nescientemente trapelano nel concetto delle azioni più virtuose dell'uomo, è ardua sentenza, e sol n'è capace colui che a suo talento penetra gli arcani profondi dell'uman cuore. Egli solo eziandio conobbe fino a qual punto o il particolare odio di Cristina alla Principessa di Carignano (*a*), o l'eccessiva di lei propensione al parere di Filippo d'Agliè, o sfrenata ambizione del titolo di regina (*b*) si colorissero nell'animo di lei col decoroso titolo di materna o fraterna sollecitudine, e le persuadessero di darsi in braccio alla Francia a dispetto della nazione, dei Principi e degli alleati. In ogni condizione di tempi, ma

(*a*) *Mém. pour l'hist. du Card. Duc de Richelieu*, T. II, pag. 809.

(*b*) La determinazione presa da Vittorio Amedeo di accettare la lega colla Francia che da Richelieu eragli stata proposta, fu dovuta all'ascendente di Cristina, la quale con grandi promesse era stata ella stessa guadagnata dal Cardinale. Egli le avea dichiarato che riuscendo ella nell'intento « il Re la farebbe eziandio Regina effettiva, come si vede nelle lettere del Richelieu, T. II, pag. 857 e 858 » (Tes., *Orig. delle guerre civ.*, pag. 148).

Dall'esposizione dei fatti sin qui ricordati risulta evidentemente che non fellonia di suddito sedizioso a legittimo principe, ma dover di cittadino a patria in pericolo, fece al principe Tommaso levare il vessillo della nazione, quando sulle principali nostre fortezze sventolava il francese, e se pur troppo

l'un cento più in quelli di maggior corruttela, vale il precetto d'Orazio, colui poter dirsi ottimo che incalzato si trova da menomi vizi; e leggendo la storia di Francia, convien pur troppo riconoscere che pessimi tempi erano quelli, come per lascivie e per tradimenti, così per spergiuri e per uccisioni abbominevoli. La corruzione non come vizio d'individuo, ma qual generale cancrena, si propagava a inquinare tutto il civil consorzio. Era il clero ambizioso e raggiratore. Ad esempio del Cardinale, anch'esso, rinunziando al pacifico suo ministero, s'immischiava nelle fazioni della guerra come nelle cabale delle corti, e nelle pratiche della diplomazia. All'assedio della Roccella non si vedevano che preti e vescovi alle trincere, alle rassegne, alle vettovaglie, alle giunte, ai consigli. Il Vescovo di Bordeaux fu ammiraglio, e diede parecchi combattimenti. Il P. Giuseppe cappuccino venne inviato a discutere d'operazioni strategiche col duca di Weimar. Pochi furono i politici negozi ove non figurasse qualche monaco. Dallo spostamento delle classi disagio nella società, danno alla religione. Considerando poi complessivamente i vizi di quel secolo, quasi in epitome ridotti nella sola persona di Richelieu, si dee notare che alla smisurata ambizione, alla prepotenza, allo spergiuro, alla crudeltà e allo spirito di vendetta, vizi d'un'anima forte, egli accoppiò altresì quelli d'un'anima debole, la dissimulazione, la credulità (*a*), l'effeminatezza. Il pio autore dell'*Instruzione del Cristiano* e d altri libri ascetici, da esso composti allorquando voleva ingraziarsi nello spirito d'un re che sapea religioso, fu da gravi personaggi accusato d'esser dedito alla più sfrenata libidine che, come è uso di cotali, meglio sotto quel velo nascondeva. Fu egli ardito di manifestare i suoi impuri desideri all'istessa regina Anna d'Austria, da cui sol con motteggi essendogli corrisposto, mai più non le perdonò. Mosso da ardente passione per Maria Delorme, concubina di Giacomo Desbarreaux consigliere nel parlamento, e sollecitatolo, inutilmente, di cedergliene il possesso, lo perseguitò finchè visse, e lo fece uscir dal reame (*Gal. des Rois de France*, T. II, pag. 189, édit. Holland.). Destarono maggiore scandalo gli amori del Cardinale coll'istessa sua nipote marchesa di Combalet, a cui s'aggiunsero quelli della duchessa di Chevreuse, poi divenuta sua mortale nemica. Richelieu credeva alle rivelazioni dell'astrologia giudiciale, alla magia, agli stregoni, agli oroscopi, alle profezie degl'indovini; e tentò perfino, al dir del Morin, vari esperimenti sulla pietra filosofale nella sua propria villa di Ruel, ove aveva assembrate tutte le opere scritte sull'alchimia da un certo Sylvius che morì di capestro per i suoi delitti: «*Nosse suffecerit ob scelera damnato, Sylvio artis tamen eius mysterium minime damnatum esse, cum postea Richeliaeus cardinalis ex huius damnati disciplina, scriptis ab eodem tradita, in fornaculis Ruellianis iusserit multa tentari* (Vita Mon., pag. 9). La tenebrosa politica di Richelieu aveva estesa su tutta la Francia una vasta rete di delatori salariati, che per ogni dove moltiplicando le insidie, calpestando per vile moneta i più sacri diritti dell'amicizia, violando il santuario della famiglia, empivano di terrore e di sospetto le case e le città. Era la giustizia venduta al favore; colpa l'integrità, colpa l'altezza d'animo, maggior d'ogni colpa dispiacere al gran ministro, alle cui vendette parati stavan vigili sgherri, giudici venali, tribunali di sangue e nobili sicari; indi il trepidar degli onesti, lo sperar de'malvagi, e, come in tempi di fazione avviene, la realtà delle cose poste in contrasto coi nomi. Era riserbato a quel secolo marcido d'ogni sozzura il dar titolo di *giusto* e talvolta anche di *santo* a un Lodovico XIII, il quale facea perire nei più orribili stenti della miseria la propria madre, che stringeva lega cogli eretici, e cospirava cogli assassini. Avea Concini, maresciallo d'Ancre, incorso lo sfavore del re. Alcuni cortigiani s'offrono, per maniera d'adulazione, ad ammazzarlo. Il Re acconsente, e sozio alla congiura, invita Concini a far seco una partita di trucco, durante la quale quegli dev'essere pugnalato. A malgrado di tal connivenza del Re, sfugge al pericolo l'infelice maresciallo. Il duca di Luynes, a lui debitore dell'essere suo, ne congiura la morte. Niccolò de l'Hospital, duca di Vitry, che già doveva fare il colpo, offre un'altra volta la

(*a*) Scrive M.r Hermant, che essendo il cardinale di Richelieu tormentato da rimorsi, e fortemente temendo di sua dannazione, aveva con grande istanza domandato al suo confessore (P. Lescot) uno scritto, in cui questi lo assicurava di sua salvezza. Si fidò il dottore a dargli cotal soddisfazione; e il Cardinale portò indosso quella carta fino alla morte, quasi a farsene malleveria presso il Divin Giudice. Pare che l'istesso Lescot tenesse quel salvocondotto per alquanto sospetto, poichè, avendo sul cadavere del Cardinale ritrovata quella carta, la ritirò onde non fosse da alcun altro veduta.

videsi allora il nostro a quel di Spagna congiunto, tal atto, degno per sè di biasimo, dalla dura condizione de' tempi si trovò in gran parte assolto; chè ove l'indipendenza nostra era da perfido e potente alleato minacciata, sol potea da uno, a noi men formidabile, esser restituita. E troppo alto d'animo e di mente era Tommaso da poter sacrificare gl'importanti doveri, che lui Principe sabaudo alla nazione legavano, ai miseri sofismi con cui Richelieu, Lavallette e Hemery, a un fanciullo scettrato attergandosi, e mascherando, com'è uso degl'iniqui, sotto speciosi pretesti rei disegni, volean disarmare la sola mano che sapean capace di sostener quel trono ch'essi volean rovesciare. Politica invereconda di tempi e d'uomini corrotti che, ligi alle pretese di principe usurpatore e straniero all'Italia, scordavano i diritti legittimi e imprescrittibili di popolo indipendente! Ma anche questa volta alla fortuna di Francia prevalse il genio Subalpino. Vigile alla porta d'Italia suscitava egli come ai tempi di Brenno, eroe novello, che dannato anch'esso all'esilio dall'ingratitudine de'suoi, al comun pericolo dall'esilio accorrendo, e all'oro dei Francesi col ferro replicando, anch'esso, come Cammillo al Campidoglio, nella lance della patria gittò la propria spada.

Atto di schietta giustizia fu perciò l'appellarci con formale richiamo contro il giudizio di quegli storici che, per adulazione facendosi accusatori di quel Principe, ne calunniarono la memoria. Le prove autentiche da noi esibite sull'urgenza e sulla gravità degli avvenimenti, da cui parte sì grande a lui derivò nelle civili nostre discordie, hanno posta in nuova evidenza la verità di questa massima del Bentivoglio nel suo libro sulla Guerra di Fiandra, che « il testimonio della fama è grandemente fallace nel rapporto dei casi umani, perchè ella spesso, e con maligne invenzioni gli finge, e da maligne orecchie troppo facilmente ancora gli fa ricevere » (1). Cotali maligne invenzioni di chi o per farsi assentatore al potere, o spinto da invidia, o da

sua mano. Cade Concini sotto le pistole di Vitry, di Perray e Du Hallier. E Lodovico il *giusto* grida dalle finestre del Louvre la propria gratitudine ai sicari del suo ministro: e acciò la Francia non prenda scambio sulla sua approvazione, i beni della vittima, ancor palpitante, dona a Luynes: a Vitry il grado di maresciallo di Francia. Du Hallier e il compagno sono capitani di sua guardia....! Poco dopo un altro maresciallo di Francia, Marillac, offriva il proprio braccio per assassinare il Cardinale: e questi più potente arrestava lui in mezzo al suo esercito a Foglizzo, in Piemonte, lo facea condannare da un tribunale privato che, per meglio accertar la sentenza, adunava a Ruel, ed a suo arbitrio componeva; indi ne ordinava il supplizio su infame palco in piazza di Greve, quantunque, al dir di Condé, non si trovasse nel suo processo di che *far frustare un paggio.* Tali essendo gli uomini e i costumi, è un bel pretendere che Richelieu nemico ai Sabaudi, Richelieu, che come lo riconoscono gli stessi storici francesi, fisso all'intento mai non la guardò ai mezzi, fosse incapace di levarsi dinanzi un fanciullo a lui straniero, ultimo e solo ostacolo ad un acquisto da lui sì smoderatamente bramato; ed affermare che i due Principi dovessero lasciarlo fare, e ascriver loro a colpa l'avergliene impedito.

(1) Ediz. di Colonia dell'anno 1630, pag. 103.

personali interessi, con ogni cura le promoveva, furono in gran parte la causa per cui, vicendevolmente fra loro aspreggiandosi le due fazioni, tanto protrassero le intestine nostre turbolenze, e ci vietarono di consolidare la grande opera che dalla spada di Emmanuele Filiberto sì gloriosamente era stata reintegrata. Dalla quale considerazione si dee dedurre, che se l'invidia è dannosa nei grandi stati, lo è l'un cento più nei piccoli, ove per la ristrettezza del teatro molto più alla persona che al negozio intendono gli animi, e ove la frequenza e la vicinanza promuovono la detrazione, e concorrono a invelenire le animosità. Noi vediamo di fatto che un antico storico, il quale si mostrò ad un tempo grand'uomo di governo, attribuisce sovra ogni cosa all'assenza di tali cittadine invidie la forza e il potere che, sotto Arato, aggiunsero gli Achei, quantunque essi non fossero se non parte assai minima della Grecia: « *Consilio tamen et concordia, et quia norant virtute praestantissimo absque invidia obtemperare, non modo suam libertatem, in medio tot urbium, tot potentium civitatum, atque tyrannorum tutati sunt: sed et reliquorum Graecorum plurimos in libertatem asseruerunt* » (1). Il merito del principe Tommaso, non solo dai nostri, ma dagli esteri scrittori sovente dichiarato, gli suscitò numerosi e potenti nemici alla Corte, i quali delle gelosie e de' timori di Cristina abilmente valendosi, e le politiche vicende scaltramente a lor pro' maneggiando, seppero rimuoverlo dalla via che all'ambizione loro aperta, lui assente, rimaneva, e trascorrendo nelle calunnie, ogni sua azione con evidente mala fede corruppero ed aggravarono. Il principe Tommaso, osserva il Tesauro, non portò la guerra civile nello stato, ma la trovò; onde con giustizia non potè esserne accagionato: e si dee riconoscere che dalla sua coraggiosa resistenza alla palese usurpazione di Richelieu dovettero i Sabaudi ripetere la conservazione degli stati, e l'indipendenza della corona. È dunque la di lui condotta una di quelle quistioni, che all'indipendenza e alla lealtà, con cui il secolo pone a novella disamina gli eventi della storia, appartiene il rigiudicare. Noi abbiamo qui toccati i principali punti di sua difesa con quella brevità che s'addice al carattere del nostro libro (2). Verrà, non ne dubitiamo, altro scrittore il quale, facendone scopo a più esteso lavoro, richiamerà del tutto le menti a giusta sentenza verso quel gran Principe, e restituirà nei nostri annali una pagina che da mano mercenaria fu alterata.

(1) Pl., *In vita Ar. vers. Guilhel. Xylandr.*

(2) Stimiamo far cosa grata a quelli fra i nostri lettori che prendon premura alle particolarità della storia nostra, inserendo qui due importantissimi documenti che spargono un gran lume sulla quistione da noi trattata. Uno è il manifesto con cui la duchessa di Savoia tentò di far valere le proprie ragioni alla tutela e alla

Importa al compimento della nostra meta che, nel terminare la dichiarazione de' fatti per cui fu segnalato quel tristo periodo, sorga a dominare sul vasto orizzonte di sangue e di sciagure che ci offre allo sguardo un pensiero dettato da umanità, da carità di patria. Dai tanti mali che inondarono la nostra contrada grande esempio emerse ai popoli, grande lezione ai Re:

reggenza: l'altro, la risposta fattavi da un magistrato appartenente al senato di Torino; ed è tanto più da considerarsi che, come lo riferisce egli stesso, essa contiene la generale opinione di quella compagnia, la quale, essendo composta di quanto di più dotto ed elevato avea la città nostra, dimostra per egual modo qual fosse la generale opinione. Si vedrà con qual precisione e con quanta logica vi siano ribattuti ad uno ad uno i sofismi che Richelieu dettava a Cristina. Tali memorie sono tolte dal libro intitolato *Atti autentici di legitima tutela et amministratione della persona e stati del Sereniss. Carlo Emmanuele II ecc. ecc.*

Li principi Cardinale et Tomaso di Sauoia legitimi tutori di S. A. R.,
curatori, amministratori et gouernatori dello stato ecc.

È cosa assai notoria e manifesta a tutti, che hauendo alcuni ministri e seruitori della Serenissima madama Christina di Francia duchessa di Savoia, consigliatola per suoi fini et interessi particolari, etiandio in vita del Serenissimo sig. duca Vittorio Amedeo nostro fratello, che sia in gloria, di vsurpare dopo la morte di lui la tutela de' Prencipi suoi figliuoli, co 'l gouerno de gli stati, e tramato a questo fine con diuerse inuentioni e macchine di farci absentare dalli sudetti Stati, come in effetto seguì, andando l'vno di Noi in Fiandra, e l'altro a Roma; finalmente morto ab intestato il sudetto sig. Duca, publicarono che egli haueua fatto testamento, e lasciata tutrice e reggente la sudetta Madama, la quale occupò con tal supposto la tutela et il gouerno, che per le leggi imperiali, per le constitutioni, e per l'vso inuecchiato di questa Casa Reale, è douuto a i Prencipi agnati prossimiori in modo che etiandio ne'casi testamentarii doue le madri sono state constituite tutrici, non hanno però mai essercitato la tutela saluo con participatione, consenso, consiglio et auttorità delli suddetti agnati.

È parimente assai chiaro, che Madama Reale, corrotto in parte, et parte intimidito il Senato, ne estorquì per se sola quel consenso o sia decreto che ripugna a tutte le leggi, et che euidentemente mostra la sua nullità, poichè fu interposto senza cognitione di causa, ommesse le cautele necessarie, e da magistrato che non ha auttorità nè giuridittione alcuna soura i Prencipi.

Che nondimeno persuasa Madama Reale da chi maneggia, s'intruse nella tutela e si fece prestare il giuramento di fedeltà, senza pur darne vn minimo auuiso a i Prencipi agnati tutori legitimi. Et se ben la maggior sicurezza del sig. Duca pupillo fosse nel giuramento di fedeltà de' Prencipi agnati, et che così ancora conuenisse al decoro e grandezza di lui, come s'è osseruato in altri tempi, nondimeno M. R. non ammesse li sudetti Prencipi al giurare per non dare loro l'ingresso ne gli Stati, preferendo in tal modo gli affetti proprii al seruitio di S. A. R., così sprezzando la ragion commune, l'antica osseruanza, per longa serie d'anni continuata ne' Prencipi di questa casa, e le medeme constitutioni ducali che dispongono che la madre sola non possi amministrare la tutela, saluo con l'aggionta dell'agnato prossimiore, il che ha hauuto luogo etiandio ne' casi doue la madre fu tutrice testamentaria, come riferisce gl'historici, et si vede dalle scritture di questa Casa Reale.

Che non per questo mancò in Noi il rispetto, e non l'ossequio verso M. R. accompagnato da tanto desiderio della quiete, et del bene de gli stati, et della tranquillità publica, c'haueressimo anteposto quei rispetti a qualsivoglia interesse nostro priuato, se la congiuntura de' tempi non ci hauesse obligati di applicare il pensiero et l'opere alla conseruatione de gli stati indeboliti da vna longa guerra, e posti in graue pericolo dall'armi di due gran Re, che dentro e fuori dauano giusta cagione di temere le inuasioni loro, alle quali malamente poteua resistere vna Prencipessa vedoua abbandonata di consiglio esterno, priua di forze proprie, debole e mal sicura delle ausiliarie, e circondata o da minaccie di violenza o da perfide, et interessate passioni d'ambitiosi et auari consiglieri.

Quindi è, che procurassimo con diuersi mezzi l'uno e l'altro di assistere et seruire a M. R., e d'aggiustare vna sospensione d'armi, almeno in Italia, con la quale respirando i popoli dalle continue afflittioni, si poteva dar luogo a i trattati di pace.

Ricusata nondimeno da M. R. questa proposta, che già era ben sentita da' ministri di Spagna, e negata non solamente la contutela, ma l'assistenza et l'ingresso nostro ne gli stati, come si è visto, ella eccedendo l'auttorità tutelare, si lasciò indurre a far nuoue leghe contro la Casa d'Austria, obligando i sudditi già essausti ad vna nuoua guerra, dalla quale poteua e douеua sottrarsi con la neutralità offertale da S. M. Cattolica, con le ragioni che non permettono a i tutori tant'auttorità, e con l'essempio delle maggiori monarchie del mondo e della Francia medema, che in tempo di pupillare età, non solamente hanno schiuato le discordie con potentati vicini, ma comprato la pace etiandio da proprii vassalli.

Per questo, irritate l'armi di Spagna, s'impadronirono di Vercelli che trouorono mal prouisto di gente e di monitioni, perchè, in vece di prouedere le piazze et fra l'altre questa di frontiera et di tanta importanza, massime dopo hauer con la rinouatione della lega prouocata la guerra, et aggrauati maggiormente i popoli che sperauano ristoro, si attese a dissipare l'entrate, le finanze, le gioie, et la somma degli ori e li danari trouati nelle case del sig. duca Carlo Emmanuele nostro signore e padre, che sia in Cielo, nelle prodigalità verso i fauoriti, nelle fabriche di piacere, et in altre spese inutili e souerchie.

Nel medesimo tempo furono introdotti nelle piazze i presidii francesi, si publicò anche nelle stampe di Francia, che morendo i descendenti maschi del duca Vittorio Amedeo, passaua la successione degli stati alle femine, esclusi gli agnati, et furono smarrite, trasfugate e nascoste le scritture antiche di questa Real Casa, acciò non si vedessero i fondamenti della successione, e delle prerogatiue, et ragioni nostre.

Per lo che fossimo astretti di raccorrere dall'auttorità imperiale, acciò con questa si rimediasse all'imminente spoglio d'un Prencipe pupillo, al pregiudicio de gli agnati legitimi successori, alla rouina di questi Stati, et a i pericoli che sourastano all'Italia.

Restò seruita S. M. Cesarea con somma benignità d'essortare M. R. a partirsi dalla lega con Francia, a cacciare da questi Stati l'armi francese, et a legitimare la sua persona auanti il Tribunale Cesareo, come per suoi diplomi delli 6 nouembre 1638 legitimamente intimati appare, ordinando anche al Senato, alla Nobiltà et a gli Stati di cooperare in questo, ma tutto in vano, prevalendo ne i ministri e consiglieri di lei le passioni solite.

chè dei maggiori insegnamenti maestra prima è la calamità. « Alla fine di tante fazioni, son parole del Denina (1), di tanti assedi posti e levati, di tante piazze cadute in mano or dell'una parte or dell'altra, di tanti accordi a gran fatica conchiusi, e tosto rotti e violati tra Madama Reale e i due cognati, le cose andarono in sul generale a terminare dove si trovarono nel principio (2) » e l'aiuto degli stranieri utile soltanto ad essi, onta e danno a

(1) Denina, *Rivoluz. d'Italia*, T. III, pag. 319.

(2) Ebbe il medesimo risultamento la celebre guerra detta di sette anni, avvenuta fra l'Austria e la Prussia per il possesso della Silesia: « *après tant de sang versé,* dice uno storico, *tant de trésors prodigués, l'Allemagne revit les choses absolument dans l'état où elles étoient auparavant* ».

Mossero queste attioni et gli accidenti che ne sourastauano Sua Santità, la quale benignamente interpose gli vffici et l'auttorità sua per accertare qualche aggiustamento col mezzo del sig. cardinale Monti arciuescouo di Milano, et di monsignor arciuescouo di Santa Seuerina, nontio apostolico in Torino. Questi nel progresso delle loro negotiationi non hanno mai potuto ridurre M. R. ad alcun ragioneuole temperamento, et se bene ci contentassimo di ammetterla congiuntamente con Noi alla tutela, et al gouerno già detti, anzi ch'ella sola si nominasse tutrice con assistenza e participatione nostra, et ciò per ischiuare gl'inconuenienti della guerra, et non per altra necessità nè obligo. Fu nondimeno questo partito rifiutato da lei con ostinata risolutione di volerci escludere dalla casa paterna, che Iddio et la natura ci ha dato. Onde venendosi per necessità al cimento dell'armi, et ridotto al dominio di S. A. R. sotto il nostro gouerno la prouincia del Canauese, d'Agosta et del Bielese senza quasi sfodrar la spada; espugnata per assalto Villanoua per la temerità di quel gouernatore; ci portassimo sotto Asti, facendo sapere a quella città, et al commendatore Balbiano suo gouernatore, che non pretendeuamo altro, saluo, che si conseruasse fedele a S. A. R., et che si licentiassero da quel presidio i Francesi, restando gli altri, et il medesimo gouernatore nella loro fontione et auttorità, il che mediante ci offersimo pronti di partire con l'essercito, et di lasciare la città in pace. Fu la proposta approuata per ragioneuole da ciascuno, et si spedì a M. R. per hauer da lei, et dal suo conseglio l'ordine conueniente, doue, essaminato il negotio, confessarono i suoi consiglieri, che appunto la ragione persuadesse di accettarla; ma nè più nè meno fu esclusa, non per altro (dissero) che per non introdurre la medesima conseguenza nel rimanente dello Stato, quasi che fosse errore il finire questa guerra con la liberatione delle piazze dall'armi straniere.

Dal che tutto comprendendosi, che i fini di chi gouerna non mirano ad altro, che all'oppositione del giusto, all'vsurpatione dell'altrui, all'intiera desolatione di questa Corona, alla rouina de'popoli, et a perpetuar l'incendio d'vna guerra in Italia: ha S. M. Cesarea per altro suo diploma sotto li 18 di maggio dell'anno corrente dichiarato Noi legitimi tutori di S. A. R., curatori, amministratori et gouernatori delli Stati della sua corona, come prossimiori agnati, escludendone intieramente la sudetta M. R., la quale perciò vedendosi che non ha e non hebbe mai, dopo la morte del fu Serenissimo signor duca Vittorio Amedeo, giuridittione alcuna et che l'auttorità ch'ella si attribuisce, non è altro che abuso e violenza. Per le presenti in virtù dell'auttorità, che teniamo come tutori, curatori et amministratori sudetti, et participato anche il parer del nostro conseglio:

Primieramente dichiariamo nulli e di niun valore tutti gli atti et contratti fatti dalla detta M. R., come tutrice e reggente, et particolarmente la lega da lei rinouata co'l re di Francia suo fratello, come fatta senza le solennità necessarie, et da persona che non haueua auttorità contro il seruitio di S. A. R., et contro la quiete e beneficio pubblico.

Secondo. Prohibiamo a tutti li ministri, vfficiali, vassalli et sudditi di detta R. A. di riconoscere più M. R. per tutrice e reggente, et di riceuere i suoi ordini, nè d'alcun vfficiale da lei dependente, nè di vbbidire ad altri ordini, che a quelli che saranno fatti o confermati da Noi, o da magistrati, ministri et vfficiali da noi deputati o confermati, sotto pena di lesa maestà.

Terzo. Commandiamo a qualsivoglia ministro, et vfficiale tanto di giustizia che di guerra o di finanze, alli segretari di stato, et alli gouernatori delle città, piazze e fortezze di S. A. R. che debbano comparire in questa città fra il termine di quindeci giorni per importare la prouisione o sia confirmatione da noi delle loro carriche respettiuamente, sotto pena della priuatione di esse, et in caso che dopo il sudetto tempo continuassero ad essercitarlo senza la confirmatione o prouisione sudetta, gli dichiariamo incorsi in crimine di lesa maestà.

Quarto. Et perchè M. R. ha nullamente conferto l'ordine della Santissima Nunciata, e la gran croce, et habito de'SS. Mauritio e Lazaro a molti cauallieri, i quali se ben per altro possono meritare gli honori e gradi sudetti, nondimeno douendosi rimediare la nullità dell'atto. Ordiniamo alli cauallieri sudetti, che fra l'istesso tempo debbano comparire auanti Noi in questa città per validare l'atto nella forma portata dalle constitutioni, statuti, o stabilimenti dell'ordine et della religione sudetta; dichiarando che spirato il sudetto termine se intendano incapaci de'detti ordini et habiti respettiuamente, et che continuando portargli, si procederà contro di loro, conforme a gli statuti e stabilimenti sudetti.

Quinto. Inhibiamo a tutte le città, terre e luoghi mediati et immediati, tanto di qua che di là da'monti, come anco alli accensatori, sublocatori et altri debitori di S. A. R., di pagar il tasso, redditi, o altra debitura ordinaria o straordinaria in altre mani, che de'tesorieri, riceuidori, che da Noi saranno o confermati o deputati, sotto pena di pagar vn'altra volta del proprio, et altra a noi arbitraria, etiandio corporale.

Sesto. Ordiniamo similmente al Conseglio di stato, al Senato et alla Camera di quà da'monti di transferirsi nella presente città fra giorni quindeci, dopo la publicatione delle presenti per essercitare la giuridittione loro per seruitio di S. A. R. et publico, sotto pena a ciascuno della priuatione dell'vfficio, nella quale saranno incorsi *ipso iure et facto*, senz'altra dichiaratione, saluo in caso di legitimo impedimento, che giustificaranno auanti Noi; inhibendo al sudetto Conseglio di stato, Senato e Camera di congregarsi, nè di essercitare la giuridittione loro in corpo, nè separatamente in altro luogo, che nella presente città d'Asti, sotto la sudetta pena di reato di lesa maestà, et quanto al Senato et Camera di Sauoia, et al Senato di Nizza, potranno continuare l'essercitio de la giuridittione loro ne'luoghi soliti, sotto però il nome di S. A. R. et della tutela, e gouerno nostro doue richiederà l'occasione di nominarci, et alli prefetti, referendari prouinciali, auditori, giudici et altri vfficiali, prohibiamo di essercitare la loro carica, saluo con deputatione o confirmatione nostra, sotto la medesima pena et della nullità di quanto seguirà in contrario, che così richiede il seruitio di S. A. R. Dichiarando l'essecutione delle presenti da farsi nella forma militare, tanto valere come se fossero personalmente intimate, et che alla copia stampata si debba dare l'istessa fede, che al proprio originale.

Data in Asti li quindeci di giugno mille seicento trentanoue.

Il Card. di Sauoia.

F. Tomaso.

V. *Pellegrino* pro D. Cancell. *Pascr.*

noi partorì, accendendo nel paese i civili furori, e facendolo campo sanguinoso ai nostri comuni nemici, che per cinque interi lustri, ossia dal trattato di Ratisbona (1) sino alla pace dei Pirenei, lo devastarono. Si rammentino dunque le nazioni star la difesa loro non nelle armi straniere, ma nelle

(1) Fu la pace di Ratisbona conchiusa il 3 ottobre 1630, e quella dei Pirenei nel 1658.

Parere d'vn Senatore di Piemonte a Madama Reale, sopra l'interinatione del suo ordine de' 5 di luglio, contro quello de'Serenissimi Prencipi, de' 15 di giugno **1639**.

Madama Reale. M'è parso debito dalla mia particolar deuotione il rappresentare a V. R. A. alcuni motiui, che si fanno in questo Senato, circa l'interinatione dell'ordine de' 5 di luglio, contro quello de' Serenissimi Principi de'15 di giugno, supplicandola humilmente a considerare in essi quello che vi sarà di mio, come puro zelo d'adempire le parti di questa mia carica, senza scostarmi dal suo seruitio, dal quale non deue andar disgiunta la giustitia.

È dunque proprio della legge e dell' editto, che vuol hauer la medesima forza, sì di contener, non solo l'imperio e l'auttorità; ma insieme la verità e la persuasiua, almeno tacitamente, con la ragione, per la quale si fa l'istessa legge, acciò che se ne induca l'osseruanza ne'popoli; altrimente si perderebbe il fine al quale vien promulgata.

Se i ministri, che hanno dettato l'ordine del quale si parla, habbiano intese e pratticate queste regole, o pur erroneamente o malitiosamente alteratele, sarà della singolar prudenza di V. R. A. il giudicarlo.

Che gli Spagnuoli non habbino potuto occupar' il Piemonte, per lo valore de'Prencipi di questa Real Casa, è vero; ma non pare già che questo si sia conseguito con l'assistenza dell'armi del Re fratello di V. R. A.; perchè, oltre tanti dissegni, contro la libertà di questa potenza, è notoria la propositione dallo stesso Re, per mezzo del cardinale di Richeliù già fatta agli Spagnuoli, di diuidersi questi Stati fra le due Corone.

Il partito preso dai Serenissimi prencipi Cardinale e Tomaso, d'adherire, l'vno alla protettione di Germania, l'altro a i seruigi di Sua Maestà Cattolica, è stato, non per dissensione col Serenissimo Duca Vittorio Amedeo loro fratello di gloriosa memoria; alla quale non poteua indurgli l'insolenza de'mali ministri; ma per maggior commodo d'esso e dell'A. V. R., mentre, con la moltiplicità de'figliuoli, s'aggrauaua lo Stato di spese, ch'essi Serenissimi Principi tentauano d'alleuiare con la loro industria. Non si sarebbe però mai, per lo mancamento delle prouisioni, separato il Serenissimo Principe Cardinale dalla protettione di Francia, se i ministri d'essa gli hauessero in Roma vsata la douuta confidenza de'negotii. Nè il Serenissimo Principe Tomaso mostraua minore affetto, se l'offerta della sua persona al Re Cristianissimo trouaua in effetti la corrispondenza conueniente; dal che risulta l'inuerissimile delle suggestioni spagnuole per separargli dall'vnione con S. A. R., che mai non fu rallentata non che disciolta, come dimostrano le lettere et intelligenze, per mezzo di vari ministri e commessi, seguite fra di loro.

I diplomi imperiali, con deputatione di tutela nelle persone de' Serenissimi Principi, et ordine a i vassalli e sudditi d'obedirgli, si vedono spediti con cognitione di causa, dopo monita V. R. A.; la quale in questo suo ordine non lo nega; nè meno risponde ad alcuna delle imputationi fattele, nè delle ragioni allegate a Cesare per mouerlo a questa prouisione; il che vuol dire, che V. R. A. confessa d'hauer diffuggita l'auttorità imperiale, permesso che i suoi seruitori habbiano tramato di far absentare i Principi, perch'ella poi, conforme al lor consiglio, vsurpasse la tutela; che parimente habbia corrotto et intimidito il Senato, se ben non cred' io, che a tal fine habbia fatti tanti donatiui ad alcuni di questo magistrato, et altri tante minaccie. Concede in oltre l'A. V. R. di non hauer auisati gli agnati, nè volutigli ammettere a giurare la fedeltà; d'hauer ricusata la sospension d'armi in Italia, e la neutralità, con perdita di Vercelli per cagione delle spese souerchie e voluttuarie, invece di munirlo, trasfugate le scritture della casa, e riffiutati i trattati d'aggiustamento per parte di N. Signore, col mezzo del sig. cardinal Monti e di monsig. Nuntio.

Et oltre queste cose, che V. A. R., non rispondendo, ammette in fatto proprio, viene anco a confermare di non disapprouar le scritture, che si dicono stampate in Francia, per rimostrare che, in diffetto de'maschi del Serenissimo Vittorio Amedeo, le femine escludano gli agnati; se ben la Francia stessa habbia veduto l'vso di succedere, in questa Casa Reale, pratticato in contrario nelle pretensioni del duca di Bertagna, per le ragioni della moglie, et del re Francesco; per quelle della madre, oltre li altri esempi continuati; onde il sospetto di voler' introdurre questa nouità nella successione, in pregiudicio degli agnati, può giustamente stimulare i Principi, e suegliar le loro ragioni e cautelarsi.

Ma quello che fa più al nostro caso, in materia della tutela, conferma parimente, con la taciturnità, V. R. A., di voler trasgredir le constitutioni ducali disponenti, che la madre sola non possa amministrar la tutela, saluo con l'aggiunta dell'agnato prossimiore, il che ha hauuto luogo etiandio ne' casi testamentari: onde invano s'allega nell'ordine di V. R. A. la volontà del Serenissimo Duca suo consorte; della quale quando constasse debitamente, non sarebbe mai ad esclusione de' Principi suoi fratelli; nè meno la legge imperiale, che differisce la prerogatiua della tutela all'auia et alla madre, ha inteso espressamente d' escluder l' assistenza degli agnati; massime in questo caso, ou' habbiamo la legge particolare delle constitutioni ducali che li chiama.

E quanto all'vso, nella mancanza (come dice l'ordine) de'Principi di questa casa, è ben V. A. R. mal informata e delusa da chi l'ha dettato; perchè, oltre l'esser gli esempi di Bona di Borbone, Violante di Francia e Bianca di Monferrato contrarii al fine per lo quale s'allegano, scorrendosi le historie da Beroldo di Sassonia, primo stipite di Sauoia, fino a Vittorio Amedeo, si vedono insieme tutti gli altri a fauore degli agnati. E tralasciandosi Tomaso, figliuolo d'Vmberto III et di Beatrice, ossia Pernella figliuola del Conte di Borgogna, che fu sotto la tutela d'esso Conte, o pure, com'è più chiaro, di Bonifacio marchese di Monferrato, suo cugnato; già che la cronica francese accenna la morte della madre, e non si fa mentione d'agnati in alcun historico; trouiamo Bonifacio figliuolo d'Amedeo II et di Cecilia dal Balzo, principessa di Marsiglia, che succedendo di nou' anni al padre, fu sotto la tutela di Tomaso di Sauoia suo zio, in compagnia della madre. Amedeo VI il Verde, figliuolo d'Amedeo V et di Violante Paleologa, figliuola di Teodoro marchese di Monferrato, commesso alla tutela di Lodouico sig. di Vaos, et d'Amedeo conte di Geneua, principi della Casa di Sauoia. Amedeo VII, figliuolo del VI et di Bona di Borbon, successe di 24 anni al padre, e sposò Bona di Berrij; onde, come maggiore, non hebbe bisogno di tutela: et perciò la cronica francese, così di passaggio, chiama Bona di Borbon non tutrice, ma *gouernante di Sauoye*, in absenza del figliuolo occupato nelle guerre hora a Bourbourg, contro gl'Inglesi, hora contro i Valesani, per rimetter Odoardo di Sauoia nel vescouato di Sion, hora contro il marchese Federico di Saluzzo suo vassallo, et hora presso Carlo VI re di Francia, dal quale vltimamente partendo, venne a far la guerra a Teodorico marchese di Monferrato, che sotto il gouerno di Bona di Borbone sua madre, haueua sollicitata la città d'Iurea a rebbellarsegli, dal che si vede, se Amedeo VII si trattasse come maggiore d'età, et se l'auttorità sua fosse regolata dalla madre, che anzi da lui come fatto *sui iuris*, dependeua; sì che quest'essempio nell'ordine di V. A. R. non è a proposito. Il duca Amedeo VIII, figliuolo del VII et di Bona di Berrij, successe al padre di 14 anni incirca: la sua tutela e cura fu pretesa fra Bona di Borbon sua auia, Bona di Berrij sua madre, Lodouico di Sauoia, principe della Morea suo cugnato, il conte di Geneua o del

proprie, ed esser nel morale loro incremento, e solo in esso, insita la forza tutelare della patria indipendenza. Si rammentino i Principi che improvido consiglio è al debole chiamare in aiuto il forte, perchè atto ad opprimerlo con prepotenza anzichè con solerzia a difenderlo; e che non le armi dei collegati, ma il cuor dei popoli è il più saldo presidio dei troni e degl'imperi.

Geneuese, pur della Casa di Sauoia, e Filippo duca di Borgogna, come padre di Maria, sposata fin dalle fasce al medemo Amedeo. La cronica francese dice, che Bona di Berrij sua madre hebbe la tutela della persona del figliuolo, ma i Principi di Sauoia disponeuano delle cariche; finch'egli, venuto in età di 20 o di 22 anni, condusse Maria di Borgogna sua sposa, e prese il gouerno. Filiberto, figliuolo d'Amedeo il Beato et di Violante di Francia, sorella del re Lodouico XI, fu sotto la tutela della madre, con assistenza di Gio. Luigi di Sauoia vescovo di Geneua, et di Filippo signor di Bressa, suoi zii. Perciò la cronica francese, che, fra le altre, poteua mostrarsi a V. R. A.; V. A. R. dice: *Au quel gouuernement la plus part se conduisoit par le conseil de Philippe monsieur de Bresse.* Il Re Christianissimo nondimeno, in compagnia de' signori Suizzeri, conoscendo a che segno arriuasse la giustitia per madama Violante, fu quello, che per maniera amichevole procurò questo concerto fra lei et i principi agnati, seguitò del 1471; in Chiamberì, come dagli archiui ducali si vede. E questi sono tutti i casi di tutela, de'quali si fa mentione dagl'historici della Real Casa di Sauoia, oltre l'infantia di Carlo Gio. Amedeo, a cui tosto successe Filippo il zio, già partecipe del gouerno, auanti la tutela della duchessa e madre Bianca di Monferrato, onde si vede di quanta nouità et inconuenienza sarebbe l'escluderne gli agnati, mentre si tratta della successione del Sereniss. Duca Vittorio Amedeo.

Che i diplomi Cesarei si fondino in cause nulle et erronee, non può dai vassalli giudicarsi; ma deu'esser conosciuto dal medesimo Imperatore, come supremo, al quale s'ha da raccorrere, e fra tanto se bene i magistrati e sudditi habbiano riconosciuta l'A. V. R. come tutrice, non ha però il Senato, nè qualsiuoglia ordine di persone, ciò fatto ad esclusione de'Principi absenti, che si sono presupposti contutori et amministratori, ogni volta che ripatriassero, e ne facessero instanza. E quando, per mezzo o de'loro procuratori et agenti, hauessero fatto qualche atto, e nella scrittura fosse stata nominata V. A. R. per tutrice, non sarà stato con rinoncia delle loro ragioni, potendo la tutela amministrarsi vnitamente con loro; nè gli agenti hauranno hauuta per questo procura speciale, come si richiederebbe. Anzi, dall'editto de'Principi, tacitamente risulta la terza risposta; cioè, che in caso di ben ordinato maneggio, riconosceuano V. A. R. per tutrice, etiandio che non prestasse cautione alcuna, in questa sua vedouità e tutela, nè hauesse fatto inuentario; ma, che, sendo seguiti gl'inconuenienti de'quali si dolgono, hanno giustamente hauuto raccorso da S. M. Cesarea; la cui auttorità non era semplicemente necessaria nella delatione della tutela; ma bensì per rimuover gl'inconuenienti presupposti, con la remotione di V. A. R., benchè madre, dalla tutela medesima supplendo, come legge viua, alla scritta, già che, come s'è detto, non ha nel Tribunale Cesareo allegata, nè allega ragione alcuna lasciando che tutte sgridino contro la sua contumacia; in proua de' pregiudici da lei fattisi nel dritto della tutela con la lega contro l'Imperio, con l'impedir l'ingresso nello stato al Principe Cardinale, come protettore di Germania, sopportando ch'egli venisse trattato da nemico, et con altri diuersi atti ingiuriosi alla sourana Maestà Imperiale, e dannosi a questa Corona: i quali veramente, con somma prudenza, veniuano da V. R. A. emendati, quanto, poco dopo il passaggio a Dio del Serenissimo consorte, procacciò l'indulto cesareo, e non fu lontana dall'ottenerlo. Ma non permesse il disordinato desiderio d'inalzarsi su le rouine dello Stato ad alcuni ministri, di lasciar caminar V. A. R. per la via piana di quei sedati consigli, che l'istesso potentissimo e bellicosissimo regno di Francia hebbe per salutari; quando, subito mancato il Re padre, fu rinonciato alle antecedenti leghe. Persuasero perciò l'A. V. R. a non legitimar la sua persona, nè proseguir l'instanza nella Corte imperiale, per adherire a i sensi di quei consiglieri francesi che disapprouano et oppugnano l'auttorità del nuouo Imperatore apparentemente per ceruicaccia, ma internamente l'approuano e riconoscano necessaria; come dimostra la promessa nell'atto della lega, fatta a V. R. A. da i Francesi, di non far mai pace con l'Imperio, prima che per esso non si fosse data l'inuestitura al Serenissimo sig. Duca.

Doue poi l'ordine rappresenta il gouerno di V. A. R. con l'assistenza de'medesimi consiglieri del defonto marito, non ha riguardo a quelli che ne sono stati allontanati con lunghi rigiri de'più fauoriti, et che dall'auttorità d'vn solo, che da le risolutioni finali depende quella degli altri.

E doue insinua che V. A. R. habbia negato più volte al Re Christianissimo suo fratello di venire a nuoue vnioni, spirata la prima lega, ammette pure di non hauerle conosciute necessarie, nè vtili; tanto più che dal manifesto spagnuolo stampato risulta non solo la richiesta della neutralità fatta all'A.V. R., ma insieme l'offerta dell'armi del Re Cattolico in difesa del Duca e degli Stati. Et oltre l'esortationi in tempo debito de'Principi cugnati, non si sono a lei vedute mancar' altre simili instanze di potentati grandi, etiandio lungamente amici di questa Real Casa, che per mezzo de'loro ambasciatori aggiungeuano esbibitioni di sufficienti aiuti a V. A. R. contro chi l'hauesse voluta astringere a passar i termini della neutralità; onde hauendo ella il tutto ricusato, et di più data parola della rinouatione della lega a i Francesi, sotto le promesse loro di ricompensarla dell'altrui nello stato di Milano; dal che attendeua smoderato aggrandimento l'auidità di quei consiglieri accreditati, che a ciò la instigauano. Ha necessitati li Spagnuoli a preuenir le offese con l'occupatione di Vercelli; et i Serenissimi principi Cardinale e Tomaso, a maggiormente stringersi nel partito loro, per conseruar' al Serenissimo duca Carlo Emanuel, et alla Real Casa di Sauoia questi Stati, che, come si vede, non possono i Francesi difender dalle inuasioni spagnuole.

Resta inoltre, contro ogni ragione, l'allegar l'interessi della Casa d'Austria e l'inimicitia dell'Imperatore col Re fratello di V. A. R., per cause impulsiue della concessione de'diplomi, poichè l'A. V. R. come duchessa di Sauoia, ha da render la douuta osseruanza alla superiorità di Cesare, e non mirar gli auantaggi di Lodouico, nè di Filippo, e molto meno in pregiudicio del figliuolo pupillo; nè tampoco possono i magistrati e vassalli di questo disobedire li espressi ordini del supremo; contro i nemici del quale, più tosto è tenuto ogni vassallo di mouer l'armi, e lo stato di cooperare, massime così commandato, e non di tornar alla total obedienza di V. A. R., come porta il suo ordine, non ostante la pena di lesa maestà, che, in qualità di tutrice, non può imporre ai trasgressori, mentre si conseruino fedeli al Duca, presso del quale, e non di V. R. A., risiede la maestà, in concorrenza massime dell'Imperatore, che, come uniuersal tutore, vuol conseruarla, trasfondendo l'auttorità sua ne'Serenissimi Principi, et immediatamente commandando al Senato, alla Nobiltà et allo Stato d'obedirli priuatamente, quanto all'A. V. R., che con la rinouatione della lega di Francia ha tentato di rauiuar l'attinenza della inimicitia Cesarea con Sauoia, estinta per la morte del Duca padre, e declinata dall'innocenza del Duca pupillo.

Da tali considerationi, fra l'altre, mosso questo Senato, tiene in sospeso l'interinatione dell'ordine, come dettato in senso diuerso dalla retta intentione di V. A. R., con falsi et erronei presupposti, e fine apparente di voler per sempre escluder' i Principi dalla patria e dalla casa paterna, non che dal maneggio, com'essi nell'editto loro si querelano, e questo di V. R. A. non riproua; il quale può far, nelle persone intendenti e qualificate, diuerso effetto da quello che si propone, e concitar maggiormente gli animi de'popoli a sostener il gouerno de' Principi della casa, più tosto che quello de'sudditi e ministri, che in maniera odiosa si presuppongono consiglieri e direttori di questa tutela di V. A. R., per obedir alla quale, quando pur douesse finalmente il Senato venir a qualche interinatione, v'apporrà la clausula seguente:

In quanto a noi spetta; cioè nel concernente il precetto di ritornare, et continuare all'obedienza di M. R. come tutrice del Serenissimo Carlo Emanuel, et nel concernente l'abolitione della pena a quelli che obediranno.

Riprendiamo ora la succinta indicazione dei fatti che segnalarono la vita di quest'eroe; onde quelli fra i leggitori, che nelle storie nostre fossero men versati, ne abbiano sott'occhio il complesso.

Giunto il principe Tommaso in Milano il 10 marzo del 1639 (1), ebbe abboccamento col marchese di Leganès generale dell'armi spagnuole in Italia. Da questo e dal cardinale Maurizio egli venne quivi punto per punto informato sull'attual condizione delle cose subalpine. L'urgenza e la gravità di esse lo risolsero al gran disegno. Fattosi duce a piccola mano di soldati, mosse egli allora verso il Ticino, e come già Coriolano alle fosse Cluilie, o Cesare al Rubicone, arrestato su quella sponda all'idea de'mali che sullo stato eran per prorompere, il vinse nobile pensamento esser la difesa della patria primo dover di cittadino. E lo varcò. In breve ora le province finitime, le città di Chivasso, Chieri, Ivrea, Crescentino, Verrua, Villanuova, Moncalvo, Trino, Asti, Santià, Saluzzo, Cuneo e molte altre, atterrite o percosse da quel fulmine di guerra, gli aprirono le porte. Uno stratagemma lo fece signore di Torino. La Duchessa di Savoia, cui difendevano il cardinale de Lavallette, e il conte Duplessis Praslin, con seimila Francesi, ebbe appena campo a porsi in salvo nella fortezza. Fatta allora breve tregua alle offese, si venne ai negozi. Ma le proposte di Cristina e di Richelieu ripugnando al Principe, tornossi alla ragione dell'armi. D'Harcourt assediò Torino. Il principe Tommaso dopo gagliardissima difesa, durante la quale gli assediati fecero diciannove sortite ov'egli comandò di persona, e ove pervenne a porre in salvo gran parte del presidio, attraversando le linee del nemico, tradito da Leganès, fu astretto alla dedizione. Fece memorabile la campagna del 1641 l'assedio d'Ivrea, con somma abilità e valore sostenuto, ove dopo sei settimane di trincera aperta, cui tenne dietro un assalto generale, fu volto in fuga l'esercito francese. Ma il

(1) Orig. delle guerre civili, pag. 133.

E questa inferisce che il Senato separa il suo voto dall'approuatione della narrata nullità de'diplomi cesarei, come cosa che al magistrato del vassallo non spetta: et inoltre che continua ben a riconoscer V. R. A. come tutrice, ammessa dalle leggi imperiali, ch'il Senato può interpretare, et come quella che esercisce assoluta potestà; ma non esclude perciò gli agnati chiamati dalle constitutioni ducali, che non possono alterarsi dall'A. V. R., et molto meno dai ministri: sì che venendo i Serenissimi Principi con forze da farsi obedire, stima il Senato di poterlo giustamente fare, non ostante la pena da V. A. R. imposta, alla cui abolitione facilmente concorre, per le considerationi toccate di sopra; onde non pare che quest'editto di V. A. R., ne la sua interinatione in simil forma, possa validare il suo commando.

Vedrà dunque il miglior giudicio di V. A. R. se fosse più spediente, in diuersa maniera di scriuer' e di trattare, il far' inuito a i Serenissimi Principi d'vnirse con lei, alla conseruatione della persona e dello stato senza vlteriore hostilità, dalla quale o l'vno o l'altro Re vorrà cauar profitto, e veder che la lega, come rinouata dall'A. V. R. con prontezza d'affetto verso il Re suo fratello, senza l'assenso degli agnati, sia dalla M. S. ritrattata alla neutralità, la quale di nuouo si renda accettabile a gli Spagnuoli, col mezzo de'Serenissimi Principi, già impossessati di buona parte del gouerno. Così, seguitando gli esempi delle madri dei Principi di Sauoia allegati, coopererà V. A. R. in compagnia degli agnati alla propria quiete, al bene del Duca pupillo, al riposo de'popoli et alla riconciliatione delle due Corone, alla quale può far apertura l'assestamento delle cose d'Italia. E procedendo con ogni maggior humanità verso i Principi, in corrispondenza de i molti rispetti che le hanno mostrati, imiterà quella del Re Cristianissimo suo fratello verso il Serenissimo Duca d'Orleans, quando, benchè Re assoluto, con priuate commissioni, e con pubblici editti l'inuitaua a ripatriare e riconciliarsi seco, non ostanti le fraterne dissentioni e le supposte instigationi dei nemici.

Qui, supplicando humilmente V. A. R. a gradire questa relatione delle conferenze de'senatori, e la rimostratione della mia seruitù, con honorarmi de'suoi commandi, resto facendole profondissima riuerenza.

Torino li VIII luglio MDCXXXIX.

principe Tommaso malamente secondato dalla tardità delle mosse, o dalla doppiezza della politica di Leganès, vedendo farsi ogni dì peggiore la condizione della contrada, avvegnachè e Francesi e Spagnuoli le piazze conquistate per se stessi ritenevano, abborrente da civico sangue a comun nostro danno e solo a pro degli stranieri versato, nè volendo ergere trofeo di gloria sulle ceneri della patria, fermati novelli accordi colla Reggente, e con Richelieu, per via del conte d'Aiguebonne ambasciatore di Francia alla Corte di Savoia, si ridusse ad un abboccamento colla cognata in Ivrea, dopo cui saliti ambidue nel medesimo cocchio, fecero solenne ingresso in Torino, fra il plauso e il tripudio del popolo che nella riconciliazione loro vedeva il fine delle proprie calamità.

Il modo glorioso con cui e colla forza e col consiglio propulsò Tommaso le voglie usurpatrici di Richelieu, aveano fatto avveduto quel Cardinale che a mal fine sempre riuscirebbero i suoi disegni finchè opposto si trovasse un tanto capitano. Richiamato a più retta politica dall'esperimento del proprio errore, mutaron quind'innanzi i suoi andamenti verso la Corte di Savoia, e cessate essendo del tutto le sue pretese sullo stato, egli trovò nel Principe il più valido aiuto a distruggere la potenza della Spagna in Italia, nè a duce più esperto e valoroso poteva egli certo affidare il governo di quella guerra. Creato da Lodovico XIII, con diploma arrecatogli dal Duca di Longueville, generalissimo dell' esercito francese di qua dall' Alpi, a quelle dello stato congiunse il Principe le forze di quel monarca; ed avendo sotto gl'immediati suoi comandi i generali Praslin e Turenne, incominciò le ostilità nell'autunno del 1642. Segnalarono questa campagna e quella del seguente anno la presa di Crescentino, di Nizza della Paglia, d'Acqui, di Tortona, d'Asti e di Trino, ove Turenne ebbe grado di maresciallo a trentadue anni; poi quella di Santià, di Rocca, di Vigevano, la battaglia di Morra e il passaggio dell'Agogna, ove il Principe essendosi più volte trovato frammisto alla folta dei nemici, toccò due colpi di moschetto sul cappello ed uno sulla corazza (1). Le imprese d'Orbitello e di Cremona, avvenute nel 1646, non sortirono l' effetto loro per difetto di cooperazione; l' una per parte dei Francesi, l'altra per quella del duca di Modena. L'istessa cosa avvenne nell'impresa di Napoli. Salpò il naviglio francese alla volta di Procida: ed essendosi il principe Tommaso impadronito di quell'isola, attese lungo tempo, ma invano, alcuna dimostrazione dalla parte francese, la quale benchè grandissima nel regno, era compressa dall'attiva vigilanza del vicerè conte d'Ognate:

(1) La corazza del principe Tommaso, sulla quale è apparente il colpo ricevuto al passo dell'Agogna, si conserva nel R. Museo d'armi antiche.

onde inutile riconosciuto ogni ulteriore tentativo, riapprodò colla flotta sulle coste di Provenza il 14 agosto dell'anno 1648. Fu egli allora promosso dal re Lodovico alla ragguardevole carica di Gran Mastro di Francia, tolta al principe di Condè, accusato di maestà. Marciò quindi, nel 1655, a sostenere il Duca di Modena. Sparse il terrore in tutta Lombardia, liberò Reggio minacciata d'assedio, e fece quello di Pavia, dopo il quale, pieno d'onori e di gloria, morì in Torino il 22 gennaio dell'anno 1656, il sessagesimo di sua età. Egli avea sposata Maria di Bourbon-Soissons il 10 d'ottobre del 1624, ed ebbe da essa sette figliuoli, cinque maschi e due femmine. Emmanuele Filiberto, primogenito di essi, continuò la linea de' Principi di Carignano, ed Eugenio Maurizio fu padre del principe Eugenio, primo capitano de'suoi tempi.

Richiama ora la nostra attenzione il capolavoro del Vandyck. Da maestoso antiporto, sostenuto con pilastri a bozze, e colonne marmoree, si slancia caracollando su focoso destriere il principe Tommaso. Il fido compagno dell'uom di guerra annitrisce di gioia, e respira la battaglia. Sotto la mano esperta che lo regge, la sua testa si erge con fierezza, e raccolto nelle membra, pompeggia, s'abbella, e morde il freno biancheggiante di spume:

..... *ostroque insignis et auro*
Stat sonipes, ac fraena ferox spumantia mandit (1).

È osservazione nota, imprimersi dalla professione il proprio carattere sulle fattezze e nelle maniere dell'uomo. Una risolutezza tutta ardimento, il piglio soldatesco, una fronte eretta, superba, spericolata, improntano sulla figura del Principe il marchio dell'uomo nodrito fra l'armi. L'orbe ardente dell'occhio fulmina il comando. La destra accenna al campo d'onore; e l'aspetto suo è tale da far giudicare qual posto egli sia per occuparvi. Il finissimo acciaio dell'armatura damaschina, sbattimentato da mille riflessi, è perfetta imitazione del vero. Allo schiniere di metallo è già surrogata la gambiera di bufalo che usava nel secolo decimosesto; alla gorgiera succede la scollatura ricamata; e alla barbuta sarebbe qui sostituito il feltro a larga tesa e ornato di penne, se il pittore non avesse giudicato tralasciarlo per serbar più compiuta la somiglianza. La straordinaria bellezza di colore e d'espressione che si rinviene nella testa; la sapiente condotta delle mezzetinte per cui sì bravamente ella è modellata; la mano, vero esemplare dell'arte; la varia armonia del fondo; la scienza anatomica spiccante nel disegno del cavallo; il tuono argentino del suo mantello riuscito di tinta sì piacevole, mentre sì facile è il cadere in una

(1) Virg., *Æneid.*, lib. IV.

o sucida o ferrigna; tutti questi pregi danno all'opera uno de' primi gradi fra quelle del celebre maestro. Il suo pennello si è elevato all'altezza del soggetto, e la fierezza dei suoi colpi sembra inspirata da quella dell'originale. È risoluto nel contorno, caldo nella tinta, grandioso nel chiaroscuro. Non dipinge ma crea, soffia un'anima, inspira la vita. Bastava il guerriero ad illustrare l'artefice: bastava l'artefice a dar rinomanza al guerriero. L'uno accrebbe gloria all'altro su questo monumento, ove l'ulivo di Minerva venne ad intrecciarsi all'alloro di Marte (1).

L'ammirazione inspirata dall'opera del Vandyck non appartiene esclusivamente all'imitatore della natura; quando essa è così padroneggiata dall'arte, l'effetto di questa ha un'azione universale. Il giovinetto che imprende la carriera dell'armi ferma il passo avanti alla gloriosa sembianza, e atteggiato a fierezza, l'occhio alto, le braccia incrocicchiate sul petto, ammira e la splendida armatura e il pomposo palafreno (2); ne contempla le forme che all'eleganza mòstrano anche accoppiata la gagliardia, gli sembra averne a palpeggiare il torace liscio e carnoso, ne osserva il portamento, la bardatura a borchie, la gualdrappa ricamata d'oro, e mosso da giovanil vaghezza già il cuore tutto gli gongola nel petto: poi riporta il pensiero ai grandi fatti della storia passata, e rammenta l'eroe nazionale, le battaglie che vinse, le geste che compì, ed affisando quella maestosa figura che dall'alto sembra lasciar cadere su lui disdegnoso lo sguardo, quasi rampogna alla degenere ignavia in cui assonna l'età nostra, sente stimolo acuto che doppiamente l'incalza, amor di patria e di gloria. E già tutto egli avvampa di bellico ardore, già vorrebbe udirsi squillar all'orecchio la tanto sospirata tromba, e volare ai campi ove è premio al valore la gloria. Agli omaggi del sesso più forte quelli pur s'accoppieranno del più gentile; chè a femminil modestia ben s'addice ammirazione a virtù guerriera, e n'è il più nobil guiderdone. E qual sarà la bella, le cui palpebre non si sollevino con trasporto a mirare un eroe? La vergine trilustre gli volge uno di quegli sguardi che fan cader l'armi di mano ai più ardimentosi; le pupille che il pudore avrebbe depresse in faccia a lui,

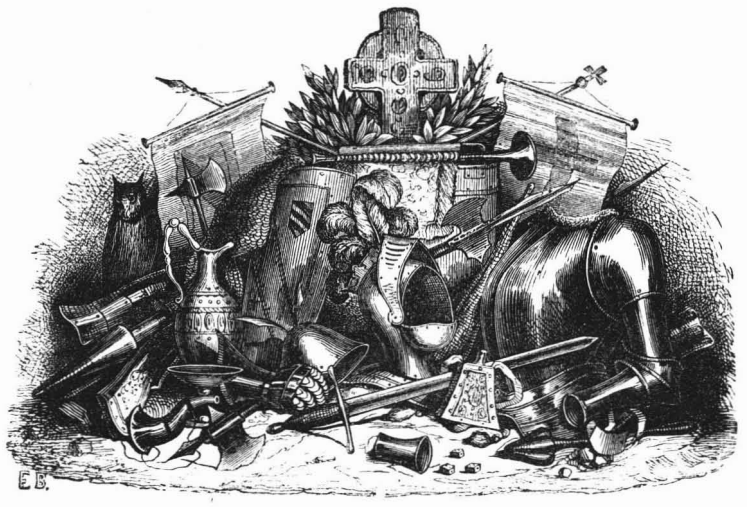
(1) Questo ritratto fu inciso da Paolo Pontius, celebre intagliatore d'Anversa, di cui Rubens era egli stesso grande ammiratore.

(2) Al tempo ove i guerrieri ancor si armavano di ferro, erano i cavalli, detti di battaglia, d'un prezzo assai elevato, a motivo della difficoltà di trovare in essi riunita l'agilità e la forza. È incredibile quello che aveano presso gli antichi Greci. Filonico di Tessaglia chiese tredici talenti (64,198 franchi) a Filippo re di Macedonia, del famoso Bucefalo, domato poi da Alessandro. Parrà ciò nondimeno modica una tal somma a chi abbia letto in Varrone (*De Re rustica*, cap. IX) che Quinto Azio, senatore, avea pagato un asino quattrocentomila sesterzi, ovvero ciò che riferisce il celebre viaggiatore Gian Batista Tavernier (T. I, pag. 157) avervi cavalli in Arabia che si vendeano sino a centomila scudi.

son fisse desiosamente sulla sua immagine. Chi sa quante volte nel più segreto del cuore essa bramò tale lo sposo, e tentò destare nel suo pensiero un'idea di maschia bellezza, di cui rinvenne il tipo su questa tela? Chi sa quanto sia il suo rammarico che dalle tralignate nostre fogge, e dalle mutate condizioni della guerra, sia sostituito sì povero vestiario a tanto splendore ed eleganza d'armi?

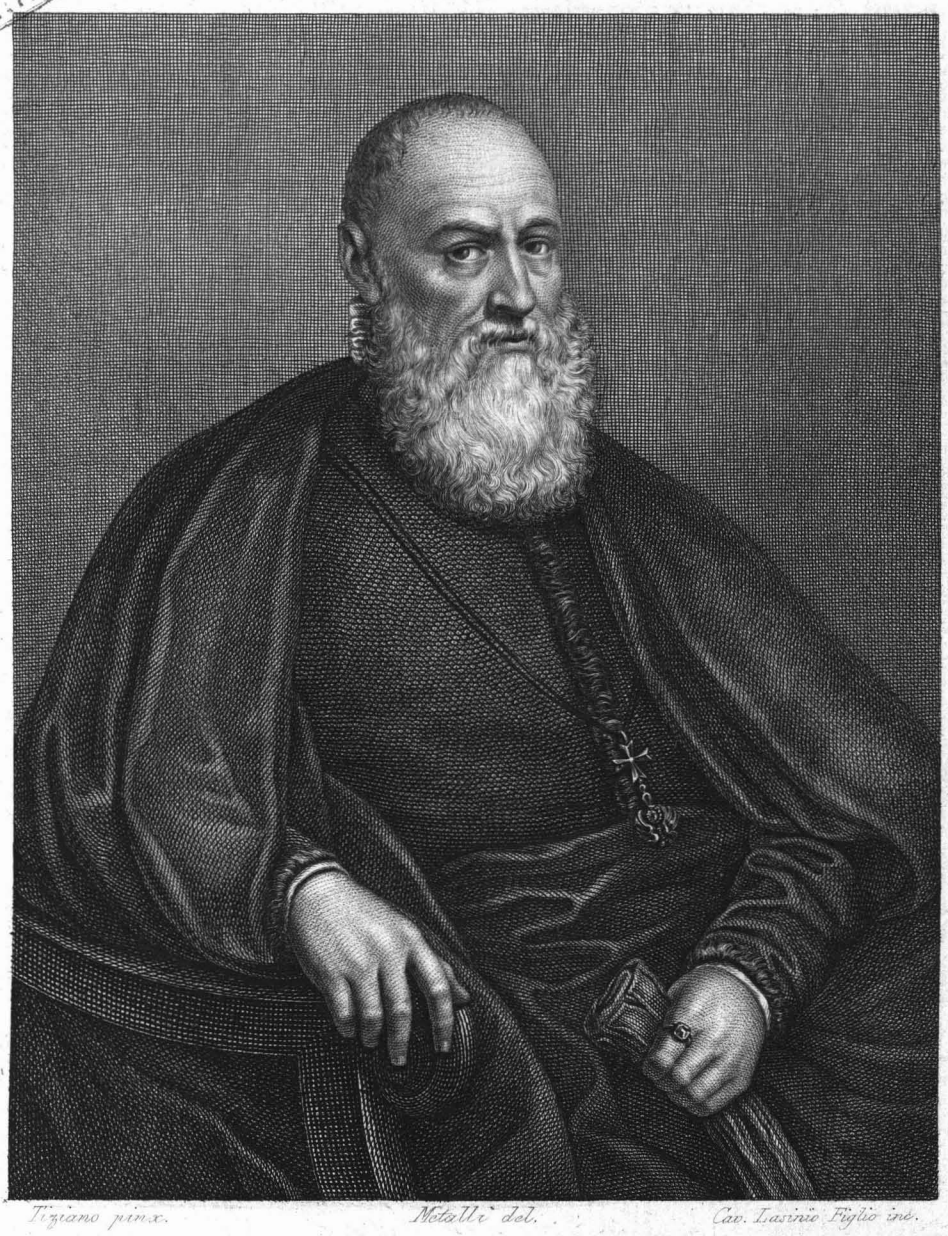
Narra un antico storico che anche dopo la sua morte l'immagine d'Alessandro incuteva terrore ai nemici, e da un altro scrittore fu riferito che il cadavere di Cimone comandò la flotta degli Ateniesi durante trenta giorni, dopo che vincitore ebbe esalata l'anima sulla spiaggia di Cipro (1). La potenza di comando che spira su questa figura sembra farla capace di rinnovare i portenti prodotti dalla statua di Alessandro, o dalla spoglia di Cimone. Sorga essa fra i nostri guerrieri il dì della battaglia, e ancor gli condurrà alla vittoria.

(1) *Ita factum est ut Cimon, mortem eius et hostibus et sociis ignorantibus, incolumes suos in patriam reduxerit, trigesimo quam mortuus fuerat die, uti Phanodemus scribit* (Plut. in vers. Guil. Xyland., T. II pag. 180).



XXI.

BIBLIOTECA CIVICA
TORINO



Tiziano pinx. *Metalli del.* *Cav. Lasinio Figlio inc.*

Tav. LXXXII.

RITRATTO IGNOTO

DI TIZIANO VECELLIO

Nato in Cadore nel 1477, *morto in Venezia nel* 1576;
discepolo di Giovanni Bellini.

SCUOLA VENETA.

Nell'offerire al nostro lettore questo rarissimo lavoro del Tiziano, noi ci varremo delle stesse parole da lui impiegate inviando un altro ritratto di pari eccellenza al Castaldi, suo famigliare, a cui con quella confidente baldanza che solo al genio è conceduta, scriveva « contempli ora il buon giudizio di vossignoria quel poco di fiato che sa distendere il mio pennello » (1). Queste brevi parole costituiscono infatti il maggior degli encomii, e il più appropriato al merito dell'opera che abbiam sott'occhio. Essa rappresenta l'effigie di cotale che dal Tiziano stimò essere, e non fu, immortalato (2). Stendendo sulla tela quel po' di fiato che fa qui attualmente respirare costui, il Tiziano non immortalò che se stesso: e la vita da esso datagli da dugento sessantaquattr'anni, scriviamo sul principio del 1841, dura attuale e palpitante, come il giorno in cui venne qui fermata dal pennello del gran Veneto. Induzione sicura della rassomiglianza di questo ritratto, oltre ad un carattere di verità che sol dalla natura può nel dipinto derivare, sono le qualità istoriche e morali che dal pennello di quel maestro furono impresse in altri di celebri personaggi fatti da esso rivivere nella successione de'secoli. Così allorchè vediamo sì evidentemente raffigurato il carattere d'un'inconcussa volontà in Paolo III Farnese, quello della libidine e della sfrontatezza nell'Aretino, quando riconosciamo la fierezza e la gravità spagnuola in Carlo V, la magnanimità in Andrea Doria, la dissimulazione in Filippo Secondo, la sagacità

(1) Bottari, *Lettere Pitt.*, T. V, pag. 59. Edizione di Milano 1822.

(2) Carlo V, lodando al Tiziano i tre ritratti che di lui avea dipinti, diceva a quel maestro: « Tiziano mio, voi mi avete tre volte immortalato ».

e la meditazione nel dotto Aldrovandi, la forza d'animo in Filippo Strozzi, e la più schietta onestà in Benedetto Varchi (1), ne dobbiamo inferire che anche in questa effigie egli abbia dovuto, secondo la bella espressione d'un poeta, saper rintracciar col pennello i penetrali dell'anima, e dipingerne per così dire l'intimo pensiero:

> . . . . . *motus animorum, et corde repostos*
> *Exprimere affectus, paucisque coloribus ipsam*
> *Pingere posse animam, atque oculis praebere videndam* (2).

È verità affermata dai più sagaci scrittori di materie pittoriche, non esser primaria, benchè sia importante condizione d'una rassomiglianza, l'esatta riproduzione della forma. A questa precede l'idea, ossia la manifestazione dell'essere morale che sotto l'altra si cela: e tal fu pure il parere d'un celebre ritrattista che non col pennello ma colla penna ci tramandò l'effigie de'maggiori uomini dell'antichità, Plutarco, il quale dichiarava che l'immagine da cui s'esprimevano i costumi e l'ingegno d'una persona, è alquanto più attraente di quella che alle sole fattezze del volto ristringe la sua imitazione: « *multo pulchriorem imaginem esse eam qua mores ingeniumque, quam qua corpus et facies exprimitur* » (3). Perciò ai ritratti semplicemente organici tanto più antecedono i morali, quanto maggiore è l'eccellenza che l'anima ha sulla materia. Ma se superiori, altrettanto più difficili: e la misura d'ingegno necessaria a superare una tanta difficoltà appunto costituisce l'enorme differenza che corre fra i sommi pittori come Tiziano, Vandyck e Raffaello, e i pittori volgari ed ignoranti che non per cagion di rinomanza, ma di semplice specolazione commerciale, si fanno a trattar quel genere medesimo. I primi, infondendo nei volti i più volgari uno spirito di cui difettavano talvolta gli originali da cui ritraevan quelle stupende immagini, sapean, per così dire, da figure morte ritrarre figure vive; mentre da figure vive sogliono gli altri invece ritrarre soltanto figure morte. Indi nulla di più geniale, come nulla di più insipido

(1) Questi diversi ritratti sono la maggior parte nelle gallerie di Parigi e di Vienna. La galleria di Vienna possiede altresì un tesoro assai più raro, da non omettersi in questa nostra enumerazione. Egli è un ritratto di Giovanni Boccaccio dipinto dal Tiziano (*Catal. des Tableaux de la Galerie Imp. et Royale de Vienne. Par Chrétien Méchel, membre de diverses Académies.* Basle 1784, pag. 27). Converranno facilmente i nostri lettori che qualunque sia l'abilità con cui il Tiziano condusse cotal ritratto, niuna è comparabile a quella di averlo eseguito cento e due anni prima di venire al mondo, essendo il Boccaccio morto nel 1375, e nato il Tiziano nel 1477. È vero che per compensare in alcun modo cotal leggera differenza, ed accreditar la propria notizia, ha lo scrittore tedesco aggiunto che il Boccaccio vi è rappresentato *in un' età provetta:* « *Il représente le célèbre Jean Boccace* dans un âge avancé, *sans barbe, mais avec des cheveux gris un peu crépus* ».

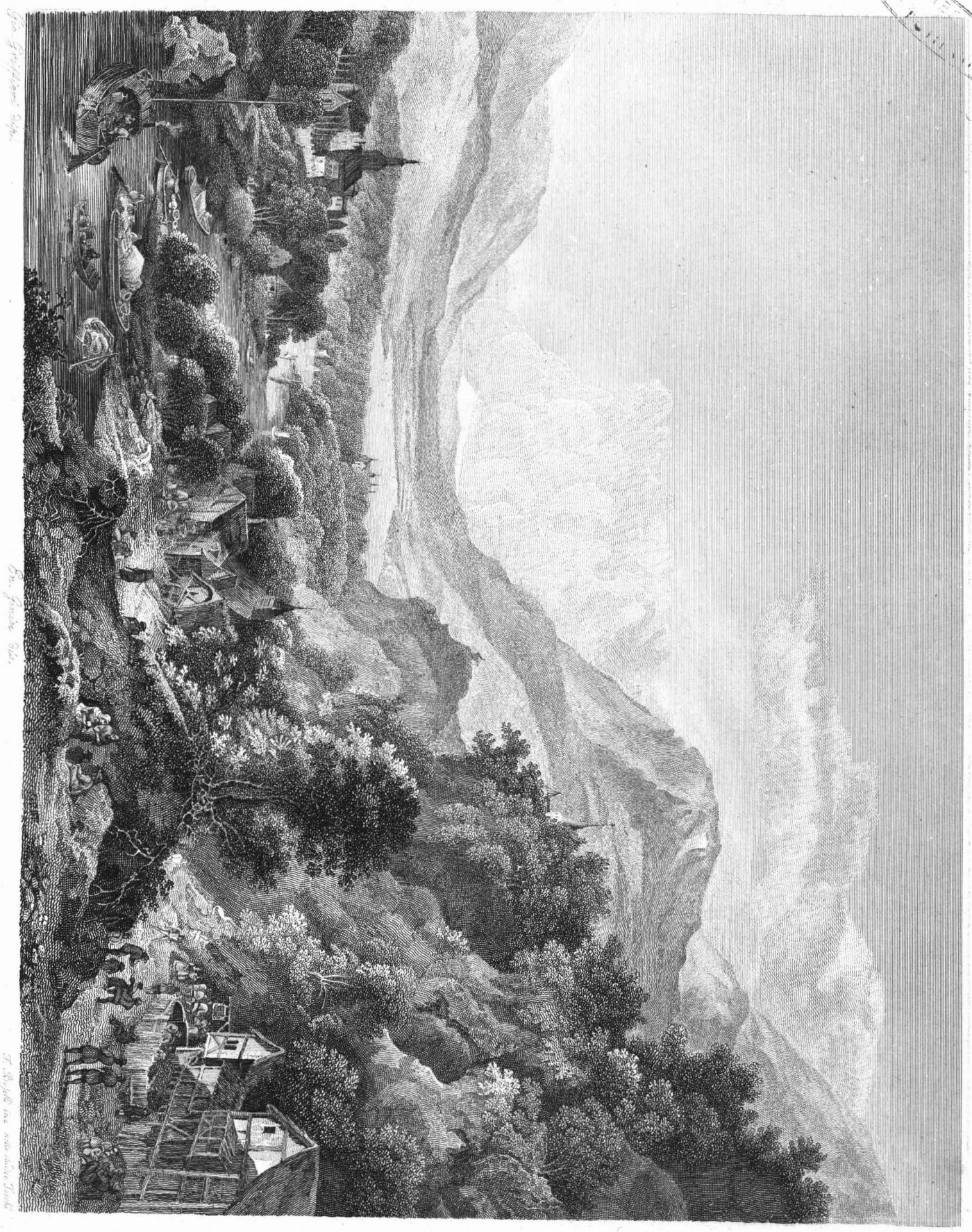
(2) Dufresn., *De arte graphica*, v. 229.

(3) Plut. *In vita Cim. Athen.*, T. II, pag. 164. Vers. Guil. Xyland.

di tali pitture, secondo che elle son dipinte da mano abile o dozzinale. Onde è da convenir col Cicognara, esser veramente il ritratto o l'alfa o l'omega della pittura (1).

L'ingenuità di colore con cui è trattata questa magnifica figura, ove i tuoni delle carni, sempre fra lor dissimili, benchè sempre vi appaiano uniformi, si congiungono con sottilissimo trapasso l'uno coll'altro ad esprimere il natural pallore dell'età matura, la rendono agli occhi di tutti gl'intelligenti una vera meraviglia dell'arte, e come Michelangiolo nel riprodur sui marmi il grandioso della forma, come Raffaello nel caratterizzare gli affetti dell'anima, così il Tiziano si mostra qui il primo di tutti nell'emular le apparenze della natura. Niuna picciolezza nel modo in cui sono espresse le parti di quel volto: tutto vi è condotto con grandiosità e con possesso. Vi si scorge una mano usa a trattar la storia, e che lungi dall'umiliar la propria opera nel trapassar dal generale al particolare, dall'eroico al domestico, questa seppe attrarre a se stessa, e collocarla nella regione superiore ove abitualmente spaziava lo spirito dell'artefice.

(1) Storia della scultura, T. I, pag. 164.



BIBLIOTECA CIVICA

Tav. LXXXIII.

PAESE

DI GIOVANNI GRIFFIER

Nato in Amsterdam nel 1656[1], *discepolo d'Orlando Rogman.*

SCUOLA OLANDESE.

Fra le più rare opere con cui la mano vincitrice del principe Eugenio crescea dovizia alla raccolta dei Reali di Savoia, è senza dubbio da annoverarsi questa serie numerosa di paesi, i quali *ritratti* dovrebber dirsi, essendo eglino l'esatta rappresentazione de' più bei siti naturali incontrati dal Griffier nelle lunghe sue pellegrinazioni. Artefice anfibio, che sul mare anzichè sulla terra fornì la sua carriera, egli fu in certo modo l'Ulisse della pittura. Destinato dalla nascita alle arti meccaniche (2), dal genio alle arti belle, valse il suo studio pertinace a superar l'opposizione de'parenti, i quali dopo averlo collocato con un pittore che sol di bagordi e di crapule a lui era maestro, lo introdussero al Rogman, da cui apprese l'artifizio pittorico, e donde portandosi a visitare le officine di Lingelbach, d'Adriano Vanden Velde, di Ruysdaël e del Rembrandt, apprese poi l'arte. Molti autori lo ascrissero fra' seguaci del Rembrandt, benchè la differenza tra la maniera dell'uno e dell'altro sia quella che è tra la luce e le tenebre, essendo stato costume del Griffier di tener le sue tavole altrettanto chiare quanto ombrose erano quelle dell'altro olandese. E ben s'appose egli, mentre intendendo limitarsi alla pittura di paese, conobbe che questa allora soltanto dovea piacere, quando era imitazione del vero, ed era soltanto imitazione del vero quando com'esso era luminosa.

Fatto valente, appena ebbe assembrata qualche pecunia che, vago di girare

(1) Ignorasi l'anno preciso di sua morte che credesi avvenuta in Inghilterra.

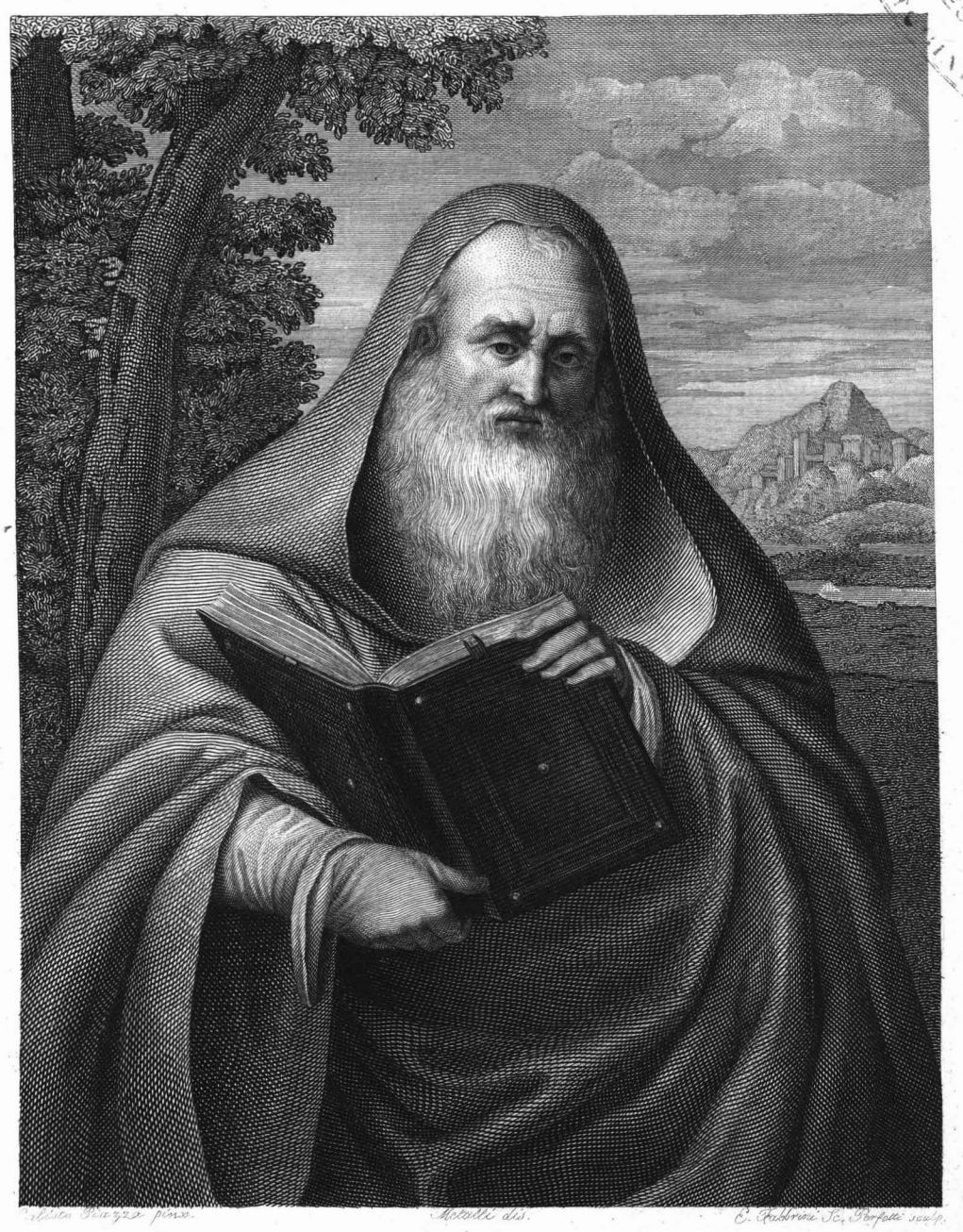
(2) Suo padre lo volle prima falegname, poi vasaio, e non cesse che con molta difficoltà alle istanze del figliuolo ed ai progressi manifesti che senza sua saputa egli avea fatti in un'arte che quel rozzo operaio giudicava inferiore a quelle.

il mondo, si procacciò una nave, e colla moglie, co'figliuoli e co'pochi suoi averi su quella imbarcando, si condusse a visitar le costiere dell'Olanda e dell'Inghilterra. Ma non andò guari che un'orribile procella lo ridusse al più estremo pericolo. La nave, sconquassata e rotta, avendo perduti gli alberi, andò a picco, ed a stento fur posti in salvo il pittore e la famiglia. Alcune ghinee che la figliuola di Griffier erasi per buona ventura cucite nella cintola, lo impediron sole di mendicare il pane. Ma chi ha abilità, ha ricchezza. E non istette guari l'artefice a rifarsi delle proprie perdite, e noleggiato un altro legno, e sopra avendovi ammannito uno studio di pittura per proprio uso, ed alcuni bugigattoli per quello della famiglia, di nuovo tentò la fortuna sul più incostante degli elementi. Più anni andò così errando e dipingendo felice e indipendente, e alternativamente visitando le pittoresche spiagge d'Amsterdam, quelle d'Enckuysen, d'Hoorn, di Dort e di Liverpool, ne andava ritraendo le più deliziose vedute fra quante innanzi gli si paravan per la via. Stanco finalmente del mare e dei suoi pericoli, ricco di lavori, e bramoso di vita più agiata e tranquilla, egli si ridusse a ferma stanza in Londra, ove le sue tele furono, come ovunque erano, ammirate e richieste. Primo luogo fra i suoi ammiratori ebbe meritamente il duca di Beaufort, uno de'più eruditi amatori di quella contrada, il quale, simile all'arciduca Leopoldo verso Davide Teniers, o all'Elettor palatino verso Vander Werff, si mostrò suo protettore sì appassionato, che smodando nella parzialità per l'artefice, e con una tirannia più profittevole che onorifica soggiogandolo, ogni lavoro che per lui non fosse, imperiosamente gli vietava, e quante più di sue tele incontrava studiosamente raccoglieva. La qual cosa è stata cagione che sì rare e sì ricercate sian le opere di questo pittore, cui poche quadrerie si vantan di possedere.

La finezza del colorito, la bellezza delle linee, e la graziosità del soggetto ci ha fatto collocare in prima riga la presente veduta, che è di quelle atte ad inspirare non solo ammirazione ma desiderio. Essa rammenta con ingenuità le pure letizie della campagna, ove la natura apre il suo più bel sorriso, e ove l'anima, libera talvolta dalle romorose cure cittadinesche, ama inebriarsi nelle voluttà del silenzio e della solitudine. Qual è l'uomo dannato dalla sorte alla stia ed alla chiusura dei pubblici officii, che tutto non si senta allegrare il cuore nel contemplar questi luoghi lieti d'ameni verzieri, e di selve fortunate, e che considerando le gioie semplici e quiete del contado, non porti invidia ai suoi abitatori, e non esclami con Virgilio: « *O fortunatos nimium sua si bona norint agricolae!* » (1).

(1) Georg., lib. II, vers. 458.

BIBLIOTECA CIVICA



Tristano Guazzo pinx. Mitelli dis. C. Faldoni Sc. Pasquali sculp.

Tav. LXXXIV.

IL CARDINALE

MARINO GRIMANI

PATRIARCA D'AQUILEJA

DI

CALISTO PIAZZA DA LODI

Nato ivi verso il fine del cinquecento.
morto dopo il 1556 [1]*; si crede discepolo del Tiziano.*

SCUOLA VENETA.

Questo ragguardevole maestro, che mosse i primi passi col gran secolo della pittura veneta, non si ristette come tanti altri di quella scuola ad imitare servilmente ed esclusivamente la maniera del Giorgione o del Tiziano, i quali a quel tempo dividevano in due schiere gli artefici della capitale e dello stato, ma facendosi aderente alla maniera d'ambidue, studiò con miglior consiglio di appropriarsi quanto di più perfetto rinveniva in ciascheduno di essi, preludendo per tal modo alla massima che più tardi fu predicata dai Carracci alla scuola bolognese, e a tutte le altre d'Italia, e che da Seneca il retore già veniva inculcata nel proemio di sue controversie: « *Non est unus, quamvis praecipuus sit, imitandus* ». Si deve però notare che quantunque il nostro artefice riconoscesse non doversi il pittore attenere ad un solo esemplare, pur egli non professò nella propria imitazione l'eccellenza del principio Carraccesco, consistente nel considerare vari stili in diverse scuole, per giungere a padroneggiarli con discernimento, e temperargli insieme in una maniera nuova

(1) Il Ridolfi lo credette Bresciano, e giudicò che da Lodi fosse il di lui casato, ma lo stesso artefice scrisse in varie tavole il suo vero nome *Callixtus Platea*, e volendo far conoscere la sua patria vi aggiunse *Laudensis*, da Lodi. La storia non ha tramandato su questo pittore se non notizie scarse ed incerte, e ci ha lasciato ignorare l'anno della sua nascita, come quello di sua morte: solo si conosce che la prima sua tavola porta la data del 1524, notata dall'Orlandi nell'Abecedario pittorico; e l'ultima, citata dal Bianconi, e rappresentante il *Battesimo di G. C.* l'anno 1556 (V. Lanzi, T. III, pag. 139).

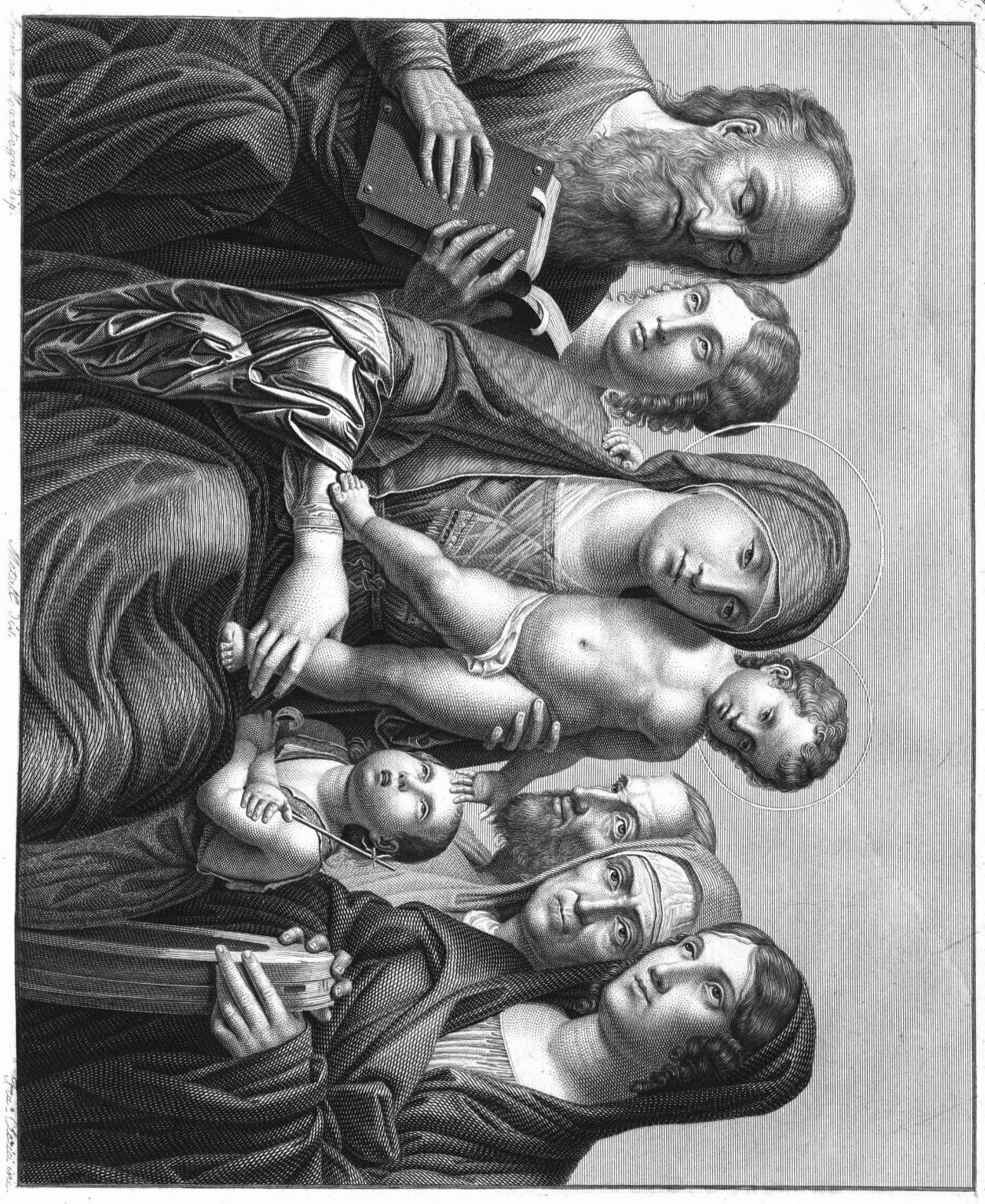
ed originale, come fu costume del pittore d'Eraclea, il quale da varie vaghissime fanciulle togliendo le più squisite forme, ne componeva una bellezza ideale; mentre invece il Piazza aderì alla pratica da cui ebbe fama Luca Giordano ed altri maestri di varie contrade, dando alle sue composizioni il carattere del pittore, la cui opera avea fatta più profonda impressione sul di lui spirito, che investendosi con fervore di quella maniera si facea capace di riprodurla spontaneamente. In conseguenza di tale costumanza egli venne durante la sua vita alternatamente aggregato ora all'uno, ora all'altro di quei due capiscuola, ai cui pennelli furon anche talora attribuite le sue proprie tavole, fra le quali dobbiamo annoverare in prima riga quelle che dipinse nella chiesa dell'Incoronata in Lodi, nel cui proposito corse tradizione avervi il Vecellio posto la propria mano, del che forse fu cagione la maravigliosa loro bellezza. L'ingegno del Piazza valse però assai meno nella pittura a olio che in quella a fresco, nella quale fece prova di straordinaria abilità, e di cui, al dir del Ridolfi (1), fu capolavoro la *Visita della Vergine a S. Elisabetta*, dipinta nella chiesa di S. Maria Calcaria, ed il *S. Pietro Martire* nella cappella detta del Capitano. Anzi è da notarsi che quello scrittore, o sia stato effetto di disistima ovvero di trascuranza, non disse veruna cosa di sue pitture a olio, e solo di quelle a fresco fece menzione, e così pure il Lomazzo, parlando del *Coro delle Muse* da quello dipinto in Milano nel giardino attenente al palazzo del presidente Sacco, presso la chiesa dei Servi, opera di cui egli non conosceva altra più leggiadra nei volti, nè più amena nel colorito (2). Altro motivo d'elogio a Calisto Piazza dev'essere eziandio la scelta che di esso fece il cardinale Federigo Borromeo nipote di S. Carlo, ed animato da un medesimo spirito nel promuovere la gloria del santuario e della patria, allorchè intendendo a ristorare le arti dicadute per la terribile pestilenza del 1576, da cui fu sparsa tanta desolazione nella Lombardia e nella Venezia, egli a sè chiamava dai finitimi paesi quanto potea rinvenire di più valente nell'arte, rinnovellando con instancabile zelo e industria una seconda scuola in Milano, ove tentò di ridestare alcuna scintilla di quella fondatavi dal gran Leonardo, quasi un secolo prima, sotto il patrocinio di Lodovico Sforza.

Più degno elogio di se stesso fece il pittore colla propria mano in questa bella mezzafigura, opera del miglior conio Tizianesco, che basta sola a far giusto richiamo contro la negligenza del Lomazzo e del Ridolfi, dimostrando con quanta imparzialità gli abbia il Lanzi tributati i suoi encomi. Il pennello

(1) Meraviglie dell'arte ecc. T. I, pag. 254.

(2) Trattato dell'arte della pittura ecc., pag. 398. Ediz. di Milano, 1584.

vi è fine e diligente, e nella freschezza delle carnagioni rammenta assai da vicino la bravura del maestro, di cui non ebbe però il grandioso, cadendo anzi soverchiamente nell'esile rimproverato ai maestri del secolo antecedente, e da cui furono menomate le istesse tavole del Bellini. Manca nelle opere del Piazza quella scioltezza propria del suo gran caposcuola, di cui imitò il finito anzichè il risoluto. Amò egli, come del Moretto e di altri si legge, i fondi chiari, su cui le figure si staccano con più evidenza, e di tale artifizio spesse volte si valse ne' suoi composti. I suoi panneggiamenti sono generalmente trattati con quella verità che fu uno dei principali pregi della scuola veneta, i cui maestri fecero sul naturale uno studio così accurato e così imitativo, che ad esso venne dal cav. Mengs in gran parte attribuita la verità e la forza a cui giunsero quei sommi de'coloritori.



BIBLIOTECA CIVICA

Tav. LXXXV.

LA VERGINE COL BAMBINO

ED ALTRI SANTI

D'ANDREA MANTEGNA

Nato in Padova nel 1430, *morto in Mantova nel* 1506;
discepolo dello Squarcione.

Le opere d'Andrea Mantegna richiamano alla mente la sentenza di Porfirio, che le immagini degli Dei prodotte quando la pittura era nella sua virilità si ammiravano per la pompa e il decoro, mentre quelle del tempo antico, benchè più rozze, aveano una semplicità meglio conforme alla maestà divina (1). La schiettezza delle pitture era il reflesso di quella delle anime in un'età ove con ingenuo studio elle si dedicavano a rinvenire il Santo nel bello, o il bello nel Santo. È vero che Raffaello, Guido, Carlo Dolci ed altri dei migliori secoli, accoppiando la bellezza della santità con quella della forma, produssero il sublime dell'arte moderna, ma senza togliere un sol raggio a quella loro aureola di gloria, quanto non è da presumersi che nelle immagini degli antichi essi trovassero una parte delle inspirazioni che coll'operaio doveano eternare la sua opera? Infatti sappiamo che le figure di Masaccio eran di compiacimento al gran Raffaello (2), quelle di Lippo Dalmasio discepolo di Vitale dalle Madonne (3) a Guido Reni, quelle del beato

(1) Porph., *De Abst.*, lib. II.

(2) Lanzi, *St. Pitt. d'Ital.*, T. I, pag. 59.

(3) « Belle e singolari ne sono le teste, particolarmente in alcune madonne, che Guido Reni non potea saziarsi di rimirare, solito dire che Lippo era aiutato da una virtù superna a rappresentare in un volto la maestà, la santità, la dolcezza d'una Madre di Dio, e che in ciò non era stato eguagliato da alcun moderno » (Lanzi, T. V, pag. 15 e 16).

Angelico a Carlo Dolci, che inebbriati di tai pure idee o volontariamente o involontariamente le trasfusero nelle opere loro, così che come in molti passi d'Ennio si trova la prima scaturigine dei pensieri che Virgilio poi ammantò di sua patetica poesia, così dalle semplici fattezze di quei primai sovente son da ripetersi le perfezioni che più ci sedussero nei loro successori.

Trovò il Mantegna al suo primo esordire sulla scena pittorica le vie preparate al passo che egli dovea far fare all'arte. Lo Squarcione, come il Calvart nella scuola Bolognese, o il Bellini nella Veneta, era destinato a dar primo alla scuola Mantovana l'impulso che dovea guidarla nel suo andamento. Egli aveva ritemperata l'arte italiana colle inspirazioni della greca, introducendo nella sua patria non solo gli studi immensi fatti da esso sui monumenti di quella classica terra, ma perfino una copiosa raccolta di torsi, statue, bassirilievi ed urne cinerarie da esso a proprie spese adunate, che divennero l'esemplare su cui in principal modo si modellarono i suoi insegnamenti. Da pochi fu misurato l'ascendente che quel grande ammaestratore ebbe sulla pittura italiana, e la gratitudine che i di lui precetti imposero alla posterità. Fra i suoi allievi, i quali benchè salissero al ragguardevol numero di cento trentasette, di cui niuno riuscì al di sotto del mediocre, fu il più celebre Andrea Mantegna, cui parve destino dello Squarcione iniziare all'arte o amico gli fosse o nemico, mentre la sua amicizia contribuì a perfezionarlo nel disegno, la sua inimicizia nel colorito. E la cosa andò a questo modo. Aveano le massime dello Squarcione fondato nella scienza del corpo umano il giovinetto Andrea, così che furon di gigante i suoi primi passi nella carriera. Toccava egli appena i diciassette anni quando dipinse in S. Sofia di Padova una tavola d'altare che a detta dello stesso Vasari « venne giudicata opera fatta da un vecchio ben pratico, e non da un giovanetto ». Le pitture che eseguì alcun tempo dopo nella cupola della chiesa di S. Agostino furono tali da porlo in riga col medesimo suo maestro. *Inde irae.* A ciò si aggiunse, che avendo Gian Bellino, competitore dello Squarcione, vedute quelle opere ed essendosi innamorato dell'artefice, gli diede per moglie l'istessa sua figliuola. Allora, da amico fatto avversario, cominciò lo Squarcione a sparlare apertamente delle pitture che poco prima lodava a cielo, dicendo avervi Andrea troppo seccamente imitati gli antichi rilievi, ed altro non mancare alle sue figure che il colore marmoreo a farle veri marmi. Punto da tal censura, non si scoraggiò Andrea, ma, come è proprio delle indoli generose, si fe' anzi maggior animo. E conoscendo che l'antico maestro diceva in parte il vero, si diede ad ammollire collo studio delle cose naturali la rigidezza in lui trasfusa dalle inanimate, e in breve tempo si mostrò altrettanto abile nel

ritrarre dal vivo, quanto fino allora dall'antico. E quantunque, se si pongono a confronto con quelle de'migliori tempi, sempre appaia nelle sue figure un rigido nelle mosse, un piegar fitto, e una diligenza che spesso degenera in secchezza, non di meno se si giudicano in ragione dell'età in cui viveva, e se si paragonino alle opere de' suoi coetanei, uno si avvede del gran progresso che quel suo nuovo stile avea fatto fare alla pittura, poco prima ancor ristretta nelle fasce del Giottesco. E così il biasimo dettato dall'invidia fu più giovevole al progresso di questo pittore che non era stata la lode suggerita dalla parzialità.

Era destino del Mantegna che nella propria famiglia egli trovasse i principali autori del suo incremento nell'arte. Avviato dal padre adottivo prima allo studio dell'antico, poi a quello della natura, veniva in ultimo dallo suocero iniziato ai misteri del veneto colorito. Il suo accasamento tra' Bellini formò era nuova di freschezza e di leggiadria nelle sue opere che furon la transizione per cui la secchezza tagliente della scuola antica passò ad inanellarsi colla tondeggiante fusione di quella instituita nella Lombardia da Leonardo da Vinci. Le tavole condotte da Andrea in quel periodo hanno una vaghezza e una grazia che per poco le farebbe attribuire ad un'altra età e ad un altro artefice. Lo splendore più seducente di sua tavolozza egli tutto poi lo adunò nella gran tavola votiva rappresentante la *Vergine con vari Santi*, ordinatagli dal suo munifico patrono Giovanni Francesco Gonzaga, duca di Mantova. La varietà delle carnagioni, la magnificenza dei panni, il fulgor delle armature, la freschezza de'frutti e de' fiori che l'adornano, la fanno, di prima presa, creder lavoro d'alcun celebre pennello veneziano, se non che la castigatezza del disegno, e la scienza con cui ogni figura è ridotta al punto di veduta, vi chiariscono il grande studio da esso fatto nel disegno, nella prospettiva e nell'arte degli scorti, in ordine alla quale egli parve compiere l'invenzione sublime incominciata da Francesco Melozzo. Il più bel saggio di sua bravura in tal difficil arte era, al dir del Felibien, quel *Cristo morto*, già precipuo ornamento del palazzo Mazarini, figura di grandezza naturale, le cui membra dimostravano un corpo di alta statura, benchè vedendosi soltanto dalla pianta de' piedi ne fosse il rimanente in assoluto scorcio. Ignorasi qual sorte sia toccata a quel capolavoro di cui non è fatta menzione nel catalogo del Museo di Parigi, ove figura la bella tavola del Duca di Mantova.

Nel qui esibire ai nostri lettori un modello dell'antica ingenuità italiana abbiamo rammentati questi pochi fatti, acciò non in riguardo della condizione dell'arte, ma in quello della condizione dei tempi, sia l'opera giudicata. Agli

studiosi di Raffaello e di Leonardo ella offrirà reminiscenze atte a far presumere che quei preclari uomini non furono stranieri alla considerazione di questo gran precettore della pittura. Ciò che in riguardo ad essi è presunzione, si cambia in certezza in riguardo al Correggio, che potè dirsi il migliore alunno, non già d'Andrea, alla cui morte era egli in età di soli undici anni, ma delle sue pitture, da cui manifestamente trasse, come nota il Lanzi, quella diligenza che sempre lo diresse nella scelta delle cose materiali dell'arte, quella morbidezza d'impasto, quella fusione di colori, la cui iride produsse ne'suoi quadri sì grata armonia, quella gaiezza che introdusse nelle sue figure, quei putti pieni di brio, quelle frutte e fiori, e soprattutto quello studio di scorti e di sotto in su, che dal suddetto scrittore furon dichiarati un perfezionamento dello stile del Mantegna, come le opere di Raffaello e di Tiziano ne furon di quello del Perugino e del Bellini. In questa tavola son precipuamente pregevoli due qualità che ambe cattivano l'animo di chi la considera: studio accurato e ingenuità. Studio della natura evidentemente nobilitata sull'antico, benchè non del tutto ancor scevra della grettezza che caratterizzò i primi passi dell'arte non solo in Italia, ma presso ogni popolo. Ingenuità nell'espressione dei volti, ingenuità nelle attitudini delle figure, ingenuità nella condotta del colore. Doti altrettanto preziose quanto più rare esse divennero in questo secolo di sprezzatura e facilità generale, le cui opere non hanno nè la dottrina, nè la semplicità che, al dir d'Ovidio, soglion piacere in egual modo, benchè per qualità tra loro dissimili:

Sive es docta places raras dotata per artes,
Sive rudis placita es simplicitate tua.

La studiosa semplicità degli antichi maestri era quella che per una via scabrosa e difficile sollevava la pittura verso l'apice di sua grandezza, mentre l'indotta sprezzatura che prevale oggigiorno è quella che per facile declivio la travolge alla sua rovina.



BIBLIOTECA CIVICA



Guido Reni pinx. Metalli del. Dan. Tosi Fc. Taschi Scul.

Tav. LXXXVI

SANTA CATERINA

DI GUIDO RENI

Nato in Bologna nel 1575, *morto ivi nel* 1642;
discepolo del Calvart e dei Carracci.

Dacchè il filosofo di Samo divinizzava con superba ecatombe la scoperta del gran teorema (1) sino al tempo ove il genio di Newton rivelò al mondo quella non minore, benchè men vantata del suo binomio (2), l'intelletto umano, avido d'investigare le più misteriose proprietà dello spirito e della materia, sempre inutilmente si è industriato intorno alla definizione della bellezza. E quantunque Simmaco s'indegnasse (3) che da taluno potesse dubitarsi della competenza dei filosofi a sentenziare sull'essenza del bello, mentre gli stessi uomini ignoranti ammiravano il Giove Olimpico di Fidia o la Vacca di Mirone, o le Sacerdotesse di Policleto, nulla di meno i libri di Socrate, d'Aristotele, Platone, Galeno, Carneade, Luciano, Cicerone e di altri filosofi, i quali più o men sottilmente ragionarono su quell'oscura e intricata materia, sono rimasti come una prova manifesta della loro impotenza a spiegare ciò che a tutti è pur dato sentire. La vasta mente d'Aristotele che non solo si estese alle cognizioni che gli uomini ebbero a' suoi giorni, ma che ne dilatò eziandio alquanto il confine, non parlò del bello se non fortuitamente nel suo libro della rettorica e della poetica, senza che in esso

(1) La dimostrazione del quadrato dell'ipotenusa trovata da Pittagora.

(2) Newton fu il primo a scoprire un metodo generale per elevare un binomio ad una potenza qualunque, il cui esponente sia un numero intero o rotto, positivo o negativo.

(3) Symm., lib. I, epist. 23.

siasi quel filosofo impegnato in veruna positiva definizione, e sembra che quel grande scrutatore dello spirito umano riconoscesse la vanità di tal ricerca; mentre vien riferito da Diogene Laerzio nel suo libro V, che essendo quegli un giorno interrogato da taluno per qual ragione noi amiamo le cose belle, si contentò di rispondere, essere da cieco una tale domanda « *coeci, respondit, haec interrogatio* » evitando in tal modo le difficoltà della proposizione. Luciano riconobbe espressamente esser oltre la facoltà della mente umana il comprendere per qual via noi siamo commossi dalla bellezza (1). Dionigi d'Alicarnasso stabilì aver la natura dotato ciaschedun uomo sin dal suo nascere d'un senso squisito del bello. Epitteto esagerando l'azione della bellezza dichiarò doverne essere commossi i sassi medesimi « *quod pulchrum est vel lapidem movere valet* » (2). Galeno disse che la bellezza non risultava da una convenevole analogia degli elementi quanto da quella delle parti che costituiscono un tutto, come dal dito alla palma della mano, da questa al gomito, e da esso al braccio, in una parola di tutte le parti le une rispetto alle altre, togliendo ad esemplare il libro delle proporzioni di Policleto, il quale seguendo l'idea da esso ivi espressa, giunse a formare una statua che fu lungo tempo il canone di tutti gli artefici (3). Cicerone vide la bellezza nella convenevole proporzione per cui le varie membra insieme s'accordano con certa grazia e certa soavità di colore (4). Nell'Ippia di Platone dopo averla quel divino ingegno successivamente cercata nella convenienza delle parti fra loro, nell'utilità relativa di esse, nei piaceri derivanti dalla percezione così della vista come dell'udito, egli pon termine alle congetture, a norma del sistema suo prediletto, l'identità del bello e del virtuoso, immolando a questa ogni altra anteriore teoria, senza però addurne veruna prova, anzi senza nè guarentirla pure direttamente. In altro suo dialogo, nel Fedro, egli si fa a spiegare con sublime immagine l'azione della bellezza sulla varia natura delle anime. La bellezza, dice, brillava in cielo, unita alle altre specie immortali. Caduti noi in questo mondo, l'abbiamo più d'ogni altra cosa apertamente riconosciuta, coll'intermedio del più luminoso dei sensi, la vista. L'occhio umano è infatti il più sottile degli organi corporei. Nulla di meno

(1) *Verum ne videar monere quidem scire quo pacto oporteat nos circa pulchrum affectos esse, dicere autem ipsum de eo nihil posse.* Charidemus, T. II, pars II, pag. 1018. Edit. Salmur., 1619.

(2) Arrian., Epict., lib. III, pag. 23.

(3) Gal., classis I, pag. 153.

(4) *Pulchritudo enim corporis apta compositione membrorum movet oculos et delectat hoc ipso quod inter se omnes partes cum quodam lepore consentiunt* (Cic. *De Officiis*, lib. I). E altrove: *Quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo* (Tuscul., lib. IV).

esso non può discernere la virtù perchè l'uomo sentirebbe nascere in se stesso un amore incredibile verso di lei, se la sua immagine, ovvero quella d'altri oggetti degni di vero amore potesse presentarsi agli occhi nostri distintamente come la bellezza: ma a questa sola fu conceduto essere ad un tratto e la cosa più manifesta e la più amabile. Egli suppone non poter l'anima penetrare nel corpo umano senza avere in una condizione antecedente contemplata la celeste essenza. Ma non a tutte le anime è dato rammentarsi di tale visione, se precipitate sulla terra ebbero la mala sorte d'essere strascinate al vizio e di scordare in tal modo quello che prima aveano veduto (1). L'uomo cui toccò in sorte un'anima di simil tempera, non serbando fresca memoria di quei santi misteri, o avendola interamente perduta, non può quando gli avviene d'incontrare l'immagine terrena della bellezza risollevarsi facilmente all'idea della di lei essenza primitiva. Allora, invece di mirarla con rispetto, egli sentesi tutto ardere di fuoco impuro, e tenta assalirla quasi animale selvaggio, per isfogare con infame nodo una concupiscenza contraria alla natura del suo essere primordiale. Laddove l'anima, che più ampiamente fu penetrata ed ancora è compresa dalle maraviglie vedute in cielo, trovandosi al cospetto d'un volto quasi celeste, o d'un corpo le cui forme le rammentino l'essenza della pura bellezza, sente immediatamente invadersi da un fremito che la richiama all'idea de' trasporti già provati nella prima sua condizione, poi contempla quell'amabile oggetto, e lo venera qual essere in cui più pura si riflette l'idea della divinità (2).

Sarebbe malagevole a qualsivoglia affinata galanteria dirigere al bel sesso un più gentile omaggio. Un filosofo moderno, insistendo sull'istessa idea, dedusse a modo di corollario dalla proposizione dell'antico, altro non essere il buono se non il bello posto in azione, e che un'anima la quale è penetrata dalla bellezza della virtù lo dev'essere nell'istessa proporzione da ogni altro genere di bellezza (3): esser perciò il malvagio quello il cui senso depravato più non sente l'armonia dell'ordine fondamentale stabilito da Dio nelle relazioni fra l'uno e l'altr'uomo, e in quelle tra la creatura e il suo Fattore.

(1) Secondo il sistema platonico, lo spirito che ebbe più lunga visione va ad animare un uomo la cui vita debba essere sacra alla saviezza, alla bellezza, alle muse ed all'amore. Quello che ha veduto meno, e non si trova perciò se non di second'ordine, animerà un sovrano giusto, o guerriero e potente. Quello di terz'ordine, un politico, un economista, uno speculatore. Quart'ordine, un atleta o un medico. Quinto, un indovino o un iniziato. Sesto, un poeta o un artista. Settimo, un artigiano o un contadino. Ottavo, un sofista o un guidapopolo. Nono, un tiranno. Se i poeti sono quali ce li definisce Orazio, non so quanto si gioveranno di quel sesto grado accanto agli artigiani ed ai contadini. Quanto agli artisti, essi sono di lunga mano avvezzi ad essere trattati senza complimenti.

(2) Dialoghi di Platone. Trad. di Vict. Cousin., T. IV e VI.

(3) J. J. Rousseau, *OEuv. Philos.*

S. Agostino, uno degli uomini più eruditi de' suoi tempi, aveva scritto un trattato sul bello ideale, ma tale opera essendo andata smarrita, altra via non rimase di congetturarne l'opinione su tale materia se non quella di racimolare alcune idee sparse qua e là nei di lui scritti ov'egli asserisce essere il nostro spirito subordinato ad una certa unità originaria che, sovrana, eterna, perfetta, sta come canone fondamentale del bello di cui è prima forma ed essenza: « *omnis porro pulchritudinis forma unitas est* » (1). E questa egli la riconosce sopra del nostro spirito, e n'è l'idea così innata in noi come quella della grandezza, della profondità, quantità, numero, ed altre proprietà della materia. Sul fine del secolo decimoquinto Agostino Nifo adottando, ora i principii aristotelici, ora i platonici per combattere quelli di Cicerone, negò stare nella proporzione delle parti e nella soavità del colore l'essenza della bellezza (2), a cui però egli non seppe sostituire definizione più soddisfacente, essendosi limitato a dir quel che non sia, anzichè quel che sia (3). Il trattato del bello pubblicato da Crouzas, che comparve nei primi anni del secolo decimottavo, ebbe per suo principio generatore i libri di s. Agostino, a cui lo scrittore francese aggiunse soltanto un po' di ridondanza nelle frasi e di confusione nelle idee, ed essendosi proposto di trattare del bello in generale, ne ha data una definizione che non è applicabile se non ad alcune specie. Il P. André, gesuita, nel suo saggio sulla bellezza può dichiararsi l'autore che meglio d'ogni altro ha sviluppata la materia, fermandone i principii senza evitarne le difficoltà; solo sarebbe da desiderarsi alcun più preciso ragguaglio sull'origine delle idee di relazione, d'ordine, di simmetria inerenti nel nostro spirito, che egli bastantemente non definì, se innate o fattizie abbiano da giudicarsi. Il sistema del celebre Hutcheson riuscì più ingegnoso che vero, ed il nuovo senso del bello da esso immaginato non aggiunse alla materia se non una nuova difficoltà, ed avendo inteso a spiegar l'origine del piacere che si deduce dal bello, e ricercar le qualità che dee possedere un oggetto per parerci tale, ed essere occasione di nostra compiacenza, egli ha men provata la realtà del suo sesto senso, che la difficoltà di spiegare senza un tale aiuto l'origine del piacere derivante dalla bellezza. Il sistema di Locke, da cui tanti intelletti furono sviati dal retto sentiero, attribuì le percezioni dello spirito alle sensazioni della materia, dalle quali fece eziandio derivare le

(1) T. II, Epist. XVII, pag. 30. Ediz. veneta, 1756.

(2) *Pulchritudinem non esse certam membrorum proportionem atque commensum, cum quadam colorum suavitate.*

(3) *Nec pulchritudinis ratio est quantitas, quandoquidem grandia nonnulla atque idem brevia quaedam formosa videntur, ac saepe magna deformia, parva formosa, et contra parva turpia, magna gratissima.*

cognizioni della scienza, i sentimenti morali e l'essenza della bellezza. L'opinione di Locke, fondata sulla sensualità, benchè fosse poi sostenuta con tutto l'ascendente loro dai filosofi del secolo decimottavo, dovette pur cedere a quello della spiritualità oppostagli da Leibnitz, a lui superiore per la profondità e l'estensione di sua dottrina, a cui diedero anche maggior risalto le assurde proposizioni di Cabanis e d'Helvetius; questi con aver sostenuto essere la *ragione* stata creata dalla mano dell'uomo (1); quegli col dichiarare il *pensiero* una parte sedimentosa del cerebro (2). La filosofia di Leibnitz molto più illuminata dimostrò invece che i sensi non possono condurre se non a percezioni incompiute. Egli classificò le facoltà dell'anima in superiori ed inferiori, consacrando le prime alla logica ed alla filosofia, e le seconde, ovvero l'immaginazione e la memoria, alle belle arti a cui esse debbono servire come di stromento. Montesquieu e Burcke, l'uno nel suo Trattato sul Gusto, l'altro in quello del Bello, riconobbero ambedue l'istessa origine alla bellezza, la varietà; principio generale che non soddisfece a veruna delle parti in cui si suddivide quella difficile materia per essere evidentemente la varietà uno degli attributi, non il fondamento della bellezza (3). Wolfio confuse la bellezza col piacere cagionato da essa, così che dalla sua definizione si potè dedurre la conseguenza che il bello è bello perchè a noi piace, mentre al contrario un oggetto piace soltanto perchè è bello. La definizione di Baumgarten, dedotta dal sistema platonico, che il bello sia il perfetto reso sensibile, quantunque ingegnosamente sviluppata, non contribuì gran fatto a dilucidare la quistione. Kant richiamando anch'esso l'idea di Platone riconobbe come carattere essenziale della bellezza l'apparizione immediata dell'infinito nel finito: ma egli era troppo digiuno di cognizioni sulla teoria delle arti, e le sue astrazioni erano troppo elevate da essere intelligibili alla maggiorità, così che il suo sistema non riuscì nella sua applicazione a verun giovamento. Sulzer, Lessing e Mendelshon poteron dirsi i continuatori, ed in certo modo i satelliti di Baumgarten, da cui dedussero il principal fondamento delle loro teorie. Verso la metà del secolo decimottavo Winckelmann si arrischiò anch'esso nella malagevole investigazione, ma la poca di lui

(1) *C'est la main de l'homme qui a créé sa raison, c'est à elle qu'il la doit.*

(2) *La pensée n'est qu'une sécrétion du cerveau.*

(3) Dopo avere stabilito che i caratteri del bello sono la dolcezza, la sveltezza e la morbidezza (Softeness, Smallness, Smoothness) Burcke asserisce che non la proporzione ma il modo crea la bellezza appartenente alla forma « *it is not measure but manner that creates the beauty that belongs to the shape* ». La sua opera, or caduta in obblio, ebbe sette edizioni successive in Inghilterra e fu per trent'anni l'ammirazione di tutta la Francia.

profondità nella filosofia non gli permise di molto internarvisi, ed avendo dedotte dal sistema platonico le principali sue idee, le espose in un modo oscuro e imbarazzato, atto ad impazientare anzichè illuminare il suo lettore. Ma quantunque egli non abbia esibita veruna soluzione ai quesiti filosofici (1), furono i suoi scritti di notabile giovamento alla pratica degli artefici, richiamandoli allo studio dell'antico che, come prototipo di bellezza materiale, è quanto di più perfetto ha prodotto finora l'umano ingegno. La teoria del bello di Raffaello Mengs ebbe per suo fondamento la perfezione da lui detta *obiettiva*, che egli fece risultare dall'espressione d'unità relativa delle cose rappresentate coll'idea della loro destinazione; ma quel modo di definir la bellezza non parve aver molto contribuito alla sua perspicuità, e la sua opera, ammirata da pochi, non fu d'incremento a nissuno, e andò con molte altre di simil natura ad ingombrare inutilmente le biblioteche. Tra i filosofi rapsodi che circa a quei tempi si dedicarono alla investigazione del bello dee pure menzionarsi l'inglese Hogarth, il quale appoggiandosi ad un precetto dato già da Michelangelo a Marco da Siena con dirgli « che egli dovesse sempre fare una figura piramidale serpeggiante, e moltiplicata per uno, due e tre » stimò aver trovato nella linea ondeggiante simile all' *S* il carattere della bellezza; e l'analisi che ne pubblicò potè definirsi una compiuta raccolta di spiritose assurdità. Nei dialoghi filosofici d'Emsterhuis, quello scrittore che per molte osservazioni giovò al progresso degli studiosi, si mostrò più sentimentale che profondo, e lasciò la quistione ove l'aveva trovata. Moritz consegnò nella sua imitazione plastica del bello tutte le illusioni d'uno spirito appassionato per le opere dell'arte, senza considerare gli ostacoli che si opponevano alla loro effettuazione. Keratry riconobbe il bello assoluto nella convenienza degli organi colla loro destinazione, e nel compimento della volontà che ha coordinate le varie parti della creazione, così che la perfezione fisica e l'opportuno impiego dei doni della Provvidenza ne costituirono il prototipo (2). La sua teoria, desunta evidentemente dai vari sistemi precedenti ed in particolare da quello di Platone e di Camper, le cui idee sulla utilità furon da esso fuse in quella della convenienza delle parti, non fece che riprodurre cose cognite, sotto pretensione di novità. In riguardo al saggio sulle leggi del bello composto dal Malaspina, avendo egli medesimo dichiarato nella sua prefazione che non pretendeva metter innanzi nuove teorie (3), ed essendosi

(1) Il Vinckelmann confessò ingenuamente che la bellezza non era mai stata definita da nissuno (Bottari, *Lett. Pitt.*, T. V, pag. 520).

(2) Du Beau. T. I, pag. 209.

(3) Delle leggi del Bello. Prefaz., pag. 9.

esattamente conformato a tal proponimento, non occorre articolarlo in questo luogo. Ultimo comparve nell'arringo un autore i cui lumi ed esperienza furon di giovamento alle arti, e che dalla posterità è già stato collocato nel grado a lui meritamente dovuto, Leopoldo Cicognara. Non trovandosi scoraggiato dagl'inutili tentativi di quelli che lo precedettero, volle anch'egli esplorare una quistione che da tanti gran pensatori era stata trattata con esito sì mediocre, e venne generalmente riconosciuto che fra le opere di quell'erudito i suoi ragionamenti del bello riusciron forse la più debole, per non esserne la massima nè pratica nè filosofica, così che avendo egli voluto far pompa di sua dottrina nella metafisica, vi chiarì soltanto la propria insufficienza, e il suo libro non ebbe l'approvazione dei dotti, nè quella degli artisti.

In questa nostra perlustrazione abbiam toccato rapidamente dei vari sistemi immaginati dagli uomini per giungere ad interpretare l'ineffabile mistero della bellezza, e della loro insufficienza in definirne così l'essere, come l'azione sull'uman cuore, e può affermarsi che dopo un corso di 2271 anni (1) di sterili sforzi, quell'elaborata materia è a noi pervenuta pressochè nella medesima condizione in cui la trovò chi primo si faceva ad investirla, così che il filosofo moderno è ridotto a ripetere ciò che sull'umana scienza diceva quell'antico: «*Hoc unum me scire scio quia nihil scio*». E la bellezza strascinata dagli uni nel fango delle voluttà corporee, ravvolta dagli altri nelle nuvole dell'idealismo, rimase oltre quel muro di bronzo indicato da Orazio «*Hic murus aëneus esto*» visibile agli occhi, inaccessibile all'intelletto dell'uomo, arcano maraviglioso, incomprensibile, di cui Dio riserbò a sè solo la conoscenza. Rimane però da convenire che fra tutte le speculazioni filosofiche, di cui fu scopo la bellezza, quelle di Adamo Smith e di Pietro Camper, i quali rinunziando a definirne l'indefinibile essenza, s'accontentarono ad esaminarne l'azione sul cuore, furon le sole che, se non razionalmente, almen plausibilmente assegnarono un motivo ragionevole ai disparati giudizi degli uomini, varianti in ogni clima a seconda delle varietà introdotte dalla natura nelle loro specie (2). Essi dimostrarono che l'Autore delle cose avendo attribuito forme

(1) Scriviamo nel 1841. La nascita di Platone avvenne 430 anni prima dell'era cristiana.

(2) Infatti osserviamo altra esser l'idea del bello in un Etiope, altra in un Ottentotto, in un selvaggio ed in un Europeo; e ciascheduno di questi popoli crede riconoscere in un tipo di bellezza conforme alle abitudini della propria visione, ed alla razza a cui appartiene, quello della bellezza assoluta. Ed è alquanto probabile che le più pure linee d'una figura greca sarebbero per eccitare nell'animo degli abitanti della Guinea o delle Indie, l'istessa antipatia che in noi il naso schiacciato, le labbra turgide, la pelle nera e oleosa degli uni, ovvero i denti anneriti o le orecchie pendenti sugli omeri degli altri. Anzi è da notarsi che la varietà dei giudizi sulla bellezza non si esprime soltanto con simili forti degradazioni, ma si trova eziandio dimostrata

sì diverse agli uomini ed agli animali, non ebbe in mira un certo bello particolare, ma soltanto il maggior vantaggio delle varie specie, rispetto alla loro destinazione; ed in secondo luogo, che infallibilmente si sarebbero tutti i popoli accordati ad un solo tipo di bellezza, se sussistesse un bello innato, come sussiste un sentimento innato del bello morale, per cui il coraggio, l'amor di patria, la castità, la beneficenza sono, come vediamo di fatto, in pari onore presso tutte le nazioni. Secondo il loro sistema, quanto noi qualifichiamo di bello nella forma dell'uomo e degli altri animali, dipende unicamente dalla simpatia (1) e dalla mutua convenienza, ovvero da un consentimento stabilito da un piccol numero di persone, così che la bellezza non è se non una pura rappresentazione di quello a cui noi siamo singolarmente abituati (2). Il principio della simpatia e dell'abitudine è atto se non a spiegare intrinsecamente, a spianare almeno certe difficoltà inerenti a quelli d'altri filosofi. La rimembranza della divinità, di Platone, verbigrazia, difficilmente si può adattare ai diversi concetti del bello inerenti nei popoli delle varie parti del mondo. L'unità e la simmetria di S. Agostino lasciano molto campo se non al deforme, almeno al disaggradevole. La conveniente proporzione e la soavità del colore di Cicerone non soddisfanno molto meglio al requisito, mentre agevol sarebbe ad un pittore il dimostrare che mantenendo cotali due condizioni in due diverse figure, se ne può produrre una geniale e l'altra antipatica. Quando nel gettar l'occhio sopra una moltitudine si avverte alla poca differenza esistente nelle proporzioni delle parti che costituiscono parecchi

dalla differenza che corre tra il modo di sentire dall'uno all'altr'uomo in un'istessa contrada, ovvero tra quello d'un uomo rozzo e d'un educato; il bello in generale essendo relativo ad ogni individuo, ed al grado a cui appartengono le sue facoltà intellettuali, combinate col proprio temperamento. Così una donna dotata di certa freschezza di colore, tondezza di forme, vivacità di sguardo, d'espressione e di contegno, sarà giudicata della più rara bellezza da colui che essendo soltanto capace d'impressioni materiali, limita al senso le proprie soddisfazioni: mentre un uomo in cui gli affetti più sviluppati e le percezioni più estese hanno più squisitamente organizzato il sentimento, sarà attratto con più simpatia da certa delicatezza di contorni e d'espressione, pallor di volto, timidità di sguardo e di contegno, che preconizzandogli in quella gentile essenza l'idea dei piaceri materiali superati dalle delizie del cuore e dello spirito, gli farà riconoscere in essa col principio della più pura felicità quello della più perfetta bellezza. Si direbbe che il Creatore dopo aver mostrata una potenza maravigliosa nell'esprimere il bello in sì moltiplici guise nelle fattezze dei volti abbia voluto far prova dell'istessa potenza nella varietà di senso di cui ha dotato lo spirito umano per apprezzarla.

(1) Anche Voltaire si è mostrato aderente al principio simpatico di Smith, e mostrandosi sdegnato dalle opposizioni che incontrava, prorompe in queste parole: « *Demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le grand beau, le* to kalon, *il vous répondra que c'est sa crapaude avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos brun. Interrogez un négre de Guinée, le beau est pour lui une peau noire, huileuse, des yeux enfoncés, un nez épaté. Interrogez le diable, il vous dira que le beau est une paire de cornes, quatre griffes et une queue. Consultez enfin les philosophes, ils vous répondront par du galimatias* ».

(2) *Des Formes*, pag. 66. Edit. d'Utrecht, 1792.

bei volti, e che pur si vede quanto son varie le loro espressioni, tutte sì diversamente piacevoli, si ottiene una prova palpabile della vanità dei sistemi (1) che pretesero rinvenir la bellezza o nelle proporzioni, o nella simmetria, o nella convenienza, o nell'utilità delle parti, utopie ingegnose, che dopo aver fatto stillare il cervello a chi le immaginava e a chi ne fece studio, lasciaron vacuo lo spirito e la ragione mal soddisfatta, mentre nessuna di esse rese nè potè render conto in qual modo una anzichè un'altra proporzione di parti desti senso di compiacenza nella nostra anima, e qual sia il legame invisibile che insieme unisce le facoltà di questa cogli attributi della forma materiale. Anche in riguardo alle arti ebbe il sistema di Camper e di Smith l'adesione dei dotti, a far capo da uno dei più rinomati, Winkelmann, secondo il quale la disposizione a discernere il bello nelle arti è destata ed accresciuta dall'educazione. Il che è a dire che le nozioni primigenie che l'uomo ricevette dalla natura si trovano modificate da quelle che vengono infuse nel di lui intelletto dalle norme dettate dall'arte; norme che traendo fontalmente l'origine loro dalla squisita perfezione delle forme greche, e da alcuni assiomi derivati dalle scienze più positive, quali sono le proporzioni anatomiche e la relazione obbligata di simili proporzioni cogli usi a cui son destinate le varie parti, in conformità alle leggi della statica e della meccanica, riducono l'essenza del bello ideale all'effettuazione di quanto è più conforme alle leggi della natura, ove ciascheduna parte offre una proporzione ed un carattere adattato alla proporzione ed al carattere del tutto. Dalla qual cosa ne risulta che quanto più sarà numerosa un' aggregazione d'individui, in cui dalla prima gioventù sia stata progressivamente sviluppata una particolar simpatia verso le forme greche, come avviene nei paesi più inciviliti, ove lo studio delle arti del disegno forma parte d'ogni ingenua educazione, tanto più per siffatta abitudine della visione sarà estesa l'idea d'un comune tipo di bellezza, che troverà la sua maggiore eccellenza nella maggior delicatezza di sentimento e squisitezza di percezione di ciaschedun uomo, e diverrà canone assoluto d'ogni suo giudizio nelle opere dell'imitazione.

La rara bellezza di questa figura ci ha condotti ad esporre nel presente articolo alcune osservazioni su quell'arcano attributo degli esseri, la cui dichiarazione rimasta inaccessibile all'intento di tanti filosofi, ed alla stessa divina penna di Platone, fu sì mirabilmente conseguita su questa tela dal pennello più divino di Guido Reni. Della primazia di questo artefice nell'esprimere

(1) I sistemi, disse taluno, son come i topi, che possono passare a traverso venti piccoli buchi, e che ne trovan finalmente due o tre che non gli possono ammettere.

il bello, altamente parlarono il Mengs, il Winckelmann, il Lanzi, il Passeri e parecchi altri scrittori, che tutti d'unanime consenso lo preconizzarono il pittore che avesse impresso alla figura umana un carattere più celestiale. Infatti la finezza di contorni e d'espressione che si ammira in quella che abbiamo sott'occhio, è tale che da niuno di quanti si fecero a studiarla, fu sinor raggiunta, e soltanto se ne può avere un giusto concetto contemplandola nell'originale, ove il genio di Guido parve aver dato un corpo alla sublime idea di Platone, la virtù visibile all'occhio umano (1). Quando il genio dell'arte perviene a far spirare in un volto l'idea d'una bellezza sì rara, che quasi può dirsi irreperibile sulla terra, la sua visione infonde nel cuor dell'uomo un sì indefinibile compiacimento che, inebriato di maraviglia, si trova come rapito a se medesimo. Allora abbandonandosi ai deliziosi erramenti della propria fantasia, fluttuando mollemente di pensiero in pensiero e d'una in altra illusione, a poco a poco egli si sente separato dalle volgari e tristi realtà che lo attorniano, e collocato in una regione più serena e ridente, ove sembrano anticiparsegli quegli istanti di tranquilla beatitudine situati oltre la tomba, quando, accolto dagli angioli, vedrà schiudersi le soglie del Paradiso, e farsi manifeste le più formose specie immortali. Quando l'umana bellezza ha una tal espressione di virtù, invece di farsi richiamo a voluttà e fomite di passioni tumultuose, ella ha in sè una potenza sovrannaturale, serenatrice dell'anima, che se n'impadronisce irresistibilmente, e penetrando grado grado sino all'ultimo fondo, ne allontana ogni turbamento; simile a dolce armonia che inducendo nei sensi una quiete progressiva, e piovendo come rugiada sul cuore inaridito, vi serpeggia con insolita soavità, lo riabilita ai moti d'affetto, e gli fa provare quelle impressioni di quiete e di contentezza che l'uomo esacerbato dall'avversità cerca sì frequenti, trova sì rare intorno a sè. Felice colui che giunto all'ora fatale, ove l'anima tremante sull'orlo estremo della vita già sente affondarsi nell'oceano dell'eternità, si vedrà accanto un'angelica figura come questa, amorevolmente inchinata ad accoglierlo e ricondurlo in seno a Dio!

Molti fra gli scrittori tentarono investigare il principio da cui potè derivare nel Guido potenza sì straordinaria nel rappresentare la bellezza: gli uni,

(1) Tal pensiero di Platone gli fu forse suggerito da Socrate il quale, secondo le ingegnose congetture d'Haman e di Barthélemy, era stato condotto al concetto della perfezione morale dalle forme eleganti e dalle proporzioni armoniche da esso ammirate nelle statue che scolpiva suo padre. Il celebre libro di Davide Rivault intitolato « L'Arte di render bello » (*L'Art d'embellir*) anch'esso è fondato sulla sentenza che la virtù d'un uomo ne abbellisce il volto, sentenza in cui prima e dopo lui convennero i fisionomisti d'ogni età, dichiarando che le disposizioni e le abitudini morali hanno un grande ascendente sulle fattezze fisiche.

appoggiati a materiale argomento, l'ascrissero al di lui studio incessante sopra le greche statue della Niobe e della Venere Medicea: gli altri citarono come suo esemplare la rara avvenenza di due donne celebri a quei tempi, le contesse De Bianchi e Barbazzi di Bologna, che da esso furono a molte altre prescelte per la nobiltà e grandezza dell'aria loro. Altri si diedero a seguir l'artefice nelle chiese allo spuntar del giorno, ove spiando furtivo le espressioni più instantanee della bellezza atteggiata a pietà, fedelmente poi ne ritraeva l'immagine sulle sue tele.

Pochi infatti tra gli espedienti per cui può un artefice affacciarsi a sorprendere le recondite manifestazioni della beltà femminile, sono efficaci al par di questo, mentre, qualunque sia l'intelligenza e la buona volontà d'un modello, è assai difficile, se non impossibile, che nell'officina del pittore, a fronte di una contemplazione visibile e per così dire sfacciata, possa la sua fisonomia rivestirsi di quella finezza d'espressioni che con tanta eccellenza vi sono improntate dai moti spontanei della natura. Inoltre raramente avviene che le persone, assoggettantisi alla condizione di modello, sian dotate d'una bellezza di volto sempre confacevole all'uopo del pittore, il quale sol vi ricerca il più delle volte la perfezione delle altre parti, valendosi poi dei modelli lasciatici dai Greci, per dare alle teste quell'ideale che inutilmente egli ricerca nel vero. Si può anche aggiungere che quando pur si trovasse un modello fornito di tutte le qualità richieste, sarebbe errore il valersene troppo frequentemente, per non cadere, come avverte lo Zanetti, nella monotonia dei caratteri colla sua troppo frequente riproduzione (1). Mosso da tanti e sì gravi riflessi soleva Guido condursi per tempo nelle chiese più appartate (2) ove, investigatore attento della natura, contemplava furtivamente quei moti leggiadri e passeggeri con cui una pietà affettuosa aggrazia la timidità delle vergini, o il pudore di giovani matrone. La santità del tempio, il silenzio che regna sotto alle sue volte interrotto soltanto dal sommesso bisbiglio della preghiera, la tranquillità delle ore mattutine quando la città, assorta nel sonno, ancor non ferve nel diurno strepito, tutto allora concorre a infondere nell'animo di quelle una securità confidente che le espone in certo modo abbandonate e fidenti all'occhio scrutatore che inosservato considera ora l'umile chinarsi delle palpebre, ora il sollevarsi al cielo delle pupille inumidite dalla compunzione, ora il sorriso lampeggiante di gaudio angelico, e il pudico ritegno

(1) Della Pitt. Venez., pag. 381.

(2) « A certe solennità principali, nelle ore prime o intempestive osservò nelle chiese ogni fisonomia di donne ritirate, di giovanette più guardinghe » (Fels. Pittr., T. II, parte IV).

della verecondia, e l'umiltà tutta in sè ristretta, e quei mille ineffabili vezzi che una successione di pietosi sentimenti imprime e varia in un bel labbro. Il raggio misterioso che cade dalle alte invetriate sembra lambir più mollemente i contorni puri ed eleganti delle figure ivi raccolte, ed aggiunge alle naturali bellezze quelle ideali prodotte dall'incanto di un chiaroscuro potente e concentrato. Sovente i bianchi veli, vaghissima fra le attillature femminili, gettati con negligenza su bionde o su nere trecce, ricordano al pensiero le più celestiali fra le vergini di Guido o del Sassoferrato, e sempre l'arte vi trova materia od ammaestramento, o sia che interamente celando essi le sottoposte forme, solo offrano allo studio un grazioso partito di pieghe, o che immergendo quelle in soave penombra, dichiarino le più delicate mezzetinte delle carnagioni, o che remossi da una bianca mano le appalesino a un tratto in tutta la magnificenza della beltà e nei più gai colori della giovinezza. Sovente i globi vaporosi che uscenti dai turiboli si espandono intorno a mille bei volti, come nuvole intorno a quelli dei cherubini, adagiandoli nel lor grembo, e mostrandoli immersi in tenue crepuscolo, o sopra riverberandovi gli azzurri loro riflessi, porgon nuovo alimento all'immaginazione, che accarezzata dal canto di funebri nenie, o concitata dal gaudio degl'inni, e dai giganteschi boati dell'organo, si stacca a poco a poco dall'idea delle cose terrene, e sollevandosi dal materiale all'incorporeo, sembra agire sotto un'inspirazione soprannaturale, rivelatrice di forme nuove, ineffabili, simili a quelle che nei sogni più felici dell'adolescenza si veggon talora spaziare aleggiando avanti agli occhi sullo spuntar dell'aurora, librate fra il cielo e la terra, fra l'idea e la natura.

Tra le varie cagioni a cui fu ascritto il dono della bellezza infuso nella mente del Guido, più di tutto gentile e interessante si è quella suggerita dall'autore della Fèlsina pittrice, il quale la riconobbe nella divozione che quell'artefice avea sin dall'età prima dedicata a Maria. Soleva egli portarsi ogni sabbato a venerarne l'immagine al monte della Guardia, ed ogni sera a quello della Vita: «e però, aggiunge quello scrittore, hanno creduto molti, non so se con troppo ardimentosa verisimilitudine, che a lui, come a vergine non meno che a suo gran divoto, ella si fosse degnata di apparire (1), non

(1) Di cotali apparizioni si trovano citati alcuni esempi anche presso gli scrittori profani nella vita che ci tramandarono degli antichi artefici. Essi debbono ascriversi all'immaginazione o all'orgoglio di essi. Vien riferito da Plinio che l'Ercole di Parrasio era da lui stato dipinto quale soventi volte eragli comparso nel sonno: « *Herculem, qui Lindi est, talem a se pictum qualem saepe in quiete vidisset* » (lib. XXXV). Il fatto medesimo si trova ripetuto da Ateneo: « *Veluti prodigium quoddam referebat Parrhasius, quum in Lindo Herculem ipse pingeret talem se Deum repraesentasse, ac picturae accommodasse, qualis per somnium ipsi apparuerat* » (Lib. Deipnosoph. XII, cap. 11). Narra Leonide che Prassitele aveva rappresentato Cupido in

avendo mai pittore d'alcun secolo saputo rappresentarla più bella insieme e modesta, e disperandosi che possa mai più succedere chi vi giunga ». E di fatto se non vi si riconosce una speciale predilezione del Cielo, in qual altro modo si può egli interpretare quell'avviso soprannaturale che, alla solennità del Natale, ogni anno per lui si rinnovava (1)? Ed a che attribuire quel raggio misterioso che per tanti anni fu visto splendere sul suo letto durante la notte? Una filosofia scettica ed orgogliosa rigetta disdegnosamente sì fatte tradizioni dei secoli più semplici, ma le accoglie il sentimento e le consacra ad abbellire la memoria d'un grande artefice.

È qui rappresentata S. Caterina vergine e martire del quarto secolo. Timida come colomba innanzi a Dio, ella era simile a leone in faccia ai di lui nemici. Gli atti del suo martirio la dissero di sangue regio. Le cognizioni che ebbe nella filosofia e nelle lettere furono superiori al suo sesso. Cesare Massimino la costringeva a disputar sola in un'assemblea di filosofi pagani che la di lei sapienza coprì di confusione, sì che, convinti, tutti abbracciarono il cristianesimo, ed ebber la palma del martirio. S. Caterina dopo d'essere stata legata ad una ruota di ferro, armata di acutissime punte, la quale appena mossa si spezzò miracolosamente, ebbe il capo mozzo per ordine del tiranno. Il mistico agnello con cui viene talvolta rappresentata dagli artefici (2), è l'emblema della purità a cui accenna il di lei nome nella lingua greca ove il vocabolo *katharòs* significa *incorrotto*, *senza macchia*. Questa figura della miglior maniera di Guido offre il tipo dell'antica scuola italiana in tutta la sua maestà. Un lume largo e non interrotto impronta sull'opera il carattere grandioso, classico della classica terra. Nessuna picciolezza di parti, nessuna screziatura di tinte; tutto grande, semplice, sublime come il genio. Chi vuol fare uno studio da avanzarsi nell'arte venga a considerare quelle mani, ne osservi la rara bellezza nella forma, la semplicità di meccanismo nell'esecuzione che solo ai grandissimi conceduta costituisce quell'arte che non sente l'arte « *ars quae non sapit artem* » sì difficile a conseguire. L'eccellenza del disegnatore si mostra particolarmente nel modo in cui sono modellate le

Tespi quale eragli apparso presso la meretrice Frine (Anthol. lib. IV, cap. 12), e Parmenione assicurava la medesima cosa della Giunone scolpita da Policleto.

(1) « Fanciullo ancora, per sette anni continui sentì bussarsi alla porta ogni notte del Natale di nostro Signore, nè mai seppe com'ella si fosse; siccome mai non conoscere un certo lume della grandezza d'un uovo che, svegliandosi ogni notte, si vedea sopra il letto per parecchi anni» (Fels. Pittr., T. II, pag. 73).

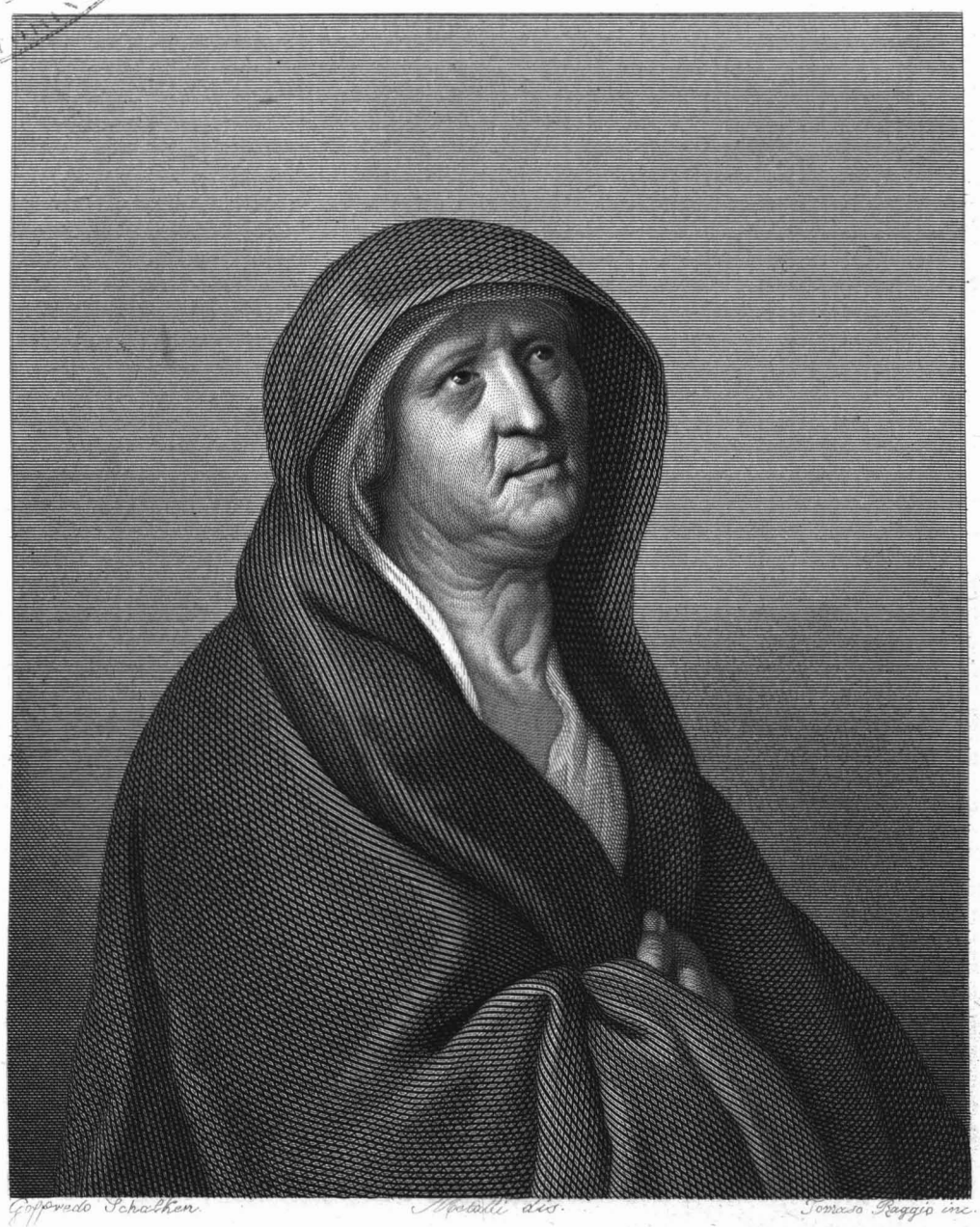
(2) Fu questa bella figura ascritta da alcuni cataloghi a S. Agnese, ma l'età quadrilustre espressa dal dipinto non essendo confacente a quella in cui morì S. Agnese che, al riferir di S. Ambrogio e di S. Agostino, fu martirizzata a Roma in età di 12 a 13 anni, sotto Diocleziano, dimostrò erronea una tal denominazione, e fece adottare quella di S. Caterina, la quale venne in tal modo espressa anche da altri artefici.

incassature degli occhi, difficilissime in tale attitudine, cui poco basta ad alterare, e far cader nel soverchio e nel carico.

A chi avranno appartenuto sì pellegrine forme? Quale sarà delle due famose rivali bolognesi? Fu degna d'invidia colei cui lo specchio potè appresentare immagine sì lusinghiera: più degna se l'ignorò o lo finse. Nel mirar noi quel volto, sembra difficile non far rimprovero al pittore d'aver così chinati quegli occhi. Ma Guido che doveva a lungo considerarli, n'ebbe forse giusto motivo. Infatti se costei è sì bella abbassandoli, che n'era di lui se ella gli sollevava?



BIBLIOTECA CIVICA



Goffredo Schalken. Spatali dis. Tomaso Raggio inc.

Tav. LXXXVII.

LA MADRE DI GERARD DOW

DI GOFFREDO SCHALKEN

Nato in Dort nel 1643, *morto all'Aia nel* 1706;
allievo di Van Itoogstraten e di Gerard Dow.

SCUOLA OLANDESE.

Opera di studio e di verità, opera inspirata da gratitudine di discepolo a maestro, questo ritratto, che da un secolo e mezzo fa la maraviglia de' conoscitori, è uno di quegli esemplari ove i trapassati sorgono a dare un'eloquente lezione ai viventi. Lo studio minuto delle menome fattezze, dei tuoni più delicati che emanino dal vero (studio che in esso traspare ad ogni pennellata) dimostra con quanto impegno il diligentissimo imitatore della natura erasi portato a riprodurre sulla tela un volto che sì noto e sì caro doveva essere ad un tempo a chi lo iniziava nei segreti dell'arte, il quale sì come figliuolo amorevole, sì come diligente maestro, esser dovea portato a ricercarne minutamente e le bellezze e le imperfezioni. È dunque da argomentare che l'amor proprio e l'amor del maestro vi ebbero parte eguale, e forse al primo cesse in alcun grado il secondo, punto come dovè essere lo Schalken dai rimproveri che a lui faceano non solo gli emoli, ma gl'imparziali, tacciandolo di riuscire minor a se stesso, ogni qual volta egli tentava scostarsi dalle figure di piccola dimensione. Volendo risarcire la propria riputazione e rimbeccar la critica nel solo modo che degno era d'un animo generoso, egli tolse la tavolozza e dipinse questa figura. E la vendetta fu compiuta: chè appena allo stesso Vandyck potrebbe per avventura esser dato emular la finezza e la spontaneità di quest'opera, che pel calore della tinta potè esser dichiarata entrar innanzi a quelle del celebre coloritore fiammingo.

Lo Schalken c'insegna qui il modo con cui son da condurre le opere di pittura, quando da vicino debbon considerarsi: che se allorquando un artefice dipinge un soggetto destinato a figurare in lontananza dall'occhio, egli può, anzi deve, schivare certi barlumi e riflessi che non solo sarebbero annientati dalla distanza, ma che snerverebbero l'effetto, e tenere i colpi più risoluti, le tinte più intere, perchè la distanza opera tra esse la fusione, che nelle cose da vedersi in prossimità dev'essere operata dal pennello; nelle altre invece egli non può fare studio bastevole per imitar con giustezza i menomi trapassi del colore, mentre soltanto con una successione di mezze tinte, studiosamente degradate, egli perviene a render gli effetti che il lume produce sopra un corpo tondeggiante, e sul tenue integumento che lo ricopre, il quale è di sua natura suscettivo di mille alterazioni operatevi dal modo con cui lo investe la luce, o l'ombra, o l'aria ambiente, dalla propria trasparenza, e dal riflettersi che in esso fanno gli oggetti che lo attorniano.

Una teoria sì importante alla giustezza dell'imitazione si trova qui ridotta alla pratica del pennello. La sorprendente maestria di questa mezza-figura basta a richiamare lo sguardo, prima che la conoscenza del soggetto cattivi l'attenzione. Le varie parti della testa sono disegnate e colorite con un'evidenza che difficile è raggiungere, impossibile superare. Gli accidenti della forma, le rughe della pelle, l'umido dell'occhio, la depressione che l'età produce sulle palpebre, il molle del labbro, il raggrinzamento del collo, vi sono trattati in un modo altrettanto vero quanto facile e sciolto, che tutto toglie allo stento, senza nulla involare alla verità. Si direbbe una via di mezzo tra la diligenza affaticata di Denner e di Seybold, e la disinvolta gagliardia di Rubens o del Vandych. Nella Galleria Medicea si ammira il ritratto della figlia di Gerard Dow dipinta da questo artefice: quello della madre sarà non minore ornamento all'Albertina.

BIBLIOTECA CIVICA



Backuisen, pinx. Piacenza, del. Paul Girardet, sculp.

Tav. LXXXVIII.

UNA TEMPESTA

DI LUIGI BAKUYSEN

Nato in Embden nel 1631, *morto in Amsterdam nel* 1709; *discepolo di Van Everdingen.*

SCUOLA OLANDESE.

È opinione dell'Armenini che il bello scrivere guida al ben disegnare (1), il che equivale a dire essere l'imitazione d'una cosa facile scala a quella d'una più difficile, onde chi riesce nel copiare esattamente la forma delle lettere alfabetiche dando loro eleganza e convenevol proporzione, non può fallar nel disegno, ove sol si tratta di ben definire l'eleganza e la proporzione delle forme naturali. Del vero di tal precetto dava incontrastabil prova Luigi Bakuysen, che per la rara sua abilità da scrivano di negozianti trapassò a maestro d'imperatori.

Suo padre, segretario degli Stati Olandesi, avealo accomodato presso il sig. Barthelot, celebre banchiere in Amsterdam. Era costume del giovinetto di spesso condursi in porto a copiare dal vero i vascelli ivi sempre in gran numero adunati. Dalla franchezza del ben maneggiar la penna scrivendo, non fu lungo il passo a quella di ben maneggiarla disegnando. Indi numerosi ammiratori, indi guadagni ogni giorno crescenti, e da dieci fiorini venirne

(1) « E prima è da avvertire colui che si pone al disegno, che innanzi egli sappia leggere e scriver bene: perciocchè a chi pulitamente s'è avvezzo di fare bel carattere, si giudica che come quasi ciò sia un non so che di buon principio, che quanto ciò faccia meglio, tanto maggiormente si prometta di lui nel disegno e nelle altre cose che dovranno passar nelle sue mani; perchè si considera che quel poco aiuto che per continuo uso si acquista dai fanciulli nel maneggiar bene la penna, e nel far bene le lettere, gli sia per far più agevole la imitazione del disegno, trovandosi ad imitare, scrivendo, in parte le cose altrui » (Armen., *Precetti di Pitt.*, lib. I, pag. 57).

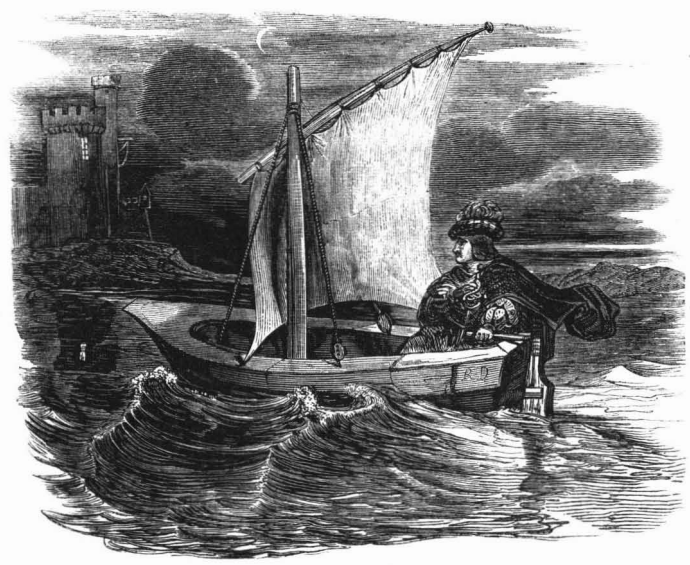
i suoi disegni a cinquanta e a cento, e non più bastare agli avventori. Fu allor consigliato all'artefice di crescer merito e valore alle sue opere, al disegno aggiungendo il colorito. Gli pose in mano la tavolozza Van Everdingen, pittore che con pari abilità trattava la storia e il paese. Così in parte da lui ammaestrato, in parte guidato da naturale ingegno, non andò guari che in lui ebbe l'Olanda a riconoscere uno de' suoi più rinomati maestri. Ammiratore appassionato del mare e de' suoi sublimi fenomeni, egli s'esponeva a' soprastanti pericoli per da presso mirarne le più spaventose commozioni. Sovente quando il cielo annerito di dense nuvole annunziava imminente procella, gettatosi tosto in una barchetta si faceva egli condurre in alto mare per osservar l'agitazione delle onde, il lor gigantesco sollevamento, o gli orrendi abissi che esse apron nel lor seno, e lo spavento de'marinai, e lo striscio de' lampi sulle creste dei cavalloni, e lo squarciarsi de' nembi, e il rovesciarsi della grandine, e il guizzar dei fulmini. Nulla alterava l'artefice, intrepido in faccia a quasi certa morte. Bianchi il volto di spavento i più spericolati nocchieri, sovente suo malgrado lo riconduceano alla spiaggia. Ove appena giunto, senza frappor dimora, senza proferir motto, tosto era allo studio, e tosto la tela ripeteva con eloquente verità i tremendi fenomeni ancora agitantisi nella sua mente, con tal verità che maravigliati spesso ne raccapricciavano gli astanti. Fu grande, fu primo nell'arte sua. Rimunerar le sue opere solo ormai poteano i monarchi. Un quadro ordinatogli dai magistrati d'Amsterdam, nel 1665, era dono prezioso a Lodovico XIV, re di Francia. Il Re di Prussia, l'Elettor di Sassonia e il Gran Duca di Toscana lo visitarono nella sua officina. Vi fu lo Czar delle Russie, Pietro il grande che venuto in Olanda a studiarvi la nautica a Saardam, e ivi nascosto sotto nome di Pietro Michaeloff, aveavi lungo tempo trattata la pialla e l'accetta con una mano usa allo scettro e alla spada. Da Bakuysen volle quel monarca apprender l'arte che in tanta fama lo aveva posto (1), e innamorato dell'artefice, ordinavagli la vasta opera ove i più rinomati vascelli olandesi tutti eran per sua volontà raccolti. Quelli che in giornata dipingea l'artefice, superavan le più numerose flotte di tutta Europa, nè eravi contrada ove essi non approdassero trionfanti fra il plauso e le corone di mille ammiratori. Sì grandiose commissioni punto non lo distraevano dalle lezioni di bel carattere cui sempre dava fra le principali famiglie della capitale, cosa che mal sembra addirsi a chi

(1) Fu quel principe anche per altri rispetti meritevole di menzione fra gli artefici scettrati. Abile tornitore, avea Pietro il Grande di propria mano espressa in avorio la celebre battaglia di Pultava, da lui vinta contro Carlo XII re di Svezia (*Voyage de Russie à Peckin par J. Bell d'Antermony*. T I, pag. 307).

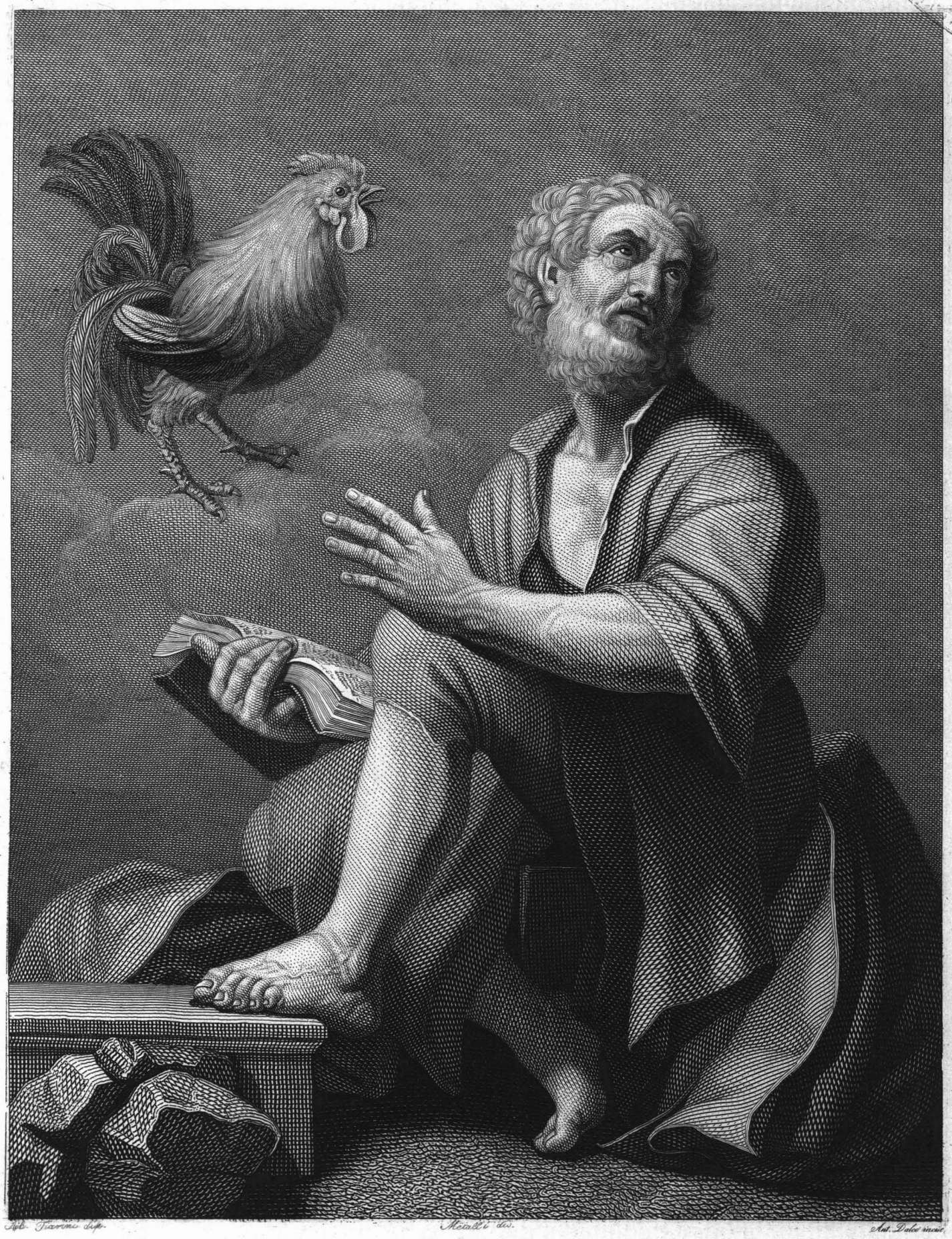
di più immaginosa è capace, e più a lui che alla pittura anco la poesia aggiungeva. Ben dall'una e dall'altra di tali arti inspirata potè dirsi l'azione di sua vita, che a tutte fu estrema. Soleva egli deporre in un suo salvadanaio ogni anno un fiorino, così che tanti eranvi i fiorini quanti gli anni di sua età. Aveva pure in un ripostiglio segreto vini scelti e dilicati che con cura speciale vi serbava. Era consuetudine della contrada a que'tempi, che a chiunque assisteva ad una sepoltura fosse offerto un bicchier di vino, acciò facesse un brindisi al defunto. Apertosi alla sua morte il testamento, vi si lesse un invito agli amici, ed erane ricordato il nome, onde con quel danaro e con quel vino lor s'imbandisse lauto banchetto in sua memoria, e bevessero alla sua eterna salute.

Ha qui Bakuysen seco imbarcato lo spettatore in una di quelle spedizioni arrischiate, a lui sì famigliari. I venti muggono scatenati, le onde come le nubi si accatastano e si squarciano, l'agitazione e lo sconvolgimento son sopra, sotto, per ogni dove; il pericolo è imminente, ma fortunatamente quella maniera di pericolo che da Lucrezio fu detto *soave*, perchè congiunto col sentimento della propria sicurezza, il solo che l'arte offra ai suoi ammiratori, ai quali rammentando i di lui seguenti versi, lo lasceremo assaporare senza altrimenti interromperne il diletto:

Suave mari magno turbantibus aequora ventis
E terra alterius magnum spectare laborem:
Suave etiam belli certamina magna tueri
Per campos instructa, tui sine parte pericli.



BIBLIOTECA CIVICA



Nob. Francesco Lupi. Metalli dis. Ant. Dalcò incise.

IL

PENTIMENTO DI S. PIETRO

D' ALESSANDRO TIARINI

Nato in Bologna nel 1577, *morto ivi nel* 1668;
discepolo del Fontana e del Passignano.

SCUOLA BOLOGNESE.

La riforma che il pubblico giudizio indusse nelle opere di Alessandro Tiarini è uno di quegl'insegnamenti che la didascalica della pittura non dee trascurar di rivolgere al suo progresso. È conforme alla ragione che non già i soli artefici, ma ciascun uomo capace di paragonare nel proprio intelletto le opere del pennello con quelle della natura sia atto a giudicar d'un'arte che n'è imitatrice. Lo scopo della pittura, come quello della musica, della poesia, della mimica, arti d'imitazione, essendo principalmente di commuovere il cuore e dilettare il senso, ogni persona più o men dotata di giustezza nella visione o nell'udito, e che sente con certa squisitezza, può, argomentando dalle impressioni che ne riceve, giudicare del merito d'una melodia, d'un poema, d'un dramma. Nell'ammettere una tal capacità si dee però notare in primo luogo, che siccome la visione e l'udito non son pari in ciaschedun uomo, così il senso essendovi più o men delicato, varia risulta in ogni individuo la facoltà di giudicare: in secondo luogo, che la competenza d'un tal giudizio nelle opere dell'imitazione soltanto può applicarsi alle parti di esse che per propria natura sono in relazione colle impressioni del senso, mentre quelle che appartengono alle percezioni dello spirito del tutto vi si sottraggono, e non sono accessibili che al giudizio di chi con apposito studio venne iniziato alle loro teoriche. Così il colorito d'un quadro, l'espressione di sue figure e la giustezza della prospettiva aerea saran pregi di più facile accesso al discernimento del pubblico, che non la purità del disegno, la proprietà del

vestiario, la convenienza d'un composto, perchè le prime imitando soltanto le esterne apparenze della materia, e il carattere delle passioni che ogni uomo prova ed ha sott'occhio, può ciascuno far agevolmente un confronto tra la natura e l'imitazione, mentre ad apprezzar l'altre si richiedon notizie positive nella notomia e nella storia, nè posson giudicarsi per via d'una semplice impressione, ondechè elle appartengono alla coltura intellettuale, anzichè alle naturali facoltà.

Facendo osservare una tal differenza tra il modo con cui posson essere giudicati il disegno e il colorito, dee notarsi che l'argomento s'intende considerato soltanto nel significato estetico dell'arte, mentre se si volessero esaminare scientificamente le impressioni prodotte non solo sull'organo visivo, ma eziandio nell'interno dell'anima dall'azione dei colori, la quistione rientrando nella sfera della scienza, difficil ne sarebbe la soluzione. Converrebbe di fatto che taluno fosse di particolare erudizione dotato e nella fisica e nell'ottica, a spiegare in modo convenevole il motivo per cui certi colori son più vistosi e più gai di certi altri, e perchè da alcune lor combinazioni s'infonde nell'occhio o un'armonia che lo diletta, o una dissonanza che l'offende. Nè le cognizioni somministrate dalla scienza gli darebber mezzo di spiegare se non per qual causa fisica le materie colorate s'affaccino più o meno all'occhio, pel ferir più o men diretto della luce sulle lor molecole, ignoto pur sempre rimanendo perchè alcune specie richiamin nell'animo senso d'allegria, alcune altre di mestizia, e perchè, in egual chiarezza di tinta, il color di rosa o il verde sian più simpatici del giallo o del turchino. L'istessa oscurità sussiste pure sulla varia preferenza che tai colori eccitano in spiriti diversi, e sull'affinità che collega le apparenze della materia cogli affetti dell'anima. Ma, evitando le investigazioni analitiche, e sol sinteticamente considerando la quistione, si può affermare che il colorito e l'espressione, come la prospettiva aerea d'un quadro, son qualità che dirittamente appartengono al dominio del senso, epperò riescon atte ad esser giudicate dalla popolare opinione. Si può aggiungere che non solo alle volgari intelligenze, ma a quelle eziandio di chi per dottrina è capace di apprezzare cotali doti in un dipinto, avvien di giudicarle col senso prima che colla ragione, quasi sia questa soltanto destinata a spiegare all'intelletto ciò che di primo lancio gli fu abbozzato e messo innanzi dall'altro. Un passo di Boezio espone con sottigliezza il reciproco intervento del senso e della ragione nei giudizi dell'intelletto. Il senso, dice egli, riconosce immediatamente in un dipinto non so che d'indefinito, atto a destare un'impressione già nota all'anima: la ragione giudica l'eccellenza dell'imitazione, e le varie differenze che corron

tra questa e la natura. Onde si può asserire che il senso rinviene primo le cose che confusamente si accostano alla verità, ma ch'egli riceve dalla ragione l'integrità del proprio giudizio: la ragione poi concepisce l'integrità d'una cosa, ma riceve dal senso l'idea di quella similitudine o confusa apparenza che s'accosta al vero, poichè il senso è incapace di giudicare dell'integrità ossia eccellenza d'un oggetto, ma sol può ad essa accostarsi per mezzo delle impressioni organiche, mentre la ragione s'impadronisce di tali impressioni e le giudica (1).

La dottrina da Boezio professata, venne da altri chiari ingegni riconosciuta. Afferma Cicerone che noi tutti giudichiamo per certo senso tacito e senza verun ammaestramento ciò che le arti han di buono o di riprovevole, e cotal discernimento s'estende non solo alle pitture, ma alle statue ed all'altre imitazioni che trovan men facilmente un esemplare nella natura (2). È dell'istesso parere Quintiliano, benchè dichiari che quantunque da molti siasi tentato, niuno bastantemente spiegò quel moto inenarrabile del senso che precorre la ragione (3). Le impressioni sensuali trovandosi insieme collegate da un comune vincolo, può l'istesso modo di giudizio uniformemente applicarsi così alle cose che appartengono all'udito, come al gusto ed alla vista. Non è infatti necessaria la cognizione del contrappunto per decidere se un'armonia è aspra o soave, nè son da esaminarsi le sostanze componenti un cibo per giudicarne il sapore. L'istesso può dirsi in riguardo alle rappresentazioni sceniche. Si veggon piangere a una tragedia, ridere a una commedia anche gl'ignari delle regole drammatiche, ed è l'impressione comunicata all'anima loro che gli fa atti a giudicare se le passioni espresse nel dramma son naturali, se la condotta verisimile, l'azione interessante. Cicerone nel libro *De Oratore* fa a tal riguardo un ragionamento analogo al nostro, e dice: « S'io dovessi parlare d'un istrione, e negassi poter egli riuscir nell'arte sua senza imparare il salto e la palestra, ad affermar tal cosa non sarebbe necessario fossi un istrione io stesso, ma ch'io sia tale soltanto da poterne rettamente apprezzar l'artifizio ». Ogni persona ragionevole essendo dunque atta a giudicar dal gusto, dall'udito, e dalla vista delle impressioni relative a questi sensi,

(1) *Sensus namque confusum quiddam ac proxime tale quale est illud quod sensit, advertit: ratio vero diiudicat integritatem, atque unas persequitur differentias. Itaque sensus invenit quidem confusa ac proxima veritati: accipit vero ratione integritatem: ratio vero ipsa invenit quidem integritatem, accipit vero sensu confusam ac proximam veri similitudinem: namque sensus nihil concipit integritatis, sed usque ad proximum venit, ratio vero diiudicat* (Boët., *Art. Mus.*, lib. V, cap. I).

(2) Cic., *De Orat.*, lib. III.

(3) *Non ratione aliqua sed motu nescio an inenarrabili iudicatur; neque hoc ab ullo satis explicari puto, licet multi tentaverint* (Lib. VI).

ne consegue esser tal dote bastevole a percepire il merito d'un'imitazione pittorica, che ha particolare analogia colla mimica, per essere ambedue destinate ad esibire allo sguardo, l'una colle realtà sceniche, l'altra colle illusioni pittoriche, gli eventi della storia, della mitologia o della vita domestica; e perchè coll'intento morale han comune l'organo materiale a cui ambe si volgono per comunicar le proprie impressioni all'anima. Per la qual cosa si dee riconoscere che la maggior parte degli uomini è in grado di pronunziare con proprietà, non solo se un ritratto è, o no, rassomigliante per la forma o il colore, ma se la natura è resa con verità in un quadro, se gli affetti dipinti son conformi ai veri, le attitudini giuste o forzate, se l'andamento della prospettiva lineare rende con verità il decrescere delle figure sui piani, se i tuoni della prospettiva aerea allontanan gli oggetti alla convenevole distanza, e finalmente se nell'intuonazione generale del dipinto è dissonanza o armonia (1). E quantunque certe finezze del disegno interno ed esterno, che sol collo studio del nudo e della notomia si posson sentire, come pure alcune altre sulle varie operazioni prospettiche costituenti il giusto rilievo dei corpi, o l'artifizio dei riflessi, degli scorci e del sotto in su, sian tali da oltrepassare la volgar capacità, pur vediamo qual abbondante materia ancor resti devoluta al criterio de' più comuni intelletti, e per ciò quanto proficui debban tornare all'artista i pubblici esperimenti.

Dalle ragioni fin qui espresse si posson dedurre due conseguenze. Prima, che niun uomo dotato di comune intelligenza può protestar della propria incapacità nel giudicar le opere dell'imitazione, per non saper di pittura, dichiarazione sotto cui gli uomini grossolani cercan riparo all'amor proprio, e tentan nascondere la noncuranza loro verso i più gentili studi. In secondo luogo, che si dee concepire un'opinione disfavorevole delle opere pittoriche, al

(1) Waletet che anch'esso conviene esser la naturale intelligenza sufficiente a discernere in parte il merito d'un lavoro pittorico, ne limita in tal modo l'azione: « *Connoître si l'attitude d'une figure est naturelle ou génée, si cette figure n'est pas estropiée, cela dépend de l'intelligence naturelle et de la justesse de la vue. Pour appercevoir si les expressions sont justes, il suffit d'avoir de la sensibilité, et une grande attention à observer les changemens qu'apporte aux traits du visage la présence des diverses passions. Il est aisé de s'appercevoir si un tableau appelle ou n'appelle pas, s'il est faible ou vigoureux de couleur, et par conséquent s'il a de la vigueur ou s'il n'en a pas* ». L'istesso argomento, in forza di cui egli ammette che per via di confronto può l'intelligenza naturale discernere se l'attitudine d'una figura è giusta o no, necessita l'ammissione della medesima facoltà per riconoscere opportunamente se una prospettiva dipinta rende con verità le linee d'un edifizio architettonico. È noto che la perfezione delle scene dipinte dagli antichi, e quelle di Baldassarre Peruzzi, di Girolamo Curti e di molti altri, destavano nelle moltitudini un moto di piacere e di maraviglia non dimostrato verso i dipinti dei mediocri prospettici: il che prova con evidenza quanto in esse sia inerente la capacità di giudicar del buono o del cattivo per semplice impressione anche in una materia che ha tanta connessione coll'ottica e colla geometria.

cui aspetto il pubblico rimane indifferente, perchè lo scopo dell'arte essendo di commuovere o dilettare, le pitture che nè dilettano, nè commuovono, son necessariamente mediocri. In tal caso il pittore che pretende esimersi dalla sentenza del pubblico, coll'appellarsi a quella de' professori, fa prova di mediocrità intellettuale, e d'incoerenza ai principii che definiscono l'intento estetico dell'imitazione, mentre non basta la più classica regolarità con cui è condotto un quadro, un poema, a esimerli dall'essere l'uno insulso, l'altro noioso qualora essi non parlino al senso o alla fantasia, perchè quantunque l'arte derivi dalla natura, e il ben ritrarre questa già sia all'altra un sufficiente pregio, ciò nondimeno poco o nulla potrà dirsi aver ella operato qualor non piaccia o commuova (1). E benchè un uomo ignaro della teoria pittorica, il quale volesse render ragione dell'effetto in lui prodotto da cotal opera, fosse per farlo in modo incompiuto, e che a fronte di lui l'autore o il pittore potessero sfoggiare i più dotti ragionamenti sulla perfetta osservanza delle regole con cui la condussero, pur si vedrebbe il più delle volte aderire al primo la generale opinione, e l'ascendente d'un'impressione spontanea prevalere alla dottrina d'una definizion magistrale (2).

La differenza inerente a tai doppi giudizi proviene dall'argomentare che fanno i professori del merito d'un'opera dalla sola ragione dell'arte (3) senza consultar l'effetto che produce sull'altrui animo; mentre spesso gli indotti, da questo sol deducendo l'opinione loro, meglio ne definiscono il merito (4). Perciò il grande oratore latino, che fu ad un tempo grande amatore delle opere d'arte, diceva esser cosa singolare che correndo fra il dotto e l'indotto tanta differenza nell'operare, sì poca ve ne sia nel giudicare (5). Si deve in tal proposito osservare che la pratica abituale rende in certo modo ottusa alle attrattive dell'arte la sensività di chi la professa, così che i maestri, usi alla frequenza delle pitture, nel portarsi a giudicarne alcuna, poco soglion tener conto dell'effetto ch'ella opera sull'immaginazione o sul cuore, e sol

(1) *Ars enim quum a natura profecta est, nisi naturam moveat ac delectat, nihil sane egisse videatur* (Cic. *De Orat.*, lib. III, cap. 51). Fu quest'osservazione confermata da Boileau: « *Un ouvrage a beau être approuvé par un petit nombre de connoisseurs, s'il n'est plein d'un certain agrément propre à piquer le goût général des hommes, il ne passera jamais pour un bon ouvrage, et il faudra que les connoisseurs eux-mêmes avouent qu'ils se sont trompés en donnant leur approbation* » (Préf. de l'éd. de 1701).

(2) Ecco perchè Molière e Malherbe consultavan sovente la propria serva, l'un sulle sue commedie, l'altro sulle sue odi, della qual pratica la storia letteraria offre parecchi esempi.

(3) Perciò a ragione diceva il De Piles di far maggior caso del parere d'un uomo che non abbia mai maneggiato pennello, che di quel d'un pittore. Così la pensava anche Reynolds.

(4) *Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem* (Quintil.).

(5) *Mirabile est enim quum plurimum in faciendo intersit inter doctum et rudem, quam non multum differat in iudicando.*

ne decidono a regola di compasso e di perpendicolo. In secondo luogo suol esser lor costume di facilmente prevenirsi in favore o disfavore d'una di sue parti, cioè di quella in cui ognun meglio riesce, così che il giudizio di chi è per avventura abile nel disegno differirà da quello di chi lo è nel colorito, quello di un pittor *di genere* da quello d'un di storia. È vero che dall'unione di tai parziali pareri dovrebbe naturalmente emergere una complessiva opinione sul merito generale d'un quadro, la quale, per emanar da persone dotte dell'arte, dovrebb'essere conforme ai suoi precetti: ma affinchè ciò fosse in realtà, converrebbe che sempre l'interesse dello studio fosse sola guida ai giudizi. L'esperienza prova invece che così pur troppo non è. Mentre prescindendo dalle alterazioni frequentemente suggerite dalle gelosie pittoriche, si deve tener conto di quelle emanate dai professori in un periodo di corruttela, ove il loro spirito, sviato dalle prave massime che penetrarono in una data scuola, ebbe una reazione diretta su quello delle moltitudini.

Molti di fatto, e dalla storia enumerati (1), furon gli errori in cui cadde il pubblico giudizio in riguardo ad alcune opere e maestri, per essere stato illuso da raggiri e da cabale consuete in ogni tempo, le quali impedirono il successo d'un'opera che n'era degna, o sorsero a screditare un artista venuto in odio alle mediocrità che, per invidia, contro quello si collegarono. E convien confessare che l'opinione degli artisti ha dapprincipio un ascendente a cui con difficoltà suol resistere quella del pubblico, o ciò succeda per una certa indolenza delle menti che lor fa adottare i giudizi esibiti loro bell' e manipolati da' professori, i quali mossi da privati interessi, valendosi degli amici e della clientela, riescono a sorprendere il comun criterio; ovvero che taluni cedendo ad un sentimento di confidenza, volentieri s'accostino al lor parere, quasi vergognandosi di più credere a se stessi che agli eruditi (2); o che per saccenteria ripetano materialmente le altrui sentenze, anche quando non le posson nè giudicare, nè forse capire. All'arroganza di lor presunzione si congiunge spesso anche una certa illusione d'amor proprio, per cui

(1) Il capolavoro del Domenichino fu beffeggiato, ed appeso in una carbonaia. Una stupenda tavola del Vandyck, derisa da tutta una comunità di frati, gli meritò il nome *d'infame sguazzino.* La più bella cupola del Correggio, quella del duomo di Parma, fu detta un *guazzetto di rane.* Il Caravaggio fu lungo tempo anteposto a Guido: le opere del Fontana a quelle de'Carracci: e il Laureti, mediocre pittore, fu trattato meglio di Raffaello e di Giulio Romano. Così nell'ordine letterario. Il Paradiso perduto non venne in riputazione se non dopo un buon decorso di tempo. Il Britannico di Racine fu fischiato alla prima rappresentazione, e M.me de Sévigné dichiarava che il gusto di Racine passerebbe come quello del caffè. Il Genio del Cristianesimo di Chateaubriand fu dapprincipio generalmente deriso dai letterati, e Ginguené, facendone la critica in un giornale, temea che la giungesse troppo tarda, *essendo quel libro già dal pubblico dimenticato.*

(2) *Pudet enim dissentire, et quasi tacita verecundia inhibemur plus nobis credere* (Quintil., lib. IX).

rimangono persuasi che il ridursi al parere delle persone del mondo, non appoggiate a studi positivi, egli è un riconoscerne la superiorità, cosa umiliante; mentre il conformarsi all'opinione di chi è del mestiere non mortifica l'amor proprio, perchè questo si ripiega sulla pratica che ragionevolmente deve aver d'un'arte chi la professa, e sente di poterne ammettere il giudizio senza proprio disdoro.

Un tal comune andamento di cose è quello che suggeriva ad una celebre donna del secolo XVIII un motto che fu serbato dalla storia (1). Ma quantunque per tal consuetudine degli spiriti, e per l'ascendente di simili artifizi possa essere indotta in passeggero errore la pubblica opinione, non ha lunga durata il trionfo di chi così la inganna (2), e come osserva un moderno scrittore parlando delle riputazioni artefatte dal raggiro, la critica non ha mai fatto morire ciò che dovea vivere, nè l'elogio vivere ciò che dovea morire. I grandi ingegni ingiustamente depressi, simili alle piante tenute basse dal giardiniere, le quali, mancando questo, sorgono di nuovo alla naturale altezza, sempre furon dalla pubblica opinione rinfrancati. Le dicerie che i malevoli spargon contro un'opera, e il rilevarne che fan con esagerazione i difetti, son ripieghi che non riescono se non per un dato tempo, più lungo quando le riputazioni ancor son nascenti, più breve quando già esse furono da anteriori successi avviate. Per altra parte le opinioni stesse degli oppositori non tardano a dividersi, e da tal divisione emana la verità. Quel che vien detto delle depressioni artefatte, deve estendersi agli elogi venali. L'alleanza della mediocrità può dar qualche efimera fama ad un'opera volgare, ma essa non dura se non quanto la cabala, che, a modo di posticcia armadura, la sostiene, e cede in breve all'ascendente di quella ragione che forma la forza delle moltitudini, all'azione dei classici esemplari rimasti quai prototipi del bello, come pure al giornaliero confronto operantesi sugli spiriti fra l'imitazione e la natura. Sempre la volgare opinione si ricrede da siffatti erramenti e rivendica alla gloria ciò che alla gloria appartiene; e risulta dalla

(1) *La société se compose de trompeurs, de trompés et de trompettes* (M.me du Deffant).

(2) In una sua lettera al Bonini ha l'Albani lasciata memoria d'alcune riputazioni ch'erano state fatte a'suoi tempi dalla cabala di mediocri pittori, i quali si eran valuti della più abbietta plebe di Bologna per cattarsi una fama che sapean di non meritare. Egli cita fra questi il Sommachini, il Passerotti, il Valesio ed altri di tal casato, i quali a forza d'imposture e di maneggi erano pervenuti a figurare alcun tempo presso i Carracci, Guido e Domenichino. L'Albani si mostra adirato contro la propria città nativa, che definisce col titolo di *Pecorona*, ove come uno grida tutti gridano, com'un corre tutti corrono, senza sapere il perchè, la qual cosa suol però in ogni tempo e paese avvenire; ma egli nota che tali crediti, fatti dal *vulgazzo*, poco durarono, e che coloro i quali per lo spazio di pochi anni venner sino alle stelle esaltati, cadder poco dopo nel più assoluto obblio.

storia dell'arte che i posteri confermarono impreteribilmente il giudizio di un'opera o d'un artefice, non già qual venne lor trasmesso dalla classe dei maestri contemporanei, ma da quella del popolo (1), la cui sentenza alla loro prevalse, conforme al detto d'un antico, quello soltanto esser creduto dai posteri che dall'età presente lor venne assicurato (2). Se tal verità fu reale in ogni secolo, essa acquista maggior forza nel nostro, ove la dottrina volgarizzata nelle moltitudini, mutata avendone la condizione intellettuale, le rende atte a concorrer più efficacemente al progresso degli artefici con una lode o un biasimo dedotti dalla ragione dell'arte. E questi considerando quanto gran cosa sia il dare alcuna opera in mano agli uomini, e persuadendosi che le produzioni dell'ingegno da tutti, e in ogni tempo, esser debbon approvate (3), ne riceveranno assai maggiore eccitamento a rendersi meritevoli non già di una lode sprezzabile perchè artefatta, ma di quella vera e durevole che sola costituisce ciò che è ottimo (4).

Le considerazioni da noi partitamente esposte sulla competenza pubblica nel giudicar le opere del disegno spiegano quanto sia stata ragionevole la premura che da Apelle fino a Guido (5), usi ambedue di celarsi dietro le lor tavole per ascoltar le lodi o le critiche popolari, sempre ebber gli artefici di consultare un'opinione la quale acquista forza dal numero e dall'imparzialità (6). La sua importanza è fatta maggiore dalle occasioni in cui il popolo è

(1) Dobbiam dichiarare che ogni qual volta abbiamo in quest'articolo fatta menzione del popolo, non è stato nostro intento parlar della plebe infima ed ignorante, meritamente detta dall'Alfieri:

Del popol feccia e non del popol parte,

mentre il popolo, sul cui giudizio debbon gli artisti fondar la precipua lor rinomanza, è quella classe di persone che, senza esser profondamente instrutta nelle lettere e nelle scienze, congiunge però ad una sufficiente educazione un sufficiente criterio che la fa capace delle squisitezze d'un dipinto, come n'è d'una rappresentazione scenica o d'una partizione musicale. Notiamo in secondo luogo che le asserzioni relative all'efficacia d'un pubblico giudizio ricevono evidente e notabile modificazione dal tempo e dal luogo in cui esso è manifestato, altra essendo l'importanza della volgare opinione in un secolo colto, altra in un di barbarie, come altro è il pubblico d'una città di provincia o d'un villaggio, e quello d'una capitale, ove le università, le accademie, la frequenza de'colti forastieri ingentiliscon lo spirito delle masse, e son loro di tanto incremento.

(2) *Tantumdem... posteri credunt quantum praesens aetas spoponderit* (Curt., lib. VIII).

(3) *Cogito quam sit magnum dare aliquid in munus hominum; nec persuadere mihi possum non et cum multis et saepe tractandum, quod placere et semper et omnibus cupias* (Plin. Iun., lib. VII, 17).

(4) *Quod omnes laudes habet, id est optimum* (Cic. *De opt. gen. orat.*). Seneca esprime con altre parole l'istessa sentenza: « *Multum dare solemus praesumptioni omnium hominum, et apud nos veritatis argumentum est aliquid omnibus videri* » (Epist. 117).

(5) Stava egli sempre ascoso in una cameretta contigua, la cui porticella veniva dal quadro ricoperta, non meno per sottrarsi a quelle lodi delle quali era tanto nemico, quanto per notare ciò che se gli opponesse (Fels. Pittr., parte IV, pag. 29).

(6) *Pictores et ii qui signa fabricantur, et vero etiam poëtae, suum quisque opus a vulgo considerari vult, ut si quid reprehensum sit a pluribus, id corrigatur: iique et secum, et cum aliis quid in eo peccati exquirunt* (Cic., *De Off.*, lib. I).

chiamato a manifestarla. E si osserva che in ogni luogo e in ogni tempo l'opinione degli artisti e quella degli eruditi diede la prima direzione a quella del popolo, il quale sui lor ragionamenti perfezionò le osservazioni dettategli dal proprio criterio: come pur sempre s'è visto che quando, pel rinnovarsi dei concorsi e per quell'elaborazione intellettuale che avviene là dove molte menti son poste in atto sull'istessa materia, il popolo fu penetrato d'un sentimento più giusto, le sue decisioni prevalsero a quelle degli stessi artisti. E così venne a formarsi in seno alla società quel pubblico di conoscitori capace d'apprezzar con capacità (1) le produzioni della pittura, senza il quale l'arte ridotta alla freddezza, alla parzialità, e talora all'ignoranza dei privati giudizi, tolti essendole gli eccitamenti delle masse, la solennità dei concorsi, più non osando far mostra di sue opere fra gente che non le cura, a poco a poco s'insterilisce e decade. Un secondo vantaggio, che rende in pari modo importanti al di lei progresso i pubblici esperimenti, è quel carattere grandioso che n'è impresso all'emulazione degli artisti per cui si toglie alle lor gare quanto avean di meschino, allorchè, non fra tutti gli artisti di una contrada, ma sol fra alcuni, avveniva una prova, da cui spesso avean origine le inimicizie che divisero non solo i maestri, ma anche l'intere scuole, come Tiziano e Giorgione, Michelangiolo e Leonardo, Primaticcio e il Rosso, il Bandinelli e il Cellini, il Lanfranco e 'l Domenichino, e finalmente gli stessi Carracci. In una pubblica esposizione la personalità rimane in certo modo

(1) È pur troppo noto quanto conforto derivi nell'animo d'un artista dalla proprietà non sol della lode, ma del biasimo. Niuno, se non chi fu applicato a tal genere di supplizio, può immaginarsi qual sensazione di scoraggiamento s'infonda nel cuore di chi avendo eseguita un'opera di pittura, sente altri profondersi in elogi insulsi, e simular con inutili sforzi un'intelligenza, il cui difetto è da ogni parola tradito. I conoscitori di tal fatta lodan per lo più le miscee accessorie de' quadri, trascurandone le parti dove appar merito e dottrina. Questi pittori sarebbero in tali occasioni tentati d'imitar l'esempio di Zeusi, che udendo lodar da taluno le parti meno importanti della sua famosa *Centauressa*, disse ad un suo discepolo: Orsù, togli via quel quadro, coprilo, e portalo a casa; questa gente loda sol la feccia dell'arte nostra, e non è capace di giudicar dell'idea e dello scopo principale, nè se l'opera sia fatta a dovere: *Age, Micio, dixit ad discipulum, picturam involve, et sublatam domum auferto; hi namque lutum artis nostrae laudant, sed mentis et scopi, num recte et ex arte factum sit opus, nullam rationem habent* (Lucian. in Zeux. T. I, pars 2). Altre volte all'opposto volgesi il biasimo di tai giudizi a criticar la pretesa negligenza con cui in un quadro di storia furon condotti gli ornati, il mobile, i vasi, gli scudi o l'else delle spade: « *Accessorium quoddam artis in clypeis.... in manubriis gladiorum et in phialis... ornatum opus et effigiatum* » (Gal., *De usu corp. etc.*, lib. IX); inezie che dal pittore appositamente vennero trattate con isprezzatura per non nuocere all'effetto generale coll'attrarre ad esse lo sguardo, e per non ingenerar freddezza con troppo monotona diligenza, seguendo il consiglio di Plutarco medesimo: *Opificum parerga perfunctorie exequamur; in multis enim sunt festivi, frigidum vero et plus iusto curiosum non ubique effugiunt* ». In simili congiunture umiliato l'artista di vedere il parto del proprio ingegno in balia di chi non è capace di misurarne il merito, e udendo talor promuovere chi gli è inferiore, sol perchè questi arrivò a dar nel genio d'alcun ricco o nobile ignorante, si avvilisce, più non opera per gloria, ma per bisogno, e intendendo al lucro, non all'eccellenza dell'arte, l'allontana dal suo scopo.

soverchiata dalla moltitudine delle opere e de'maestri, ed in tal pluralità di concorrenti l'emulazione si distoglie dall'uomo per portarsi verso la sua opera, così che l'arte diventa, come sempre dovrebb'essere, la sola rivale di chi la professa.

Non è dunque da maravigliarsi che sian questi studi giunti a tanta eccellenza ne'paesi ove lor fu aperto il glorioso arringo delle pubbliche esposizioni, le quali, per quanto comportan gli usi moderni, tengon vece de' popolari concorsi d'Olimpia, di Sicione e di Corinto, sì proficui al genio dei Greci, e al contrario sian essi rimasti infecondi nelle contrade, ove la mancanza di tal consuetudine tolse agl'ingegni lo stimolo d'una lode tanto più efficace, quanto più fa richiamo non solo agl'interessi intellettuali, ma ai materiali, sì che conformemente alla maggiore o minore elevazione delle anime, o le innalza coll'idea della gloria, o con quella del lucro le muove. E facendo principio dalla più nobile categoria, convien riconoscere che per chiunque è d'alti sensi dotato dee la lode degli uomini, come quella ch'è l'espressione della stima loro, renderlo capace d'una determinazione tale da affrontar coraggiosamente le più malagevoli imprese. Anzi dall'essere quest'arte promossa o depressa dalla presenza o mancanza d'un pubblico paragone, vien ella distinta dalle arti puramente meccaniche, cui il semplice spaccio commerciale è bastevole a far prosperare. Onde si può con tutta confidenza asserire, bastar la maggiore o minore scossa che lo spirito d'un artista riceve da tale esperimento, a levarlo a quel grado di cui è meritevole; poichè l'esser eccitate da senso di gloria è proprio soltanto d'anime grandi, le quali, al dir di Tito Livio, sol dai grandi onori son promosse (1). Noi abbiamo infatti un'idea sì elevata dell'anima umana (2) che non possiamo sopportare d'esserne sprezzati, e la maggior nostra felicità consiste in quella stima che forma la riputazione sì ricercata dall'uomo, perchè è convinto consister nelle doti dell'intelletto la propria dignità. Perciò, qualunque sia l'opinione d'un artista sulla propria abilità, non se ne troverà appien soddisfatto se non ne vede generalmente penetrata quella de'suoi concittadini. La cosa va anzi tant'oltre che que' medesimi i quali han maggior disprezzo per la specie nostra, non guardando a contraddir se stessi, pur vogliono esserne ammirati; così che la natura mostrandosi in essi più forte della ragione, meglio gli convince della grandezza de' loro simili, che l'altra del loro avvilimento. Da ciò conseguita, che siccome ne'paesi ove le opere degli

(1) *Magnos animos magnis honoribus fieri* (Tit. Liv., lib. IV).

(2) Pascal. *Pensées sur la Rel.* Chap. XXIII, pag. 146.

artisti non son poste in mostra al popolo, può credersi che poco conto vi si faccia dell'essere o non esser loro, e del lor progresso o abbassamento (1), così in quelli in cui prevalse opposta costumanza sembra potersene dedurre opposta conseguenza. Chi professa l'arte sentendosi per tali dimostrazioni parte non inutile del social consorzio, e onorato vedendovi lo studio di essa, ne prova un sentimento di conforto. Indi ne nasce che gli artisti i quali senton più nobilmente, son per ordinario quelli cui la pubblica lode conduce a produrre opere migliori. Infatti allor fu la pittura, al dir di Plinio, al maggior grado elevata, quando i principi e i popoli la ricercavano, e Cicerone attribuisce al poco caso che se ne facea presso i Romani il non aver anch'essi avuti i lor Parrasii e i lor Policleti. L'indifferenza verso uno studio qualunque non può esser prodotta se non dal disprezzo, e benchè questo sol da ignoranza venga generato, pochi, fuorchè per bisogno, si curan d'esercitare una professione disprezzata, per quanto ingiusta ne riconoscano la cagione. Anzi tutti i più filosofici argomenti sul pregio in cui la tennero secoli e popoli che più non sono, cederanno ad un fatto, le cui conseguenze forman la presente condizione di chi si volge a coltivarla. Nè dee parere strano che la lode od il biasimo del pubblico abbian tal ascendente sull'animo degli artisti. In una classe d'uomini la cui sussistenza e il cui grado sociale dipende dalla misura che l'ingegno loro ha nell'opinione, più che in altre, è naturale un amor proprio irritabile, che sente al vivo la stima e il disprezzo. E tanto più gagliardo convien ne sia l'effetto, quant'è più solenne l'occasione in cui vien manifestato. Anzi essendo proprio della natura intellettuale dell'arte che l'eccellenza di sue opere sia promossa dai gran moti dell'animo, perchè sol capaci di sollevarla a sublimi concetti, avverrà che dalla semplice espettazione de' popolari concorsi abbia la mente di chi la pratica il più gagliardo eccitamento. E per verità considerando quanto varie, delicate, e ad un tempo attive sian

(1) Si mostrò pienamente convinto di tali verità un de' sovrani che più operassero in favore delle lettere e delle arti, Ludovico XIV. Poichè egli ebbe dato alle prime un impulso colla fondazione dell'Accademia francese, volendo per egual modo promuover lo studio delle seconde, pensò stabilire non solo un'altra accademia destinata al culto loro, ma eziandio una pubblica esposizione delle opere di pittura e scultura, ove tutti i maestri della contrada venisser fra loro a paragone. La prima si fece nella gran galleria del Louvre sin dall'anno 1699. Volle il re in tal congiuntura condiscendere alle instanze che a tal intento fatte gli aveva Mansard, soprintendente de' pubblici edifizi. Nel libretto dell'esposizione di quell'anno che la biblioteca reale non serba nella sezione delle stampe, il numero delle opere esposte in tal circostanza montò a 210. Non avvennero se non due di quelle esposizioni durante il regno di Lodovico XIV, una nel 1699, l'altra nel 1704. Niuna ve n'ebbe sotto il reggente. Il lungo regno di Ludovico XV ne contò 24: nove quello di Ludovico XVI, ed altrettante la repubblica: cinque l'impero; quattro il regno di Ludovico XVIII: una quel di Carlo X, nel 1827. Dal 1830 se ne contan dieci, inclusa quella del 1841, che è la sessagesimaquarta dalla fondazione di quel nazionale instituto.

le molle che nell'interno del cuore umano son poste in moto da siffatta espettazione, è facile giudicare di qual efficacia debba esserne l'ascendente. All'idea della comparsa a cui è destinata l'opera di ciaschedun artefice nel santuario della pittura, agli occhi de'nazionali e de'forestieri, s'aggiunge quella anche più efficace e stimolante, del paragone, a cui si troverà con quelle degli stessi emuli, i quali, con occhi fatti più perspicaci dall'invidia, saran per minutamente sindacarla, nè al menomo fallo la perdoneranno tra la frequenza del popolo, da cui così il biasimo come la lode riceveranno un divulgamento che ne doppierà gli effetti. Fra le cagioni che più concorrono a dare slancio alla fantasia, e che han pari se non maggior presa sull'amor proprio in quelle solennità delle arti, debbon pure annoverarsi i plausi del sesso più leggiadro, pronto sempre a mostrarsi come in proprio elemento ovunque sorgan virtuose o nobili imprese, da cui riceve gentile impulso l'emulazione degli artefici, che più felici degli atleti d'Olimpia, cui vietata era la presenza delle belle, le han spettatrici e giudici di loro gare. Tutte queste circostanze complessivamente aggiunte fan sì che gl'intelletti, i quali stagnando senza emulazione nella solitudine delle officine, rimasti sarebbero inoperosi e assiderati, ricevano una spinta inestimabile, e producan quello che mai per verun insegnamento o riflessione o fatica avrebbero operato (1). E la più attiva come la più comune fra le passioni, l'amor proprio, così diretta ad un fine virtuoso, invece di partorir perniciosi effetti, ridonderà in vantaggio ed in abbellimento del civil consorzio.

Dopo gli artisti dotati di carattere generoso, cui la pubblica lode è stimolo a studio perchè sol con esso riconoscon potersi a rinomanza pervenire, figuran quelli cui un'idea men nobile, ma di pari efficacia, dà, se non minore, men generoso slancio. La causa del loro operare sta nella considerazione che dal plauso o dalla critica delle moltitudini si definisce non solo l'abilità d'un pittore, ma la misura del lucro che per essa può percepire. L'efficacia di questo impulso, come di tutti quelli provenienti da una passione gagliarda, suol partorire effetti singolari di studio, quantunque la materialità dell'agente che le promuove sia per lasciar segno di sè agli occhi degli esperti, i quali, fra le cose inspirate da amor di gloria e quelle prodotte da avarizia, sempre noteranno alcuna differenza cagionata dalla volgarità d'animo de'loro autori. Questa è la seconda sfera, ma non l'ultima: mentre in essa può, se non altro,

(1) *Excitat auditor studium, laudataque virtus*
Crescit, et immensum gloria calcar habet.
(Ovid. *De Ponto*, lib. IV, ep. II).

sete di guadagno eccitar l'animo ad opere lodevoli. L'ultima consta di quegli artefici gregari, non solo incapaci di sensi generosi, ma cui neppur l'avidità del danaro basta a smuovere dall'abbietta loro infingardaggine: così che anche nel tener dietro al guadagno mostrano il degenere loro intelletto, poichè mentre collo studio potrebber pervenire a migliorar la propria condizione, simili alla rozza plebe napoletana, cui niun premio è capace d'indurre a fatica quando una volta ha procacciato il vitto della giornata, essi pure s'accontentano al poco, anzichè risolversi ad uno studio da cui l'infimità di lor natura abborre insuperabilmente. Chi parlasse di gloria a costoro (e son molti) altro non farebbe se non eccitare sulle lor labbra il sorriso della stupidezza. Le mire di cotal genìa si limitano a condur le opere in modo da bastare allo spaccio a cui solo intendono, nulla curando, se, buone o cattive, lor partoriscan gloria o vergogna. Son da paragonarsi a que'poeti d'Orazio, cui nulla importava piacesse o no la favola del dramma, purchè ne buscassero i danari.

Gestit enim nummum in loculos dimittere, post hoc
Securus, cadat an recto stet fabula talo.

Uno dei vantaggi inerenti alle pubbliche esposizioni è appunto che queste tre classi d'artisti si trovin graduate secondo il rispettivo merito nella generale estimazione. La qual cosa sol per tal mezzo può conseguirsi: poichè il poco discernimento d'una gran parte dei doviziosi che commetton quadri, lasciando aperto il campo alle mene de'mediocri pittori che, abili al raggiro, san prevalersi dell'ignoranza di quelli per insinuar loro un'opinione opposta alla ragion dell'arte, ne risulta che, in assenza d'un pubblico paragone, suole il merito esser depresso, la mediocrità portata in trionfo. È inoltre da notarsi che nelle decisioni pronunziate da tutto un popolo è, per propria natura, insita un'imparzialità che difficilmente si può supporre ne'semplici individui. Da tal pensiero ridonda nell'animo di chi tratta l'arte un'idea assai più fondata sul proprio merito o demerito, che non potè, quando da pochi e spesso prevenuti, era giudicato. Chi ardisce ricalcitrare contro la sentenza pronunziata da tutto un popolo? Sente anzi ognuno di potersi senza difficoltà sottoporre ad un parere complessivo che dalla moltiplicità de'voti e dalla dottrina degli eruditi, che vi concorrono, trae validità (1). La certezza in cui trovasi l'artista che i pareri dettati da ignoranza o da parzialità saran soffocati da altri

(1) Tolti i pubblici esperimenti, la bilancia delle eventualità in riguardo all'opinione è disfavorevole al vero merito; perchè gli artisti ignoranti han contro loro gl'intelligenti dell'arte, *che son pochi*, e gli artisti abili han contro loro gl'ignoranti, *che sono infiniti*.

suggeriti da scienza, e il sentirsi tutelato da una forza indipendente, pronta a difendere non già chi è abile al raggiro, ma chi è tale nell'arte, sono idee proprie a distoglierlo dal cattar con viltà il favore dei ricchi affin di spianarsi la via nella carriera, e ad infondere nel di lui intelletto la securità che è necessaria alla sua azione libera ed assoluta. Di qual momento sia per questo studio il sostituir la competenza de'molti all'incompetenza de'pochi, affinchè i suoi cultori possano esimersi dalla necessità di lusingare chi ha ricchezza o autorità, ben lo conoscono tutti che nella storia della pittura osservarono qual danno le sia derivato dalla soggezione in cui si ridussero artisti anche di grande ingegno sotto l'ascendente del cattivo gusto e dell'ignoranza de'lor protettori. Lo splendore a cui giunse la pittura sotto il patrocinio di alcuni privati, com'erano Agostino Chigi o Cassiano Dal Pozzo che a ricchezza accoppiavano erudizione, ha contribuito a indurre altrui in errore sull'ascendente de'mecenati. Se chi è di dovizia fornito, e inclinato a promuovere i geniali studi, conscio della propria insufficienza nel diriger chi opera, sentisse quanto importi alla buona riuscita d'un quadro che, dal soggetto in fuori (1), sia chi lo dipinge libero di condurlo a seconda della ragion pittorica e del proprio ingegno, potrebbe asserirsi essere in tal caso sempre giovevole un tal patrocinio. Ma la cosa va in altro modo. E sebbene, materialmente giudicando delle cose immateriali, sembri vero che chiunque ha danaro o autorità, perciò soltanto è idoneo a protegger utilmente le arti, nondimeno la passata e la presente esperienza ci traggono ad affermare che spesse volte esse non han conseguito dal favore di tai patroni se non disdoro e nocumento. I ricchi, dicea Federigo Zuccaro, si credon fini conoscitori in ragion della dovizia e del grado loro (2); alla caparbieria che accompagna l'opulenza spesso s'aggiunge ignoranza e cattivo gusto che la rendon più pertinace ed esiziale; pertinacissima ed esizialissima poi se unita essendo a qualche leggera tintura delle arti del disegno, è sostenuta dalla pretensione (3). Questi difetti che non parrebbero aver se non forza d'unità nel personaggio in cui s'incontrano, acquistano al contrario forza collettiva dall'aggregarsi che fanno al di lui parere le sempre numerose clientele di chi gode i favori

(1) Era pur di tale avviso Salvator Rosa, come leggesi in una sua lettera a Gian Batista Ricciardi (Bottari, *Lett. Pitt.*, T. I, pag. 460). Ved. in tal proposito una lettera del Bembo citata nella raccolta del D.r Gaye (Carteggio d'artisti, T. II, pag. 71).

(2) Ibid. T. VII, pag. 515 e 517.

(3) Uno non sa dove sia, nè che cosa dica, quando sente parlare queste persone di conto, che voglion far gl'intendenti o che professano d'aver buon gusto, e quel ch'è peggio, lo danno ad intendere a chi è ignorante com'essi (Dialoghi sopra le tre arti, pag. 198).

della fortuna o delle corti (1). È nell'ordine delle cose che gli uni per debolezza, gli altri per adulazione si mostrino aderenti al di lui giudizio; e questo non solo essi comentano con più o meno apparente entusiasmo, ma spesso ancora con certa speciosità d'argomenti da esserne talora stata offuscata la mente degli stessi artefici. Tanto più che quasi irresistibile è l'ascendente dell'autorità aggiunta al fasto su colui che appartiene a men felice condizione, quando egli vedesi destituto del presidio delle moltitudini, e a pochi o incapaci o parziali ridotto. E dee qui avvertirsi che l'incapacità inerente ai pochi non è guari diminuita dall'erudizione che alcuni di essi, benchè ignari dell'arte, possono avere in altri rami delle umane cognizioni. Anzi accadrà alcune volte che da tal qualità di persone sia esercitato un ascendente molto più pregiudicevole. Poichè la dottrina di cui è talun fornito dandogli un'autorità a lui ben legittimamente dovuta in riguardo alle materie da esso studiate, si suol, per un errore alquanto comune, estender rispettosamente la di lui vaglia anche alle cose di cui egli non ha veruna apposita notizia, e di cui può esser digiuno quanto l'uomo più rozzo, senza ch'egli pur vi sostituisca il senso naturale di cui quest'ultimo è per avventura dotato, e che può in conseguenza farlo giudice assai più competente della materia (2). Dalle quali considerazioni si deve arguire che per render proficui alla pittura i privati giudizi non è bastevole il buon animo d'uno o più mecenati, qualunque siane il grado o la munificenza, se a queste qualità non sono associate le cognizioni necessarie a dirigerlo in modo conforme ai di lei veri interessi, nulla, al dir di Cassiodoro, potendo venir rettamente giudicato se non con un'investigazione conforme alle sue vie (3), e non essendo atto a pronunziare sull'arte chiunque ne ha la volontà, ma soltanto chi per dottrina ne è costituito giudice naturale (4).

(1) Sugl'inconvenienti delle corti ove nessun s'intende e tutti giudicano delle cose d'arte, è curiosa la lettera che Annibal Caro, cortigiano espertissimo della professione, scriveva a Francesco Salviati, riferita nel tomo III delle Pittoriche.

(2) Quante volte non accade ad un artista udir persone autorevoli per grado, stimabili per una dottrina in altri studi, che non esclude l'ignoranza loro in questo, le quali con securità e compiacenza ne pronunzian sentenze tali da rammentare i noti fatti di Zeusi e Megabizo, d'Apelle e Alessandro, narrati da Suida e da Plinio, e che, come quelle dei due Greci, sarebbon meritamente derise dai semplici macinatori di colori che stan nelle officine! È men noto un esempio di simile libertà verso un altro monarca, che leggesi nella vita di Antonio Arlaud, pittore del secolo decimosettimo. Essendo egli un giorno stato visitato nello studio da Lodovico XIV suo protettore, ed avendo il re con ammirazione lodate alcune sue opere, un cortigiano ivi presente gli disse: « Voi dovete, signore, esser molto soddisfatto che le vostre pitture siano in tal guisa encomiate da un tanto principe ». A cui rispose Arlaud: « Sua Maestà m'onora oltremodo, ma mi permetterà d'osservarle che il giudizio dell'Accademia è però anche migliore del suo » (*Vie des Peint. Flam. etc.*, T. IV).

(3) *Numquam potest plenissime investigari quod non per suam viam quaeritur* (Cassiod., *De Diog. Laërt.*, cap. XXVIII).

(4) *Rectus iudex in omni re non quilibet incidens, sed sciens, et iuxta naturam constitutus* (Nemes., cap. XVIII).

Ricapitolando ora in succinto queste considerazioni, abbiam tentato dimostrar nella prima parte che ogni uomo dotato di senso è per natura giudice sufficiente di parecchie fra le qualità importanti d'un quadro, ma che d'alcune altre non n' è se non chi si è addentrato in quello studio. In secondo luogo, che per tal competenza dell'opinion popolare le pubbliche esposizioni sono d'incremento ai professori, il cui tecnico giudizio è sovente inferiore a quello discrezionale delle moltitudini. Aggiungiamo ora due nuove proposte, la cui sostanza direttamente deriva dalle prestabilite, e la cui effettuazione migliorerebbe le popolari sentenze. 1.° Che nelle solennità dell'arte sempre si ponessero in mostra fra l'opere moderne alcune di quelle antiche, la cui eccellenza già venne ratificata dal consenso dei secoli, affinchè il lor paragone servisse di guida al giudizio delle masse (1) che su esse potrebber rettificare quello dettato loro dalla propria ragione, e ad un tempo valessero a destar l'emulazione degli artisti, cui l'idea di trovarsi a un tanto confronto sarebbe stimolo novello al ben operare. 2.° Che ogni qual volta i principi o le città si risolvono a ordinar opere di qualche importanza, fosser queste concedute non già alla raccomandazione de'potenti o de'professori, come spesso accade, ma poste a pubblico concorso, e quindi non dalle sole accademie, ma da tutti giudicate; certa cosa essendo che dal conflitto di tante opinioni, assai più perspicua emanerà la verità sull'intrinseco lor merito, e più degni dei posteri sorgeranno i nazionali monumenti.

Andò il Tiarini debitore dello stile grandioso e della bellezza di colorito a cui pervenne, al severo giudizio che di lui portò il pubblico bolognese in un tempo ove per esser le opere dei Carracci e de' lor discepoli frequentemente esposte agli occhi del popolo, erane al più alto grado sollevata la facoltà giudicativa. Aveva egli dipinta per la chiesa di S. Petronio una vasta composizione rappresentante la morte di S. Barbara, la quale, appena scoperta, venne dalla moltitudine meritamente e in più guise ripresa. Si diceva esserne il disegno fiacco, insipido e monotono, lo stile di cattivo gusto Passignanesco, la tinta senza prospettiva aerea, la composizione inconsiderata. Cotali censure che punto per punto calzavano all'opera, come poi convenne l'istesso Tiarini, che per essere stato parecchi anni co'migliori maestri di Firenze, anzichè biasimo attendeva ammirazione, tanto ne feriron l'animo, che ridottosi con impegno alle tavole di Lodovico Carracci, e docilmente sottoponendosi ai di

(1) È sentenza del Reynolds che colui il qual meglio conosce le opere di pittura approvate dal tempo, meglio giudica dell'arte, ed aggiunge «*ce qui a plu et plaît encore, continuera vraisemblablement à plaire à l'avenir; c'est de cette sanction universelle que sont dérivées les règles de l'art, et c'est sur ce fondement solide qu'elles subsisteront toujours* (Disc. Acad., T. I, pag. 310).

lui consigli, secondato com'era da natural capacità, comparve in breve assai diverso, ed investitosi dello stile grande di quel caposcuola, come fosse stato il proprio, ne riuscì non già servile imitatore, ma emulo glorioso.

La tavola che abbiam sott'occhio appartiene al secondo periodo ossia a quello della riforma operatasi nel Tiarini, e non disgraderebbe il nome di Lodovico, pel fiero tingere e risoluto disegnare di cui vi fece mostra il discepolo. La bellezza del partito di pieghe giustifica l'ammirazione che sovente esse eccitarono nello stesso Guido, da cui però il Tiarini confessava d'averne ritratta la grandiosità, che lungo tempo fu come dote naturale della scuola Bolognese. Si riconosce nell'attitudine del Santo la predilezione avuta da questo maestro nel rappresentar gli scorti, in cui riuscì; quantunque, e forse appunto per tal ragione, egli ne abusasse alla maniera del Tintoretto o del Pardenone, meritamente accusati dal Ridolfi « d'aver fatti volentieri i corpi nudi anche nelle più difficili forme, che vengon per lo più fuggite da'pittori ». Anche in quest'opera è il Tiarini, come generalmente, parco di colori vistosi, e inclinato alle tinte basse ma armoniche, da cui vien prodotta sull'occhio un'impressione dilettevole, e nell'animo un sentimento di quiete. Malinconico per natura, fu vago de'temi che inducono tristezza. Le sue figure non sol piangeano ma facean piangere. La profonda compunzione trasfusa nel volto del Santo mostra a qual segno la frequente considerazione della natura aveva abilitato il maestro ad esprimere i moti che l'anima imprime sulle fattezze del volto; proprietà che non nelle officine, non sui modelli, per lo più inanimati, si può acquistare, ma colla sola continua osservazione del pittore nel versar ch'egli fa tra gli uomini e le lor passioni. Tutti questi pregi congiunti ad un disegno più particolarmente eletto nelle estremità, gli meritaron da Lodovico un elogio che, quantunque notabile, è fatto maggiore dal grado di chi lo espresse « non saper egli qual altro maestro, anche grande, col Tiarini pareggiar si potesse, ed esser impossibile che nessun uomo del mondo mai giungesse a tal segno »(1).

(1) Fels. Pittr. T. II, parte IV, pag. 190.

BIBLIOTECA CIVICA
TORINO



TAV. XC.

GIOVANE PRINCIPESSA

DI ANTONIO VANDYCK

Nato in Anversa nel 1599, *morto in Londra nel* 1641;
discepolo di Van Balen e di Rubens.

SCUOLA FIAMMINGA.

Sotto le spoglie d'una matrona del secolo decimosettimo si offre qui al nostro sguardo una vaga fanciullina che nell'atto di muovere il passo con puerile gravità, e quasi a pompeggiarsi con maestevole sussiego alla nostra presenza, sembra cedere suo malgrado alla natural letizia dell'età prima, sorridendo festosamente agli astanti come se per celia si fosse con tai panni travestita. Quel volto roseo che fa capolino fra le trine, i veli e le drapperie d'un vestiario appartenente a una generazione di trapassati, forma con esso uno di quei vivi contrasti che sorprendono l'animo per la loro inaspettata opposizione, come la sorgente che scaturisce tra le sabbie del deserto, o come il fiore che fresco e rugiadoso germoglia su funebre monumento. Nel mirare a questo grazioso ritratto un'idea malinconica striscia come un lampo attraverso alla fantasia..... E tu pure, vago fiorellino, già fosti reciso dalla morte e forse quando appunto sbocciavi in tutta la freschezza di tua primavera!

Anche dalle minori opere dei grandi maestri, grandi emanano gl'insegnamenti. Ci ammonisce il Vandyck su questa tela in qual modo deve il pittore accordare in perfetta armonia una figura isolata col proprio fondo. Ciò che il maestro qui insegna a noi, l'aveva egli stesso imparato da uno di lui maggiore, Tiziano, il quale riconoscendo una verità non abbastanza avvertita da molti artefici antichi e moderni, esser cioè necessario che una figura trionfi per valore suo proprio, ossia per le parti che ne costituiscono la vera essenza, le carnagioni, operò sempre in modo che allo spicco di queste fosse ne'suoi

ritratti subordinato quello d'ogni altro oggetto. Osserviamo di fatto, e lo dichiarava anche Reynolds ne'suoi Discorsi accademici, che la maggior parte delle figure espresse isolatamente da Tiziano o dal Vandyck vennero da quegli abili pittori vestite o di bianco o di nero, perchè in tali tinte essi riconoscevano un'indole armonica e quieta, propizia al valor delle carni, ed atta a farle primeggiare. E dobbiamo notare che a tal consuetudine di quei sommi maestri forse bastantemente non abbadò il celebre Dufresnoy, quando, nel dettare i precetti dell'Arte pittorica, così si esprimeva sulle avvertenze che l'artista deve usar nel dipingerle:

Exquisita siet forma, si sola figura
Pingitur, et multis variata coloribus esto (1).

L'adesione di Dufresnoy ai sistemi che vigevano ai suoi tempi, la quale concorse ad accreditare nella scuola francese alcuni de'principii che sviaron poi vári artisti del secolo XVIII, dee far accogliere a rilento parecchie proposizioni da lui avanzate nel suo poema, fra cui il consiglio di variare con moltiformi colori i panneggiamenti dei ritratti, che ad altro non riuscirebbe se non a renderne minore l'effetto, maggiore la difficoltà; mentre a tal modo moltiplicando le tinte delle vesti sarebbe il pittore costretto dalle esigenze dell'armonia a ripetere altresì le medesime nelle altre parti del campo, la qual cosa sempre più concorrerebbe a distrar l'occhio dall'oggetto principale.

L'idea di mantenere la maggior semplicità ne'tuoni circondanti una figura, evidente nella maggior parte delle opere di Vandyck, è anche più particolarmente dominante in una delle più ragguardevoli, nella quale egli non poteva esimersi dall'introdurre un colore vistoso presso le carnagioni da lui dipinte. E fu nel ritratto del cardinal Bentivoglio, ove avendo quel pittore collocata una tenda per dar maestà al fondo, la dipingea dell'istesso cremisino con cui avea rivestita la propria figura, avvertendo con ragione che l'estensione uniforme di quella tinta, quantunque spiccante per se medesima, era di minor isviamento all'occhio per la sua unità che non sarebbe stata se, meno intelligente dell'effetto, variata egli l'avesse. L'altro colore obbligatorio da cui l'artefice non poteva preterire era il bianco, dominante nel roccetto sacerdotale del prelato. Essa fu condotta in ordine all'istesso principio, ed appar manifesto avere il Vandyck cercato nella dilatazione della medesima una diminuzione all'effetto prodotto dal suo concentramento, equilibrando

(1) De Arte graph., paragr. XXI.

l'azione di quella massa bianca in un foglio ch'egli pose in mano alla propria figura, ed è cosa notabile che ancor non avendolo giudicato sufficiente alle proprie mire, egli v'aggiunse, a modo di richiamo in un lato del pavimento, un mazzetto di bianchi fiori. Dalla generale perlustrazione dei suoi ritratti risulta però che l'uso dei colori spiccanti fa in lui eccezione, e sol vi si lasciò andare astretto dalle convenienze; negli altri casi quanto più potè egli s'attenne al bianco ed al nero, nella quale pratica, sull'esempio del Vecellio, fu preceduto dal Rubens ed imitato dalla maggior parte dei Fiamminghi, e più in particolare da Sustermans, da Ravenstein e dal Rembrandt. Mossi dal medesimo principio Le Duc e Mieris, usarono frequentemente il bigio in tutte le sue varietà, come ancor lo dimostra il ritratto di quest'ultimo, posseduto dalla nostra Galleria, tavola di colorito sì delicato e soave. Identità di risultato confermerebbe altresì le nostre osservazioni se le volgessimo alle migliori opere dell'armoniosa scuola spagnuola. Ed a ragione: poichè uniforme essendo per legge naturale l'organo della visione in tutti gli uomini, pari dovette riuscir necessariamente l'applicazione che gli artefici fecero alla pittura de'principii a lor suggeriti dalla scienza o dall'esperienza, in riguardo all'azion de'colori sulla pupilla. E tutti di comun consenso considerarono che allorquando il pittore vuol veder primeggiare un volto, in un genere di pittura che a questo è precipuamente dedicato, convien ch'egli si faccia strada all'ascendente, a cui aspira sull'altrui anima, col riposo e col silenzio ch'egli deve indurre in tutta l'armonia di colorito e di chiaroscuro che circonda la sua figura; essendo per mezzo della soddisfacente tranquillità in cui è lasciato l'occhio del riguardante, che lo spirito di questo ottiene maggior facilità a portarsi diviato all'oggetto principale che gli è esibito, e ad esser ricreato dalla sua vista. Tale fu il suggerimento secondo il quale furon condotti i più celebri ritratti di Velasquez, fra cui debbonsi particolarmente distinguere i due dell'infante Margherita Teresa, figliuola di Filippo IV e di Marianna d'Austria, uno de'quali è fra i principali ornamenti del museo di Parigi, l'altro di quel di Madrid: tale fu eziandio il ritratto che egli fece del re Filippo IV, tutto vestito di nero, uno de'più maravigliosi della pittura: e tale quel gran quadro ove parve ritrarre un'intera famiglia, ne'cui abbigliamenti egli si ridusse alle varie tinte del bigio, opera che, per la soavità dell'armonia e lo spicco dei volti, facea meritamente l'ammirazione di tutti gl'intelligenti che visitavano il museo del celebre cavaliere Denon, suo possessore, il quale mostrandola un giorno all'autore di queste pagine, ch'egli onorava di sua amicizia, gli disse essere fra i preziosi quadri della propria raccolta, quello che a lui era più caro. La massima di pittura che rendeva i

ritratti del Velasquez sì quieti e sì accordati, egli l'avea dedotta da Pedro de Moya, suo maestro, il quale attinta avendola dal Vandyck la tramandò al Murillo, suo discepolo, che sempre se ne mostrò fedel seguace (1).

Anche nel quadro che abbiam sott'occhio trovasi l'armonia dedotta dalle varie intuonazioni del bianco. Sono di tal colore l'abito della giovine principessina, e la graziosa cresta che ella ha sul capo; ma avendo il pittore voluto che non ne rimanesse il candor delle carni offuscato, ha trovato modo di tenerne quasi tutta la massa in mezzatinta, onde, anzichè il bianco, possa il bigio dirsene il color dominante. L'intento del Vandyck di mantenere intorno alla propria figura la calma di tuoni che ridondava da quelli dell'abito, riesce vieppiù evidente dal modo con cui egli condusse le tinte del pavimento che poteva a suo grado differenziare con qualche tappeto di vario colore, ed in cui, coerente alle sue massime, egli invece non si valse se non del bianco e del bigio, tenuti più bassi e più ombrosi. Due altri colori a lui imposti dal grazioso suo modello erano il roseo delle guance e il biondo dorato de' capelli, onde, per conformarsi alle leggi armoniche, e richiamare all'occhio quelle due tinte nel resto dell'opera, si vede essersi egli risoluto ad aggiungervi le smaniglie e le catenelle d'oro che danno ad un tempo ricchezza all'abito ed estensione convenevole ai tuoni giallognoli delle chiome, e riprodusse il color delle guance nelle rose di cui ornava la cresta della fanciulla, nel mazzetto che tiene in mano, e in quello che le è caduto ai piedi. E così nel turchiniccio dell'abito e del pavimento, nel giallo dell'oro e de'capelli, e nel roseo del volto e de'fiori si trovò compiuta nel suo quadro l'iride de' tre principali colori prescritta dall'armonia pittorica.

(1) Il più rinomato fra i ritratti di Murillo, eseguiti su questo principio, fu quello del suo amico e protettore D. Giustino de Neva, direttor dell'Ospizio de'Venerabili a Madrid. Egli vi è tutto vestito di nero e seduto sopra un seggiolone di velluto. Tutto è oscuro e quieto d'ogn'intorno: solo sulla figura, sulle mani, sopra un pendulo collocato presso il medesimo, e sopra un cane prediletto del commettente, cade un vivo raggio di luce che dà a quel composto una magia d'effetto senza esempio.



BIBLIOTECA CIVICA
TORINO

Donatello sc. in marmo. Metalli dis. Boze sc.

TAV. XCI.

LA VERGINE COL BAMBINO

BASSORILIEVO

DEL DONATELLO

Nato in Firenze nel 1383, *morto ivi nel* 1466;
discepolo di Lorenzo di Bicci.

SCUOLA FIORENTINA.

In una lettera di Michelangelo al Varchi sulla statuaria, quel grande scultore che, forse perchè in essa eccellente, ne sostenea la preminenza su tutte le altre arti del disegno, dicea queste parole: «Colui che scrisse esser la pittura più nobile della scultura, se egli avesse così bene intese le altre cose ch'egli ha scritte, le avrebbe meglio scritte la mia fante» e poco più oltre aggiungeva: « Io dico che la pittura mi par più tenuta buona quanto più va verso il rilievo, ed il rilievo più tenuto cattivo quanto più va verso la pittura (1). » Quest'opera del Donatello ci porge la congiuntura di combattere siffatte proposizioni, le quali vertendo sull'arte da cui trasse precipua fama uno de'più chiari artefici che mai siano stati, facilmente potrebbero indurre in inganno taluno che, da sì gran nome intimorito, non osasse impugnarle. Noi per contrario avvertendo non essere inappellabili le sentenze, pronunziate da'grandi autori, perchè quantunque sommi, pur eran uomini (2), ed argomentando che se eglino fosser giunti all'età nostra, si sarebbero essi medesimi emendati (3), non con servile adesione, ma con libero dissentimento intendiamo provare al Buonarroti la nostra riverenza, e stimiamo

(1) Bottari, *Lett. Pitt.* T. I, pag. 9.

(2) «*Neque id statim legenti persuasum sit omnia quae magni auctores dixerint utique esse perfecta... Summi enim sunt, homines tamen*» (Quintil., *Inst.*, lib. X, cap. 1).

(3) «*Neque sane praetermitti errores illorum debent, sed confutare illos oportet... Sic ut non auctores incuses, aut in eos inveharis, sed laudes potius, et quae fuerant ab illis ignorata corrigas. Itaque apud te cogites etiam illos, si ad hanc aetatem pervenissent, multa quae scripserant fuisse emendaturos, et mutaturos*» (Polyb., lib. III, cap. 56).

averne tanto più fondata ragione, quanto che assai provetto negli anni, e, com' ei medesimo dicea, *quasi già nel numero de' morti*, era quel chiaro artefice quando a cotal modo argomentava.

La gran lite a cui preser parte i più famosi di quell'età (1), e che il Vasari dicea dover durare quanto tra' frati bigi e neri l'altra della Concezione, fu ormai, per comun consenso de' dotti, in favor della pittura decisa. Fondamento alla sua primazia sulla scultura riconobbero esser questo, che dovendo il pittore, al par dello statuario, tutte posseder le notizie che al disegno interno ed esterno si riferiscono, per essere in grado di rappresentare un ignudo in qualunque prospetto, è inoltre necessario che egli sia versato in parecchie altre cognizioni, che esigono altrettanto studio, ed offrono altrettante difficoltà, così nelle scabrose teorie della colorazione, degli scorci e della prospettiva, come nell'arte di giustamente distribuire i lumi e le ombre, nell'ordinamento di vaste composizioni, e nella scienza dell'armonia. Osservarono che tali pregi, nella pittura ridondanti da uno studio intellettuale, di gran lunga compensavan quelli che la scultura, fondandosi sugli ostacoli che offre un lavoro materiale, si attribuiva, essendo le complicate malagevolezze del colore, pari, se non maggiori, di quelle che il lavoro del marmo appone all'opificio statuario. Considerarono esser l'imitazione, proveniente dalla scultura, limitata da' mezzi naturali dell'arte, non potendo essa render lodevolmente nè gli svolazzi d'un panno, nè la fronditura d'un albero, nè il vaporoso d'una nuvola, nè altre simili leggiere figurazioni che mal si confanno alla qualità delle materie da lei adoperate. Asserirono non potersi con fondata ragione in favor della scultura addurre la durata di sue produzioni, essendo tal pregio alla materia anzichè all'arte inerente. Ed in ultimo luogo decisero che se, come è vero, le opere della statuaria esibiscono all'occhio la realtà del rilievo, è da ascriversi a maggior pregio della pittura l'illusione artifiziale con cui, sopra una superficie piana, apparente ella rende cotal realtà. E così, dopo molte e prolungate conflittazioni fra gli eruditi, non la sentenza che scrisse Michelangelo, ma quella che, secondo lui, avrebbe scritta la sua fante, fu dalla posterità approvata; novello esempio che il volgar buon senso riforma soventi volte le decisioni de' gran maestri, quando da' pregiudizi dell'arte loro, o dalla propria preferenza, anzichè da buona logica guidati, si scostarono dal retto ragionamento.

Passando ora alla seconda proposizione del Buonarroti dee convenirsi, esser veramente la pittura altrettanto buona quanto più va verso il rilievo,

(1) Ne scrissero il Sangallo, il Vasari, il Cellini, il Pontormo, il Tribolo, il Tasso, il Bronzino ecc.

perchè dovendo essa imitare quello delle figure naturali, quanto più elleno si staccan dalla tela, tanto più appaion vere, ma non è egualmente ammissibile la seconda parte, che il rilievo tanto più sia cattivo quanto più va verso la pittura, la qual cosa sembra doversi intendere verso il *piano* di questa, come il Bottari, il Crespi, lo Zanotti, ed altri eruditi l'intesero. In ogni genere d'imitazione può dirsi lodevole l'opera che ne risulta, quando ella riempie le condizioni che le sono imposte dalla propria natura. Il bassorilievo, detto dal Giovio difficilissimo fra le produzioni dell'arte, perchè forma il mezzo tra il piano delle pitture e il tondo delle statue (1), allora è più malagevole ad eseguirsi, epperciò tanto più apprezzabile, quando, pochissimo staccandosi dal fondo, le figure in esso rappresentate esibiscon nondimeno all'occhio in ogni lor parte la forma e l'apparenza di rilievo che loro è propria. Così ne giudicaron gli scultori greci delle migliori età, presso i quali essendo il bassorilievo succeduto ai geroglifici, o ad altri segni che loro equivalevano, tenne vece di scrittura le cui figure sempre serbaron nell'ordine e nella disposizione loro il carattere che ebbero originariamente; così che vennero i bassirilievi per lo più condotti con somma semplicità d'opificio, e senza quelle ricerche di degradazione e di prospettiva che spettano alla pittura. Onde non è da maravigliarsi che in parecchie di tali antiche sculture le figure abbian pochissima projezione, e che quelle degli aurei tempi, così trattate, siano oltremodo pregiate e rare. Tale era il superbo vaso del palazzo Giustiniani presso il Laterano, tanto encomiato dal Bottari; tali gli antichi bassirilievi citati dal Foggini, le cui figure, al dir del medesimo scrittore, appena sporgean di due once dal fondo; tali la Medusa e il Mercurio, famosissimi intagli e de' migliori greci, nel museo Strozzi; tali finalmente le gemme di Dioscoride. Dall'uso che aveano i Greci di adattare i bassirilievi alle loro architetture, subordinandoli alle forme ed agli effetti degli edifizi, ovvero agli altari, ai sarcofaghi, ai vasi, nacquero quelle varietà così nel rilievo, come nella finitezza del lavoro che si osservano in essi. E tanto, presso i lor maestri, prevaleva l'idea di conformarne il lavorio all'effetto cui eran destinati a produrre, che nel celebre fregio del Partenon d'Atene, le cui figure a gran distanza dall'occhio doveano apparire, si vedon esse lavorate in un metodo del tutto inverso da quello dai moderni praticato, le figure del primo piano, ovvero le parti di esse che si staccan sul secondo, essendo men rilevate di quelle che lor succedono.

In riguardo alle due principali scuole d'Italia, per cui fiorì la scultura dopo

(1) Lettera di Paolo Giovio a Cosimo de' Medici in data del 12 novembre 1551.

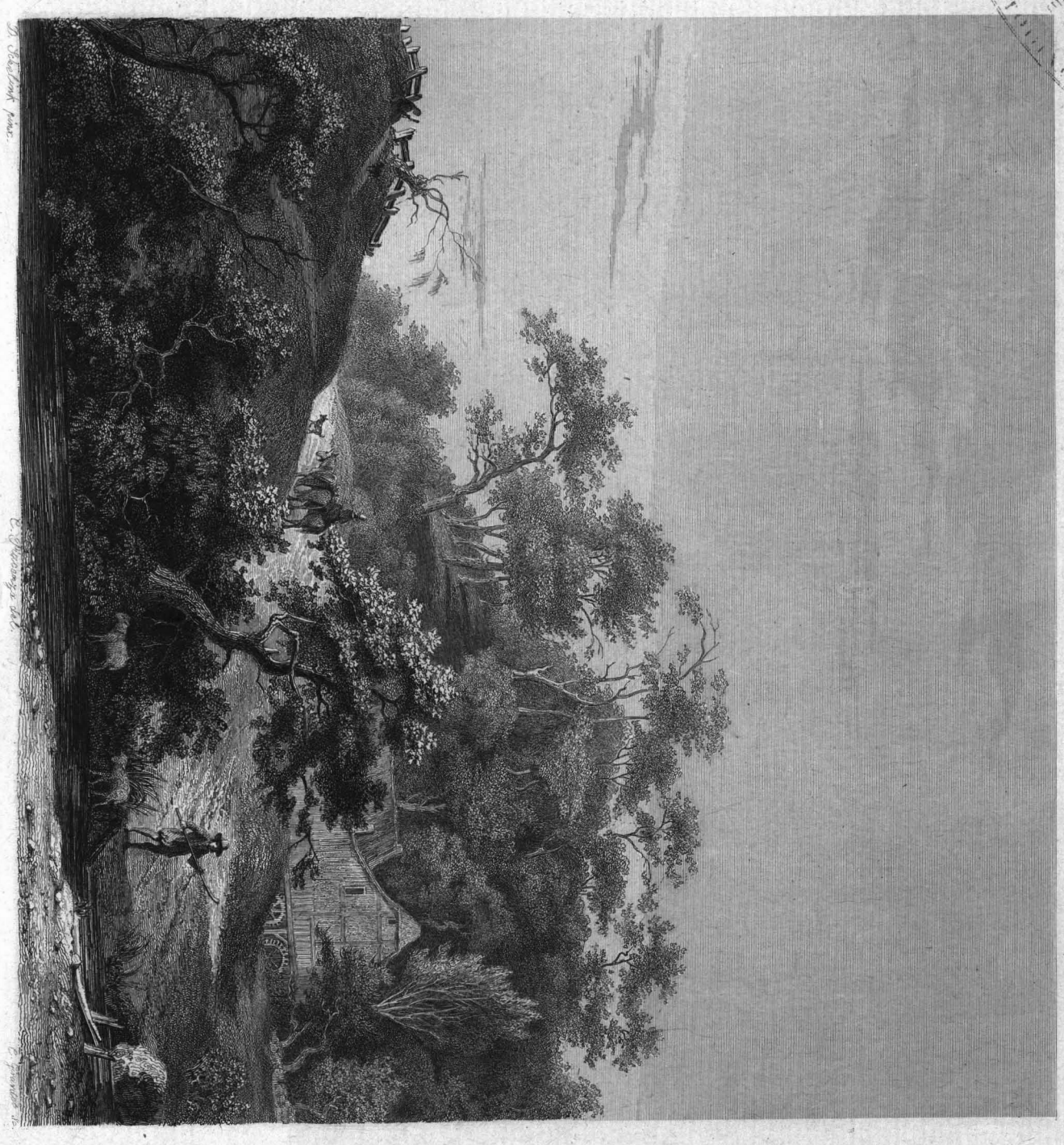
il rinascimento delle Arti, la Pisana e la Fiorentina, venne osservato che, generalmente parlando, gli artefici della prima ebber costume di rilevare con molto risalto le figure dei lor bassirilievi; della qual cosa fu forse cagione l'aver eglino avuto sott'occhio un gran numero d'antichi sarcofaghi, le cui figure, per ordinario molto sporgenti, lor serviron di modelli: mentre i Fiorentini, i quali ebbero l'opportunità di considerare le antichità greche dei migliori tempi, si attennero invece ad imitar con apposito studio la poca projezione che in quei bassirilievi osservavano. Tale fu infatti la pratica dei lor più celebri maestri, fra cui deve meritamente in prima riga annoverarsi il Donatello. Di tal maniera venner da lui condotti i bassirilievi di bronzo del pergamo di S. Lorenzo in Firenze, le cui figure non rilevavano, al dir del Bottari, più della grossezza d'un testone, quelli di cui ornò la cappella dei Gaddi a S. Maria Novella, il dossale dell'altare di S. Antonio in Padova, e l'arca sepolcrale del cardinal Brancacci alla chiesa di S. Angelo in Napoli. È vero che, ad uno scultore sì notoriamente geloso della conservazione di sue opere, forse fu tal uso in gran parte suggerito dall'idea che quanto minore sorgeva il risalto delle figure sculte, tanto maggiore era per esserne la preservazione dalle fratture a cui van d'ordinario soggette quelle che troppo fortemente sporgono dal campo. Ma è da congetturarsi che l'amor dell'arte e l'impegno di superar una delle sue maggiori difficoltà, anzi che l'emulazione fortemente eccitata dalle proprie gare col Brunelleschi, fossero i veri e più nobili motivi che lo determinarono a quello studio sì profondo e sì sostenuto che lo fece divenire altrettanto impareggiabile nel basso e stiacciato rilievo, quanto nell'alto erasi mostrato il Ghiberti, e per cui le opere di questi due maestri furono a quelle dei Greci paragonate. Riempie infatti di maraviglia la solerzia d'impegno, e destrezza d'opificio con cui modellate sono le varie parti di sue figure in un genere di lavoro che, mancando di colorito, e poco potendo pretendere dal chiaroscuro, rende la definizione de' piani difficile, quella degli scorci difficilissima. È da notarsi che imitando egli il fino accorgimento con cui nelle opere di dolce rilievo procedeano gli antichi, usò squadrarne con somma precisione i contorni, ed evitò la prava costumanza, invalsa presso alcuni moderni, d'unirli al fondo per via d'una degradazione che, rendendoli incerti, gl'infiacchisce, e lor toglie quelle ombre decise che sì opportunamente ne staccan le parti rilevate sul fondo piano. L'adozione di simil pratica gli permise di vie meglio penetrare i suoi bassirilievi della dote più particolarmente propria di quel genere di scultura, la forza del disegno e dell'espressione, di cui, fosse effetto di studio o di naturale sensività, o dell'una e dell'altro insieme uniti, diede saggi sì luminosi, che dal sol Raffaello

potè esser raggiunto e superato. L'idea religiosa accoppiata al prestigio dell'arte infuse nelle sue figure sacre quell'incanto irresistibile che, facendo richiamo agli elementi divini dell'umana natura, colla duplice potenza del bello e del santo gli piega e se n'insignorisce. Nella maggior parte delle opere inspirate da un tal sentimento egli parve proporsi in modo espresso quello stile secco, bizantino, divenuto jeratico sotto l'inspirazione dei Greci, ove la grettezza stessa de'contorni prestava alle figure un'ingenuità che difficilmente ottennero, quando il disegno divenne più grandioso e dotto, e ove parve rivendicato al sentimento religioso tutto ciò che dalla forma materiale era perduto.

A tal categoria appartiene il tipo di questa Vergine. Il suo volto pudico (1) e sereno è uno de'più bei fiori che germogliassero dall'arte cristiana in quei secoli di pietà. Si direbbe che Guido e l'Albano abbian riuniti i loro sforzi per dipingere, anzichè scolpire, quel putto morbido e carnoso, che solo basterebbe a provar la maestria dell'artefice nel disegno, e presso che nel colorito, tanta n'è la finezza nel render le forme del naturale. Le mani in particolare vi son condotte con tutta la delicatezza di cui era capace il sottile suo scarpello. A qual grado non dovettero elle mai pervenire le tavole di questo aggraziato pittore, quando a tanta squisitezza di disegno egli volle aggiungere la magìa del colorito, come tante volte fece sì eccellentemente? Nella presente occasione egli si contentò di manifestarci appena indicata quest'idea sì celestiale, sì pura, che per la sottigliezza del lavoro e il candor della materia, mezza fra il visibile e l'invisibile, sembra che or si mostri, or non si mostri, come visione di Paradiso nella limpidità dei firmamenti, incerta, diafana e vaporosa, alla pia vergine dei chiostri che sorge a pregar in sull'aurora.

(1) Si può congetturare che Raffaello abbia vista questa Madonna, e avutane rimembranza quando compose la sua tavola de'Tempi, ora passata in Baviera; ma è da notarsi a favor del Donatello il pudico riguardo che lo indusse a frapporre un pannolino tra il nudo e la mano della Vergine, osservazione che sfuggì alla delicatezza propria del romano artefice, nel cui dipinto si trova aver del basso e del disdicevole cotal atto.





BIBLIOTECA CIVICA

Tav. XCII.

PAESE

DI DANIELE SCHELLINKS

Nato in Amsterdam nel 1633, *morto ivi nel* 1701.

SCUOLA OLANDESE.

Abbiam giudicato opportuno ammettere nella nostra raccolta l'unica tavola da noi posseduta di questo ingegnoso pittore, sì perchè essa offre agli amatori un saggio della sua maniera, sì perchè non troppo ovvie ne sono le opere, di cui non fanno menzione i cataloghi di varie cospicue gallerie. Egli è da annoverarsi fra i numerosi seguaci, che, come satelliti d'astro luminoso, si raccolsero intorno a Claudio di Lorena, e aderirono alla riforma da esso introdotta nella pittura di paese. I Soli raggianti di cui, nuovo Prometeo, egli rapì la luce, per riverberarla sull'immensa estensione di sue vedute, apersero un nuovo metodo di pittura, e struggendo a poco a poco le gelide atmosfere, e i tuoni azzurri e taglienti con cui Brill, Breughel, Savery ed altri manieristi avean menomate le proprie tavole, cospersero di nuova luce, animaron di più vitale calore tutte le opere dell'arte. Testimoni dei primi trionfi ottenuti dal gran riformatore, inspirati com' esso dal cielo di Roma, dalle maestose linee delle campagne latine, e da quella scintillante atmosfera che è come la materiale

manifestazione del genio italiano, Giovanni Asselyn, Ermanno Swanevelt e i due Both, che dall'Italia ebbero gloriosa qualificazione, e con essi Van Bloemen e i due Moucheron, non tardaron di adottarne le massime, e, calcando le pedate impresse dal caposcuola, ad eguagliarne talvolta i pregi. Il primo di questi si valse con abilità degl'insegnamenti di Claudio per introdurre fra' suoi colori una parte della maravigliosa armonia che accordava quelli del maestro: Swanevelt, che seppe spiarvi l'istesso segreto, lo superò talvolta nel gusto e nella disposizione, benchè nella bellezza del colorito mai non lo raggiungesse: così nelle tele dei due Both si rinviene in gran parte la finezza e il vapore che distingueva il caposcuola: Van Bloemen gli fu felice rivale nella diafanità dei tuoni aerei che dilatavano le sue tavole in vastissime scene: egli non ebbe assolutamente rivali quando espresse quei vaghi effetti del mattino, ove la natura lussureggia in tutta la sua freschezza, alla pura luce del sol nascente che dissipa i folti vapori ammassati sui monti dall'umidità della notte. Ma di Claudio può dirsi ciò che di Raffaello, che se in qualche parte gli fu alcun altro pari o maggiore, tutte in grado eminente avendo egli possedute le qualità del pittore paesista, sul complesso loro fondò la propria preminenza.

Alla serie dei seguaci di Claudio appartiene, con Guglielmo suo fratello, Daniele Schellinks. Le scarse notizie lasciateci dagli storici sulla di lui vita, non ci permettono di riferire da qual maestro egli fosse iniziato nell'arte, ma è assai verisimile che essendo di due o tre soli anni più giovane di Guglielmo, egli si associasse ai suoi medesimi studi, e che a lui compagno nel viaggio da esso intrapreso nelle nostre contrade ai tempi del Lorenese, ambedue si arruolassero sotto la sua insegna, secondochè nelle opere palesarono. La veduta che abbiamo sott' occhio, evidentemente dedotta dalle montuose regioni della Svizzera, ove i due artisti lunga stanza fecero nel condursi a Roma, si risente delle viete massime della scuola nazionale non ancor riformata. Nei primi piani gli oggetti si trovano come annegati in un tuono alquanto oscuro, forse in parte prodotto dal ricrescere di certi colori, e più particolarmente dal turchino d'Haerlem sovente adoperato in quelle officine, in parte dall'imprimitura delle tele e dalla prava maniera di cui ancor era imbevuto il pittore, così che la sua opera tagliata essendo in due, la parte opaca troppo crudamente contrasta colla luminosa. Son tali difetti copiosamente ricomprati dalla forma lodevole degli alberi, dalla leggerezza della frasca, dalla grazia

della mano e dalle spiritose figure (1) con cui animò la scena, sulla quale si bramerebbe vedere spuntare uno di quei caldi raggi solari di cui l'artefice dovea sol più tardi conoscere quanta fosse la potenza ad abbellire, a ravvivare le opere della natura.

(1) È però da congetturarsi che tali macchiette sian dovute al facile pennello di Guglielmo, che in Inghilterra, in Francia ed in Italia molto studio avea fatto, così sulla natura come sulle tele dei migliori maestri, e le cui opere venner sovente dagli eruditi poste a paragone con quelle di Carlo Dujardin, di cui ebbe la finezza di colorito, ovvero di Lingelback da esso imitato nella ricchezza e nella varietà dei fondi, ma superato nella delicatezza dell'opifizio. La riunione di siffatti pregi si mostrò al più alto grado accolta nel quadro a lui ordinato dal sig. G. Witsen, ove avea rappresentato l'imbarco di Carlo II re d'Inghilterra quando fece ritorno a Londra, i cui gruppi eran col massimo giudizio distribuiti, e ove regnava la maggior varietà nelle attitudini delle figure benchè ivi numerosissime. Un dotto scrittore, Gault de s. Germain, riconobbe nella sua maniera alquanta analogia con quella d'Isacco Moucheron, uso anch'egli a valersi dell'altrui pennello nelle figure che aggiungeva alle proprie vedute.



BIBLIOTECA CIVICA
TORINO



Nicolò Poussin pinx. Lorenzo Mettalli del. Antonio Costa Sc.ª Toschi. sculp.

BIBLIOTECA CIVICA
TORINO

Tav. XCIII.

S. MARGHERITA

DI

NICCOLÒ PUSSINO

Nato in Andely nel 1594, *morto in Roma nel* 1665;
discepolo del Domenichino e d'Andrea Sacchi.

La perfetta convenienza che è fra la dottrina e le azioni d'un uomo, paragonata da Platone ad un'armonia sublime che egli trae non già dalla lira o da altro simile strumento, ma dall'intera sua vita accordata nel più puro tuono (1), fu il marchio dominante nel carattere di Niccolò Pussino, carattere che parve improntato sopra alcuno di quei tipi grandiosi forniti dall'antichità, e dalla penna di Plutarco illustrati. E volendo colle stesse parole di questo scrittore segnare a modo d'abbozzo il tratto principale di quella nobile figura, sarebbe da applicarsi alla vita ed al costume del Pussino ciò che nella vita di Lisandro quegli scriveva di Callicratida, la cui leale semplicità egli paragonava all'armonia dorica (2), perchè il modo di questa era maschio; e nulla avendo nè d'effeminato nè di troppo veemente fu da Socrate anteposta ad ogni altra, e detta la sola meritevole del titolo d'armonia greca. Quell'accordo mirabile, per cui l'anima del Pussino ebbe una dignità che lo segnalò alla venerazione dei posteri, non si trovò in veruna circostanza alterato nè dalle lusinghe, nè dalle contumelie con cui la fortuna avvicendò verso lui

(1) Nel Lach. T. V, pag. 360. Traduz. di V. Cousin.

(2) «*Cum edito specimine virum se optimum atque iustissimum demonstrasset, formam imperii sui simplicem doricamque plane et ingenuam... tamquam pulchritudinem heroicae imaginis* ».

i suoi capricci. Nato col carattere d'un primitivo romano, egli si trovò violentato dalla forza preponderante che lo toglieva al suo semplice vivere, e l'alta di lui intelligenza, minorata alcun tempo dall'ambiente della corte di Lodovico XIII, solo potè estendersi alla propria misura quando, abbandonato il suolo nativo ancora infecondo alle arti (1) per trapiantarsi in quello che gli fu patria, egli si affacciava sull'antica terra del Lazio e spaziava tra i maggiori monumenti che ai secoli tramandasse umana grandezza. Le opere del Pussino furono lo specchio di sua vita. Simile a Protogene nell'ingegno, lo fu nelle vicende. Ebber pari ambedue la nascita in oscuro villaggio (2): era pari l'umiltà dei primi lavori, mentre l'uno dipinse le navi in Rodi, l'altro i soprapporti e i tavolati in Normandia: ambi videro dapprincipio accolto con ingiustizia il merito delle proprie opere: ambi stettero lontani dai re, e i re vennero a loro: ebbero traversìe suscitate dall'invidia, e ne trionfarono con magnanimità: furono insaziabili di perfezione nell'arte, e giunsero a fama immensa, che col merito di lor tavole, non col patrocinio de' grandi, a se stessi partorirono.

In questo secolo discolorato, indifferente al bello e al brutto come è al vizio e alla virtù, secolo di noncurante apatia per tutto che non sa di pecunia, e ove l'estinzione del senso religioso ha estinto nelle varie condizioni della vita il fuoco sacro dell'entusiasmo che un giorno le faceva risplendere di luce propria, sembra l'animo raccogliersi e quasi rincantucciarsi con delizia a beare lo sguardo su certi periodi della storia passata, verso cui quel desiderio di perfezione inerente all'anima la fa anelare avidamente come navigante in tempesta a florida spiaggia. E mentre la mancanza di studio o d'abilità, e il tralignamento degli animi, dedicati non a gloria ma a mercantile interesse, fanno invocare con mala fede l'aiuto dei mecenati, quale unico mezzo a ristaurare la pittura cadente in rovina da ogni banda, consideriamo un grande artefice che, ridotto alle sole sue forze, seppe affrontare con tenace proposito gli ostacoli della miseria come gli sconforti dell'abbandonamento, e sottraendosi

(1) Claudio Nivelon nella sua dichiarazione delle opere dipinte da Lebrun, dedicata a Lodovico XIV, dice che Lebrun era il primo artefice degno di fama che apparisse nella sua patria (*Mém. sur la vie de N. Poussin par M. Graham*, pag. 86).

(2) Quantunque Niccolò Pussino nascesse in Andely, la sua famiglia era originaria di Soissons, e apparteneva alle patrizie di quella città. Suo padre aveva militato sotto Carlo IX, Arrigo III e IV; e sulla tenue pensione che gli rimaneva, indirizzava il figliuolo nell'ordinario corso di studi, ma questi innamorato dell'arte non faceva che scorbiare i cartolari con mille fantoccini, ove però appariva tanto spirito e proporzione che, dopo vari tentativi inutili, si risolse finalmente il genitore a secondare le brame del figliuolo, permettendogli di seguire una professione la quale ne'pregiudizi del tempo forse gli parve derogatoria alla dignità del grado, ma che a lui ed alla famiglia dovea procacciar gloria e rinomanza vera.

al protettorato dei monarchi coll'istesso studio con cui altri lo sollecitava, fornì carriera onorevole, repulsò l'invidia, e disarmò l'istessa mano della fortuna, ai cui doni aggiunse il premio de' cuori più magnanimi, la gloria.

Se osserviamo la condizione primordiale del Pussino sin dal suo inoltrarsi nell'arte, dobbiamo riconoscere che pochi uomini furono dalla sorte collocati in modo più sfavorevole al loro incremento, poichè oltre a tutte le opposizioni destatesi, come ad altri avvenne, fra i di lui parenti, che allo studio delle lettere, anzichè della pittura, lo volean rivolto, s'aggiunse la mediocrità de'maestri (1), l'ignoranza dei benefattori (2), e quella della maggiorità de' suoi concittadini che lo privava dei pubblici giudizi e delle pubbliche lodi; il che è dire aver egli dovuto superare tutti insieme accolti gli ostacoli che siansi mai da verun artefice incontrati. E ciò che più mostra la gagliarda tempera di sua volontà egli è il pensare, che non uno o pochi anni durava tal infelice condizione, ma fu quella della di lui più florida giovinezza, e si protrasse fino al 1624, trentesimo di sua vita. Un uomo volgare avrebbe piegato il collo al giogo, e depresso dall'avversità, vinto dal bisogno, presto si sarebbe risolto ad ascriversi a quella turba vile, mercantesca, avida, rozza, raggiratrice, che lavora a giornata o a cottimo, nel bello o nel brutto come mette meglio, purchè buschi roba, ignara di gloria, onor dei trivii e delle bettole, peste della pittura, marame degli artefici, incomodo delle città, negli ordini della quale, se non rinomanza, a cui per essa non si giunge mai, egli avrebbe almen trovata sussistenza. Ma non Niccolò Pussino. Che anzi fidando nel genio, potente di risoluzione, e mirando non al temporario ma all'eterno nella nobile condizione in cui doveva illustrare il nome e l'arte, fatto maggiore dell'avversità, seppe assoggettare lo stesso destino alla grandezza dell'anima sua.

È debito della storia, nel celebrare i grand'uomini che ne onorarono i fasti, indicare agli sguardi dei posteri quelli che coll'opera, coi consigli, o colla dottrina concorsero ad avviargli nella carriera ove poi si segnalarono; e

(1) Essi furono Quintino Varin, l'Allemand e Ferdinando Elle di Malines, nissuno de' quali ha lasciato nome negli annali dell'arte. Più che a siffatti maestri fu il Pussino debitore de'suoi progressi all'amicizia del sig. Courtois, matematico del Re, il quale gli fece copia di vari disegni originali, e stampe di Marcantonio, ritraenti le migliori opere di Raffaello e di Giulio Romano, ove sin d'allora potè attingere a quella squisita purità di disegno, che dovea farsi la precipua dote del novello artefice.

(2) Fra i più zelosi è citato da vari storici un gentiluomo di Poitiers, presso cui ebbe il giovane Pussino lunga stanza in Parigi, ma che avendo dovuto ritornar presso la famiglia, richiamato dalla propria madre, e questa, ignara affatto dell'arte, valendosi del pittore, a modo di servo, in opere di domestica masserizia, sdegnato egli se ne tornò a piedi alla capitale, ove giungendo rifinito dal viaggio e dagli stenti, si ammalò e fu in pericolo di morte.

con senso di nazional compiacenza noi ci facciamo a ricordare in questo luogo il nome di due uomini benemeriti, di cui la patria nostra si richiama con egual diritto, Giambatista Marini e Cassiano Del Pozzo (1); il primo che durante lungo soggiorno vi meritò la naturalità, l'altro che vi ebbe i natali e l'educazione. Dopo la tornata di quel pittore da Poitiers, ove andarono sì deluse le sue speranze, appunto incomincia ad emergere sulla scena, ed accanto a lui collocarsi il primo di questi due personaggi, che come genii familiari si fecero presidio di quel grande, sul quale ebbero sì notabile ascendente. Era il primo accolto con favore da Maria De Medici, come n'era stato da Carlo Emanuele I duca di Savoia, principe amico e protettore delle lettere (2), ed avendo avuta occasione di vedere le opere del Pussino, rimase colpito dalla facilità di loro esecuzione, e come ai grandi ingegni avviene, fattasi apertura presso l'artefice, non tardò ad attrarlo nella propria sfera. Aveva il Marini allora posta l' ultima mano al suo poema dell'Adone (3), cui dedicava a Lodovico XIII, e del Pussino valendosi a comporre i disegni dei principali

(1) Questo scienziato, celebre per la ricca sua collezione d'antichità romane, nacque in Torino da una antica famiglia, e fu mecenate erudito quanto munifico delle arti e delle lettere. Egli era in carteggio con quasi tutti i dotti e gli artisti celebri d'Europa, e nell'opera del Bottari si trovano varie lettere a quello indirizzate dal Domenichino, da Simon Vouet, dal Ligozzi, da Artemisia Gentileschi e Pietro da Cortona. La Biblioteca Mazarina fu per lui arricchita di molti libri e manoscritti rarissimi. Carlo Dati ne pubblicò l'elogio congiunto al quadro sinottico della sua raccolta. Il Napione dice essere il Del Pozzo vivuto « con tanto letterario splendore in Roma, che, dopo i Principi Medicei, non saprebbe chi abbia meritate nè conseguite più magnifiche lodi » (Dell'uso e de'pregi della lingua ital., T. II, pag. 279).

(2) Il Marini ne compose il panegirico, e n'ottenne in guiderdone le insegne dell'ordine di S. Maurizio e Lazzaro.

(3) Il concettoso di quel poema ebbe un'azione fatale sulle nostre lettere per le imitazioni che emersero, e la celebrità dell'autore fece torto per alcuni anni a quella istessa del Tasso e dell'Ariosto. Il buon gusto ne ha fatta giustizia di poi: così che in oggi chi legge quel poema (e pochi vi si risolvono) dura fatica a credere all'ammirazione destata dalla sua comparsa. Migliore assai fu quello sulla Strage degl'Innocenti che egli scrisse più tardi, ove si trovano bellezze di prim'ordine. M. Graham ne fa il seguente elogio: « *Nous pouvons croire que plusieurs passages du Paradis perdu ont été empruntés de Marini, dont le poème étoit encore célèbre lorsque Milton visita l'Italie en* 1638 ». (*Mém. sur la V. de N. Poussin*, pag. 20). Sarebbe però da citarsi con migliore ragione la tragedia di Gian Batista Andreini, intitolata l'Adamo, stampata in Milano nel 1607 colle figure del Procaccini, dalla quale, secondo ogni verisimiglianza, furon detratte dal Milton l'idea e le principali bellezze del suo Paradiso perduto, come lo provarono il Denina nelle Vicende della letteratura, T. II, pag. 66; ed il Mazzucchelli negli Scrittori d'Italia, Tom. I, pag. 108. Anche il Tiraboschi rivendica all' Italia la prima origine del Paradiso perduto da cui ebbe tanta fama l'Omero inglese, come dalla novella di Romeo e Giulietta scritta da Matteo Bandello l'ebbe colla sua tragedia Shakespeare. E quantunque l'una e l'altra siano in confronto delle antiche come Ennio in paragone di Virgilio, ciò nondimeno « non può negarsi che le idee gigantesche, delle quali l'autore inglese ha abbellito il suo poema di Satana che entra nel Paradiso terrestre e arde d'invidia nel vedere la felicità dell'uomo, del congresso dei demonii, della battaglia degli angioli contro Lucifero, e più altre somiglianti immagini veggonsi nell'*Adamo* adombrate, per modo che a me sembra molto credibile che il Milton dalle immondezze, se così è lecito dire, dell'Andreini, raccogliesse l'oro di cui adornò il suo poema» (Storia della lett. ital., T. VIII, pag. 459). Ed in una lettera diretta al conte Napione l'istesso autore fa le seguenti riflessioni: « Pare che il Milton nel suo episodio sulla caduta degli angioli avesse presente l'Angeleide di

soggetti da esso destinati all'intaglio, si compiaceva a seco trattenersi, iniziandolo allo studio della poesia italiana, e destando nella fantasia del giovane le più graziose immagini della greca mitologia. La naturale eloquenza del Marini, il quale fu dotato di grande ingegno, quantunque di troppo ne abusasse nelle sue opere, e quella specie di rapimento che la celebrità imprime ne'cuori generosi, esaltarono la fresca immaginazione del Pussino, e la inebriarono delle classiche bellezze della Grecia e del Lazio, di cui furono dipoi suffuse le sue opere (1), e che dovea farne il più nobile interprete della maestra antichità (2). L'ammirazione e l'affetto reciproco di quei due valenti uomini gli aveva congiunti insieme con amicizia indissolubile, e fu grande lo sconforto del giovine artefice allorchè vide partire l'amico suo alla volta di Roma nel 1623, e sebbene con instanza questi lo sollecitasse di accompagnarlo nel viaggio, il Pussino, mosso dalla lealtà che fu il fondamento d'ogni suo operare, non volle acconsentirvi, stimando correrglì debito di prima soddisfare

Erasmo Valvasone, stampata in Venezia nel 1590. Certo è che l'idea d'un'ordinata battaglia tra gli angioli buoni e i rei, delle loro diverse schiere, delle loro armature, e quel capriccio ancora di far loro usare il cannone, tutto trovasi nel poema dell'Angeleide ». Anche il dotto nostro Napione difese la tragedia dell'Andreini contro i pregiudizi di Voltaire, del Johnson e d'altri oltramontani, citando le proprie parole del primo nel suo libro intitolato: *Essai sur la poësie épique.* « *Milton conçut le dessein de faire une tragédie de la farce d'Andreini: il en composa méme un acte et demi. Ce fait m'a été assuré par des gens de lettres qui le tenaient de sa fille, laquelle est morte lorsque j'étois à Londres* » (Capit. IX). Ed aggiunge «il sig. abate Denina... dice esser cosa, se non certa, probabilissima, che il Milton da tale rappresentazione prendesse l'idea del suo poema... ma poscia fa le meraviglie che di questa origine del Paradiso perduto non parli il sig. Johnson, meraviglia che si fa in lui tanto maggiore, dacchè il medesimo Johnson rammenta che il poeta inglese avea cominciato a trattare quel soggetto in forma drammatica » (Dell'uso, ecc. Tom. II, pag. 279). Il signor Ginguené nell'articolo biografico dell'Andreini dice: « *On a prétendu que Milton voyageant en Italie avoit vu représenter l'Adam d'Andreini, et avoit puisé dans ce spectacle l'idée de son Paradis perdu; mais c'est faire trop d'honneur à un tel ouvrage* ». Quantunque la dottrina di quello scrittore sia meritevole di riguardo, ciò nondimeno la di lui asserzione, espressa ivi con soverchia franchezza, non può stare a paraggio con quelle di tanti celebri scrittori italiani da noi prodotti, e coll'opinione degli eruditi, oramai divenuta generale. E per altra parte l'istesso Ginguené, incalzato dalla forza dei fatti, si trovò quindi costretto a confessare, alcune linee più sotto, esser vero che la curiosità degli Inglesi (e avrebbe potuto aggiungere il loro amor proprio letterario), ha fatto passare in Inghilterra il maggior numero delle copie della tragedia di G. B. Andreini, che son divenute rarissime sul continente. Dobbiamo aggiungere da ultimo, che fu grande la nostra meraviglia nell'osservare che un fatto sì evidente, e di tanta importanza, non sia stato menzionato da Chateaubriand nel suo « Saggio sopra la letteratura inglese », ove egli ha esposte le copiose notizie che avea raccolte sulla vita e le opere di Milton, e confrontando i personaggi e l'andamento della tragedia inglese, da esso citata, coi personaggi e coll'andamento di quella dell'Andreini, di cui ci venne fatto di rinvenire una copia, ci siamo convinti che da un'insigne mala fede in fuori è impossibile non riconoscerne l'imitazione.

(1) « *Il savait profiter des entretiens du chev. Marini, enrichissant ses compositions des ornemens de la poësie, dont il sçut depuis se servir très-à-propos dans ses tableaux* » (Félibien, *Entr. sur la Vie des Peint.*, T. II, pag. 315).

(2) « I soggetti che il Pussino amava il più, così Reynolds nel quinto discorso, eran le favole antiche, nè mai alcun pittore fu più in grado di trattarle, non solo perchè egli conobbe a fondo le cerimonie, i costumi e gli abiti degli antichi, ma ancora perchè sapeva a maraviglia quali diversi caratteri avean dato alle loro figure allegoriche coloro che le inventarono ».

all'impegno assunto ne'lavori ordinati da Maria De Medici al palazzo del Luccemburgo, e in altre commissioni particolari, fra cui la *Vergine col Bambino*, che egli dovea dipingere per la compagnia degli orafi. Nè lealtà fu quella soltanto, ma generosità, mentre già sin da quel tempo, essendo egli venuto in voce di abile (1), quantunque non ancora rigenerato al fonte della scuola italiana, egli si vedeva posposto ad altri a lui inferiori, ed osserva il Decamps (2), che il Pussino e Filippo di Champagne erano adoperati in opere secondarie nel reale palazzo, mentre al Duchesne, artefice d'infimo grado, veniva affidata la direzione superiore e l'esecuzione dei lavori più cospicui.

Ma era venuto il tempo ove il genio del Pussino doveva innestarsi sulla scuola italiana e adombrarla di nuovi allori. Già ben due volte chiamato da una voce irresistibile erasi mosso per alla volta di Roma, ed avea valicate le Alpi, ma la prima egli non oltrepassava Firenze, la seconda, essendosi ammalato in Lione, si trovò fermato da novelli ostacoli. Finalmente, sollecitato con replicate istanze dal Marini, si pose in viaggio una terza volta, e vi giunse nella primavéra del 1624. Chiunque all'amore del bello abbia congiunto lo studio della storia, non può inoltrare il passo fra quei venerabili monumenti, in quel teatro augusto della magnificenza dei secoli, senza essere commosso da un fremito di meraviglia, nell'affacciarglisi che fanno alla mente sì grandi rimembranze, alla vista di sì maestose reliquie. Infatti sappiamo che tutti i più chiari artefici (3) nel premere quella sacra terra, ove ogni sasso ha una voce, ogni rovina un nome, e ove l'istessa polvere, che il vento solleva, in sè rinchiude qualche umana grandezza, provarono cotale ammirazione, la quale per la scossa violenta che dà alla fantasia è feconda all'arte e rende quel soggiorno il più proficuo ai suoi cultori. È facile immaginarsi l'effetto che la vista di Roma dovette produrre sull'animo del Pussino, già iniziato com'era allo studio dell'antichità ed al concetto della bellezza nelle opere di Raffaello: e quale amante che lunghi anni fu disgiunto dall'oggetto di sua

(1) Egli aveva già dipinti i Baccanali nel castello di Chiverny, i quadri nella chiesa de'cappuccini a Blois, e le istorie di S. Ignazio e di S. Francesco Saverio in quella dei gesuiti di Parigi, che avevano riscosse le pubbliche lodi per la grandezza del concetto e la correzione del disegno.

(2) *Vie de Philippe de Champagne*, T. II, pag. 63.

(3) Van Mander e Decamps, i quali scrissero la vita del celebre Golzio, parlano più particolarmente dell'effetto prodotto in lui dalla vista di Roma. Ecco come si esprime il secondo di essi: «*Le* 10 *janvier* 1591 *Goltzius arriva à Rome où il resta longtems sans vouloir être connu... son admiration vis à vis tant de merveilles suspendit presque toutes les fonctions extérieures de son âme, et l'absorba: il avoit l'air d'un imbécille*» (T. I, pag. 232). L'istesso scrittore parlando d'Arnoldo Vuez dice: « *Cet artiste arrivé à Rome se vit tout à coup frappé de tant de beautés, que les premiers jours il ne put faire autre chose que de rappeler à lui ses sens étonnés, etc.* » (T. III, pag. 126).

passione e pur finalmente l'ottiene, il giovine artefice, tutto bramosìa, si diede perdutamente al più pertinace studio che mai si facesse sulle opere antiche e su quelle del secolo antecedente; e vedendo quanta via ancor rimaneagli per toccare all'altezza verso cui si sentiva attratto, parve con nuovo impulso di volontà doppiare la forza di sua intelligenza, e operare con tal gagliardia, che quando fu presentato al cardinale Barberini da Marcello Sacchetti suo amico, questi percosso dall'ardore straordinario del Pussino «Vedrete, disse al Cardinale, un giovane che ha una furia del diavolo (1)». Ripigliò egli allora sotto migliore scorta gli studi già impresi, e tutto si diede a perfezionare le cognizioni acquistate nella notomia, seguendo le lezioni del dotto Niccolò Larchèo (2), applicossi alla geometria ed alla prospettiva sotto il P. Matteo Zaccolini teatino, che ne era stato maestro allo Zampieri; e volle eziandio conoscere d'architettura, arte in cui pervenne a sommo grado, come ne è prova ciascuna delle sue opere. Considerando poi quanto più di tutto premesse un'esatta notizia della figura umana, si ascrisse alla scuola del Domenichino, sotto i cui insegnamenti studiando il nudo, conseguì quella perfezione di contorni che fu caratteristica di quel maestro, col quale parecchie opere del Pussino, quando trattate in grande, ebbero notabile affinità (3). Nel tempo medesimo riflettendo egli essere scopo dell'arte rendere visibili gl'interni affetti dei personaggi rappresentati, e perciò non dovere il pittore trovarsi del tutto ignaro di quella filosofia che guida alla cognizione della natura morale dell'uomo e tratta delle passioni, dei modi e dei costumi nostri (4), egli si applicava assiduamente allo studio della storia (5), alla lettura de'poeti e degli oratori, di cui soleva anche copiare i più bei squarci, estendendone sunti per maggior ritentiva, e facendo suo consorzio quello dei dotti, con animo di supplire in qualche modo alle letture più estese che dalla pratica abituale sono di lor natura vietate all'artefice.

Ma come avviene a naviglio che spesso appunto in sull'approdare al porto dee sostener con più violenza l'impeto de'venti, così il Pussino, a cui dopo aver padroneggiata la sorte col riuscire a condursi nella sua vera

(1) *Mém. sur la Vie de Poussin par M. Graham*, pag. 21.

(2) Bellori, *V. de'Pitt.*, T. II, pag. 151, ediz. di Pisa, 1821.

(3) Egli soleva altresì frequentare talvolta lo studio d'Andrea Sacchi, attrattovi dalle belle proporzioni di un modello che ebbe celebrità a quei tempi.

(4) Delle Arti del dis., disc. VII, pag. 188, ediz. Bassan., 1787.

(5) Quantunque nella sua prima gioventù non avesse il Pussino fatto profondi studi nelle lettere e nella storia, pure per quell'amore che sempre egli ebbe all'arte, andò via via accrescendo la dote di sua erudizione, e giunse al segno che la copia di sua dottrina a lui attraeva gli uomini più colti di Roma, i quali riconoscevano ne'suoi concetti tanto ordine e ingegno che, non all'improvviso, ma con istudio, pareano meditati.

patria ancor rimaneva a domar la fortuna, essendo egli da essa tuttora aspramente perseguitato, ebbe a sostenere con nuova intrepidezza la furia de' suoi assalti. Era egli appena giunto in Roma quando il Marini, dicaduto dalle speranze ambiziose concepite nell'inaugurazione d'Urbano VIII, amico suo dall'infanzia, si risolveva a lasciare la stanza di Roma, per ritirarsi a Napoli ove poco dopo morì. Il cardinale Barberini, a cui questi avealo raccomandato, imbarcava in breve per alla volta di Spagna, ove andava nunzio del Pontefice. Sconfortato e derelitto il Pussino, si trovava adunque solo in mezzo alla capitale, esausti nel viaggio i pochi averi, e senz'altra salvaguardia che quella d'un coraggio cui nulla avea potuto abbattere. Lo studio solo gli fu presidio in quel frangente. Abitava egli in una medesima casa con Francesco Fiammingo, abile scultore, e l'uno all'altro soccorrendo, si applicavano insieme a modellare le cose antiche o fare studi sul vero, nè altro a lui mancò se non la pratica del marmo per farne un abile statuario. Aveagli frattanto l'amicizia aperta la porta del Museo Barberini, copioso di opere dei migliori maestri. Quivi più che mai sollecito di perfezione, alieno da ogni altro consorzio che dell'arte, contento a breve sonno e scarso cibo, egli passava le intere giornate ad immedesimarsi in quei capolavori, avido sempre di nuovo studio, passione di sua anima, alimento di sua vita, la quale per altra parte era destituta d'ogni conforto, ed alternavasi fra le strettezze della povertà (1) e gli affanni dell'isolamento. Per tali prove ebbero a trascorrere quei rinomati uomini che tanto or grandeggiano nel passato, il cui esempio dovrebbe essere sprone incalzante, e mordace rimprovero alla fiacchezza di quei quotidiani invocatori di mecenati, di quegli apprendisti infingardi, pancacceri, frustamattoni (2) che, impazienti non di gloria ma di guadagno (3),

(1) Egli era ridotto a tale che durò fatica ad ottenere sette scudi di due quadri di battaglie, che poi vennero a caro prezzo acquistati dal duca di Noailles, ed avendo egli dipinto la figura d'un profeta, grande quanto il naturale, ne trovò solo il valsente d'otto franchi, mentre ad un giovane pittore, che ne avea fatto uno studio, furon dati quattro scudi della sola copia.

(2) La vera sorgente di tali invocazioni, e dei rimproveri acrimoniosi che si odono alla giornata contro la mancanza di protettori, si trova colla solita perspicacia definita dal Reynolds nel suo duodecimo discorso: « *C'est à l'influence de la* paresse *ou de quelque fausse notion qu'il faut attribuer cette disposition de l'esprit qui nous nécessite à nous appuyer toujours sur quelque secours étranger, etc.* » (*Disc. pron. à l'Acad. royale de Peint.*, T. II, pag. 113).

(3) Ecco gli avvisi che sin dal cinquecento dava loro quel nobile e dotto uomo di Leon Batista Alberti. « Et certo, che ui giouerà molto il ricordarui che l'auaritia fu sempre contraria a la lode et a la uirtù. Perchè l'animo intento al guadagno di rado acquisterà frutto di passare ai posteri. Io n'ho ueduto molti quasi nel fiore istesso d'imparare, subito essersi dati al guadagno, et non hauerne poi guadagnato nè roba, nè lode alcuna: i quali s'hauessero cresciuto l'ingegno con lo studio, facilmente sarebbono uenuti in lode; nel qual loco haurebbono poi hauuto et roba et piacere » (Tratt. della Pitt., Lib. II, pag. 22, ediz. veneta, 1547).

discorati ad ogni menomo inciampo, snervati nel volere, snervati nell'operare, snervati nel persistere, mossi non da generosità ma accidia, veggonsi dagli infimi gradi accorrere in folla nelle vie dell'arte; nè han cuore che basti a prendere uno slancio che gli sollevi là ove il difficile sentiero, spianato in via trionfale, gli guida al conseguimento di quel premio di gloria che, simile all'eterno, solo a chi con violenza lo rapisce, è conceduto.

Era alfine giunto il tempo in cui l'eroica longanimità, e le onorate fatiche del Pussino doveano ricevere un guiderdone. E qui, ove comincia a rifulgere di nuova luce la vita di questo grand'uomo, giustizia vuole intervenga il secondo dei due personaggi sovrannominati, di cui l'uno doveva essere impulso, l'altro presidio alla gloriosa sua carriera. Il commendatore Del Pozzo a cui il Pussino ebbe occasione d'essere introdotto quando lo era al cardinale Barberini, amico di quell'erudito, detto dal Sancti Bartoli il Mecenate dei suoi tempi (1), avendo riconosciuto l'ingegno del nostro artefice, erasi grado grado a lui collegato colla più familiare amicizia. Perciò non cessava egli di promuoverlo, ora con sussidi sostenendolo, ora con encomi incoraggiandolo, ora interponendo il proprio patrocinio presso i magnati e la corte per ottenergli commissioni. Quanto pur valesse l'instancabile zelo di quel dotto amico nell'imprimere una direzione all'ingegno del pittore lo dimostra il fatto seguente. Aveva il pontefice Urbano VIII donato a Taddeo Barberini, che fu poi generale di S. Chiesa, il principato di Palestrina, l'antica Preneste, ottenuto in una vendita forzata dai Colonnesi; e volendo il Cardinale esplorare quel suolo istorico, ove erasi risoluto a imprendere scavi, aveva ricorso al Del Pozzo, come quello che nella numismatica, nella lapidaria e nell'archeologia era allora in nome di dottissimo. Infatti non tardò guari a provar l'efficacia della direzione impressa a quei lavori il celebre pavimento in mosaico (2) quivi rinvenuto nelle rovine del tempio dedicato da Silla alla Fortuna, il *gruppo dell'Europa*, un altro mosaico ove era espresso un *paese con architetture*, e il bel *vaso detto di Portland*, che poi trapassò in Inghilterra nel Museo Britannico. Lo stile emendato di queste opere greche, con erudite investigazioni dichiarato dal Del Pozzo all'artefice, e proposto alla di lui imitazione, divennero colle *nozze Aldobrandine*, allor da poco tempo scoperte,

(1) *Vers le méme tems, en creusant à Ss. Pietro et Marcellino, on trouva un temple égyptien, dont les figures furent dessinées par ordre du chev. Cass. Del Pozzo, le Mécène de son tems; sans lui ces monumens et plusieurs autres auroient été perdus* (Mem. de P. Sancti Bart.).

(2) Il mosaico di Preneste, il quale dai più venne giudicato esprimere la storia d'Iside e d'Osiride, e ove si trovavan rappresentati templi ed altri edifizi d'architettura greca, valse a giustificare il Pussino d'averne introdotto di simili nelle tavole ove figurò soggetti di storia egiziana.

la prima origine della maniera quindinnanzi adottata dal Pussino, il quale (1) ne mantenne poi l'ordinanza e l'andamento nel *Riposo in Egitto*, nel *Mosè salvato dalle acque* e nella maggior parte di sue storiche composizioni. Per la qual cosa si deve riconoscere dalla mente di due illustri Italiani, che l'uno colla poesia, l'altro coll'erudizione concorsero ad informare quella del Pussino, il principio generatore delle opere che tanto ne estesero la rinomanza, e sì grande ascendente ebbero sulla rigenerazione della scuola francese. Era tornato intanto dall'ambasceria di Spagna il cardinale Barberini, ed avendolo Cassiano ragguagliato del progresso fatto dal nostro artefice, gli vennero da quello ordinati due quadri, rappresentanti uno la *Morte di Germanico*, l'altro la *Presa di Gerusalemme*, i quali per gli encomi che se ne fecero cominciarono ad estendere la sua riputazione. Ma più assai vi contribuiva quello commessogli da certo Matteo scultore (2), rappresentante l'*Arca del Signore rapita dai Filistei*, opera copiosa di oltre a cinquanta figure, ove i patimenti degli Israeliti, e la perturbazione dei loro capi erano espresse con evidenza (3). Queste tre tavole attrassero sul Pussino gli sguardi di tutti i valentuomini, i quali riconobbero qual rapido mutamento il soggiorno d'Italia aveva in lui operato, e qual grado egli era per prendere quindinnanzi fra i maestri della scuola romana. La crescente riputazione del pittore, sostenuta dall'operosa sollecitudine di Cassiano Del Pozzo (4), gli fecero intanto ottenere il più ambito di tutti i favori, quello di collocare una sua tavola nella basilica di S. Pietro, e fu la storia del *Martirio di S. Erasmo*, a cui lavorò con impegno, e che quantunque non sia riuscita la migliore dell'artefice, perchè questi toccò a maggior eccellenza, pur fu tale da accrescerne la gloria, avendo il Bottari alquanto lodata l'espressione di patimento che contrae i muscoli del martire, e le varie mosse prodotte da sì orribil scena sugli astanti.

(1) Reynolds, parlando della venerazione avuta dal Pussino per l'antichità, fa le seguenti osservazioni: «*J'ai souvent pensé qu'il a poussé cette vénération pour les anciens assez loin pour désirer de donner à ses tableaux l'air de tableaux antiques. Il est certain du moins qu'il a copié des anciennes peintures, et entr'autres celle qui est connue sous le nom de* noce Aldobrandine..... *que je regarde comme le meilleur monument qui nous reste de la peinture de ces tems reculés.*» (Disc. V, pag. 184).

(2) *Entret. sur la vie et les ouvr. etc. par Félibien*, T. II, pag. 323.

(3) Non potè il Pussino ottenere più di 60 scudi di questo quadro benchè copioso e studiatissimo, il quale fu venduto poco dopo più di mille al cardinale di Richelieu.

(4) *Comm'il le servoit auprès du card. Barberini il lui procura un des tableaux que l'on devoit faire dans l'église de St-Pierre* (Félib., Tom. II, pag. 323). Il Bellori ne parla a questo modo: « Risplendeva allora nella corte (d'Urbano VIII) il cav. C. Del Pozzo, illustre di virtù, di dottrina e d'ogni nobile studio d'arte, e di animo insieme magnifico ed umanissimo nell'accogliere pellegrini ingegni. Da questo signore Niccolò veniva sollevato allora con sollecitargli l'occasioni di dipingere, e con nutrirlo nella grazia del Cardinale, col cui favore gli fu allogata dalla fabbrica l'una delle tre tavole minori... col martirio di S. Erasmo, la quale opera felicemente egli ridusse a perfezione. » (Vita di N. Puss., T. II, pag. 152).

Allora dopo tanti anni cessò finalmente per l'artefice quel periodo d'avversità, in mezzo a cui egli aveva avuto la costanza d'insistere incessantemente nella perfezione dell'arte, e cominciaron la gloria e la fortuna ad accarezzarlo coi loro favori. E quello che nella disgrazia gli era sostegno, ora sozio nella prosperità, sempre vigilando a tutela di lui, coi consigli e coll'opera nella nobil carriera lo confortava. L'amicizia di quell'erudito patrizio piemontese, il quale aveva dispendiosamente insieme adunato quanto eragli riuscito rinvenir di più raro nelle medaglie, cammei, statue, bassirilievi ed altri monumenti d'antichità, apriva ogni giorno agli studi del Pussino il suo museo, la qual cosa, aggiunta ai frequenti colloquii che egli avea coll'artefice (1), non eragli di minor giovamento, perchè imparava a conoscere nelle opere dei migliori autori le cose la cui notizia eragli necessaria per condurre a dovere i soggetti a lui ordinati. E per ben giudicare quanto egli sentisse profondamente la gratitudine impostagli da un tanto benefattore, che non solo alla vita materiale ma all'intellettuale era sussidio, basta scorrere nella raccolta del Bottari le lettere scritte dal Pussino, le quali tutte, senza veruna eccezione, al Del Pozzo sono intitolate (2). Deve dunque l'imparzialità della storia, sotto carico d'ingiustizia se lo ricusasse, associare all'ammirazione meritata dal Pussino quella dovuta alla magnanimità di Cassiano, il quale non solo fu verso lui quello che il Petrarca a Guido da Siena, Dante a Giotto, il Bembo a Michelangiolo, il Giovio a Raffaello, l'Ariosto al Tiziano, ma vi aggiunse quell'efficacia di patrocinio, che solo da principi e da pontefici

(1) Trascriviamo qui un passo di Félibien che prova la venerazione inspirata dal comm. Del Pozzo a quello scrittore, il quale per la sua dottrina meritò di essere uno dei primi fondatori dell'Accademia francese stabilita da Colbert nel 1663. Il Félibien sembra meritevole di fede tanto maggiore, che egli ebbe per impresa « *Bene agere et dicere vera* »: « *Il me souvient qu'un jour estant avec deux de mes amis au logis du chev. Del Pozzo, dont vous avez connu la personne et le mérite, entre une infinité de rares desseins qu'il nous fit voir, et dont il avoit fait une recherche toute particulière, il nous en montra plusieurs de Polidore et de Mathurin..... Il y avoit des vases, des trophées, et particulièrement tout ce qui regarde les triomphes..... Le chev. Del Pozzo qui en avoit fait une étude spéciale en conférant avec les médailles et les bas-reliefs, ce que les auteurs en on dit, nous donnoit là-dessus tous les éclaircissemens que nous pouvions souhaiter..... de sorte que depuis ce jour là il m'en est demeuré une image si vive dans l'esprit, qu'il me semble voir Rome dans sa splendeur, etc. etc.* (T. I, pag. 344).

(2) Per non ecceder di troppo in questo articolo trascriviamo soltanto la prima:

Pussino al comm. Cassiano Del Pozzo

« Potrebb'essere che ella mi stimasse importuno e impertinente, poichè dopo aver ricevute tante cortesie di casa sua, quasi ogni volta che io le scrivo devo dimandarne qualche ricompensa. Ma giudicando che quel ch'ella mi ha fatto è stato perchè ella è dotata di buona, nobile e pietosa natura, mi sono assicurato ancora questa volta di scriverle la presente, non potendo io medesimo venire a salutarla, per amor d'un'incomodità che m'è intervenuta, per supplicarla di tutte le mie forze d'aiutarmi in qualche cosa, avendone di bisogno, tanto perchè la più parte del tempo io sono infermo, quanto che io non ho nissuna entrata per vivere che il lavoro delle mie mani, ecc. »

pareva potersi attuare con sì costante munificenza. Infatti sappiamo dal Félibien con qual premura l'artefice corrispondesse al di lui menomo cenno, mostrandosi con parziale diligenza pronto sempre ad eseguire avanti ogni altra le tavole da lui commesse (1). I *Sette Sacramenti* che egli per lui dipinse (2), riuscirono opera sì perfetta e per maestria di disegno, e per nobiltà di figure, e per filosofia di composto, che dal Richardson vennero giudicati una delle migliori produzioni dell'artefice, e per la sublimità dell'espressione anteposti a quelli che eseguì dipoi sull'istesso soggetto per il sig. Chantelou (3). Quantunque la sola opera dei Sacramenti, che da tutti gli storici fu dichiarata il capolavoro del Pussino, fosse tale che rare volte a verun artefice da verun mecenate se ne ordinassero di simili, pure a quelle non si rimaneva il patrocinio del protettore. Molte altre commissioni porsero, durante l'intera vita di Cassiano, nuova occasione di rinomanza al Pussino, e concorsero a mantenere in correlazione d'affetto e di gratitudine la vita di quei due uomini che il Cielo parve aver suscitati nel tempo medesimo, affinchè conseguissero una gloria che tra il beneficato e il benefattore dovea rimanere indivisa (4). Fra le opere, di cui la posterità va debitrice a Cassiano Del Pozzo ed al Pussino, si deve eziandio ed in primo grado annoverare la perlustrazione (5) che questi fece del famoso trattato di Leonardo da Vinci, il cui manoscritto si trovava nella biblioteca Barberini, lavoro a lui commesso,

(1) *Pour reconnoistre les bons offices et les témoignages d'affection du chev. Del Pozzo, il estoit toujours prest à exécuter les choses qu'il desiroit. Il en donna des marques par le grand nombre de tableaux qu'il fit pour lui préférablement à tout autre, et avec beaucoup de soin et d'étude, particulièrement ceux des Sept Sacremens* (Félib., T. II, pag. 326).

(2) Dopo la morte di Cassiano Del Pozzo essi furono acquistati dalla famiglia Boccapaduli, da dove trapassarono nella pinacoteca del duca di Ruthland.

(3) Un negoziante di Rotterdam gli ebbe, al dire di Nougaret (*Anecd. des Arts.* T. II, pag. 128), per la somma di 25 mila scudi nel 1714, ed avendone ricusati 50,000 dal duca di Marlborough, ne esigeva 200,000 franchi, e furono comprati dal duca d'Orleans, ed in ultimo dal duca di Stafford, nella cui galleria di presente si trovano. Essi vennero intagliati da Giovanni Dughet, il minore fra i cognati del Pussino, ed essendo stati ricercati con molta premura dagli studiosi, concorsero a divolgare la riputazione dell'autore.

(4) Le tavole di Niccolò Pussino più specialmente degne di menzione, fra quelle che figuravano nella privata galleria del comm. Del Pozzo, erano le seguenti: 1° un *S. Giovanni in atto di battezzare nel deserto*, nell'ignudo del quale mostrò l'artefice infinito studio: 2° *Gesù Cristo in atto di consegnare le chiavi a S. Pietro*, quadro in cui la bellezza del colorito fu da quella del disegno superata: 3° la *Morte di Focione*, lodata dal Fénélon nei suoi Dialoghi dei morti: 4° un *Paese* che ebbe gran celebrità per la forza con cui eravi espresso il terrore nelle varie sue forme: 5° un secondo *Paese* ove si vedeva una madre addormentata presso al figliuolo: 6° e 7° il *Passaggio del mar Rosso* e l'*Adorazione del vitello d'oro*, che furono dal comm. Del Pozzo inviati a Torino al marchese di Voghera suo parente, dalle cui mani vennero poi in quelle della casa di Lorrena: 8° finalmente il magnifico quadro di *Piramo* e *Tisbe*, che fu giudicato uno dei capolavori di quel maestro.

(5) *Ce fut par le moyen du comm. Del Pozzo qu'il eut la communication des écrits de Léonard de Vinci lesquels étoient dans la bibliothèque Barberini* (Félib., T. II, pag. 325).

come lo dà a divedere M. Graham (1), dalla generosa intromessione d'un uomo, il quale ricorreva ai mezzi più gentili per accrescere la fortuna e ad un tempo la riputazione di quello che proteggeva. Avendo dunque il Pussino studiate diligentemente le principali movenze delle figure ivi descritte ne compose trentadue disegni, che furono incisi più tardi, e concorsero alla pubblicazione di quel libro importante. Intento al progresso della scienza archeologica, aveva il Del Pozzo fatto eziandio disegnare la propria raccolta citata con lode dal P. Mabillon nel suo Museo italico (2), e da Carlo Dati nelle memorie che scrisse di quell'erudito, il quale (3), indotto da un tanto scopo, fece copiare per mano del Pussino e di Pietro Testa in ben XXIII volumi in-folio, che poi appartennero alla libreria di Clemente XI (4), le antichità romane ritratte in parte dal vero ed in parte dai manoscritti di Pirro Ligorio, serbati negli archivi della corte di Savoia, opera pregevole così per la pittura come per l'antiquaria, e che prova « quanto antico sia in Italia il gusto di congiungere lo studio delle antichità con quello delle arti del disegno (5)».

Non essendo proposito nostro tessere per ordine successivo di fatti la vita degli artefici, ed avendo creduto di maggior vantaggio all'intento dell'opera investigare, nel principio loro, le cause efficienti delle maniere che gli contraddistinsero, ci è parso convenevole estenderci alquanto su tutte queste considerazioni, onde tenendo il debito conto dell' ingegno individuale del pittore, si possa ad un tempo discernere sin dalla prima scaturigine la sorgente da cui debbonsi ripetere la poesia e l'erudizione dominanti nelle opere del Pussino. E intendendo di continuare nell'estetico loro andamento queste ricerche, ci facciamo a dare un'occhiata ad uno dei più importanti episodi,

(1) *Le comm. Del Pozzo l'engagea à déchiffrer les difficiles manuscrits de Léonard de Vinci qui se trouvaient à la bibliothèque Barberini: c'est à ce travail, pour l'intelligence duquel le Poussin fit plusieurs desseins, que nous devons la publication de l'Art de la Peinture par ce grand homme* (*Mémoires sur la Vie de Poussin*, pag. 49). Lo Scannelli nel suo Microcosmo della pittura cita coi debiti encomii le sollecite premure del dotto comm. Del Pozzo per la pubblicazione dell'opera di Leonardo. Cap. IX, pag. 66, ediz. di Cesena, 1657.

(2) *Musaeum italic. seu Collectio vet. Script. ex Bibl. ital. eruta.* Vol. I, pag. 141.

(3) Apost. Zeno, *Note al Fontanini.* T. I, pag. 181.

(4) Risulta da una lettera del Mariette a monsignor Bottari, in data del 7 agosto 1762, che quella preziosa raccolta passò più tardi in Inghilterra. Ed in un tempo ove, o sia per disprezzo generato da ignoranza, ovvero per calcolo suggerito da avarizia, molti fra i più nobili monumenti dell'arte, esiliati dalla comune patria, vanno ad accrescere il fasto delle estere contrade, non sarà di troppo riferire qui le osservazioni che quel deplorabile abuso d'una proprietà nazionale anzichè individuale, suggeriva al Mariette, uno dei più dotti uomini della scorsa età, e caldissimo ammiratore delle nostre passate glorie: « Contentatevi che io vi attesti il mio dispiacere nel vedervi spogliare dagl'Inglesi della bella raccolta di disegni ricavati dall'antichità che aveva fatto fare il comm. Del Pozzo, e che era tanto celebre e stimata. A poco a poco non resterà dell'antica Roma altro che le muraglie » (Lett. Pitt., T. IV, pag. 546).

(5) Napione, *Dell'uso ecc. della lingua italiana*, T. II, pag. 279.

la sua chiamata alla corte di Francia. Ad un'anima informata all'amore del bello, alla venerazione dell'antico, dalle cui ricordanze si trovava ogni giorno più infervorata nel soggiorno di Roma, poco accetta dovea giungere la voce che, involandola alle dolcezze d'uno studio contemplativo, la chiamava fra le agitazioni delle corti, ove la lealtà e l'altezza di sua natura, anzichè atta al ben navigare, la rendevan sicura del naufragio. Infatti essendo conforme alla rubrica delle reggie, che del valor d'un artefice sia supremo giudice il principe, e questi, quantunque dotato di sapienza per altri riguardi, essendo sovente infelicissimo conoscitore dell'arte, ne risulta che, costretto a riferirsi al parere altrui, egli trovisi di legge in balìa di chi seppe cattarne la confidenza, e come questa, anche quando conceduta al merito, non sempre lo trova unito alla speciale cognizione necessaria a ben giudicare, così succede che, di merito in merito e d'insufficienza in insufficienza, la decisione di certe quistioni scientifiche o cada in mano d'uomo capace ma raggiratore, esclusivo, avido e ignaro d'ogni altra abilità che della propria, ovvero in quella d'un ignorante cocciuto e presontuoso, il quale non per le condizioni del suo spirito, ma per quelle della sua carica, di tutto giudicando, riesce, se non di pari anzi di maggior nocumento all'arte. Tale è il motivo per cui sì rari splendettero nella storia quei periodi grandiosi di Pericle, di Leon X e degli altri Medicei, ove il giudice più competente delle opere di pittura, scultura e architettura, era assiso sul trono, e ove la fronte del dotto era coronata da un diadema o da un triregno. Allora tutti i raggiri cortigianeschi posti in atto per dimostrare abile la mediocrità, trovavansi come tenebre dissipati dalla propria luce di quei sapienti moderatori di popoli, e le aureole e i gingilli indorati di un Cosimo Rosselli (1), gli avrebbero valuto, non già la ricompensa, ma gli scherni del pontefice; e le opere d'un Gatta, d'un Cortona, d'un Bramantino, non sorgevano ma cadevano a terra ad un cenno imperioso di Giulio II, che fra le lor rovine apriva più spaziosa la via al genio di Raffaello. Ma quando Lodovico XIII chiamava a sè il Pussino nel 1639, le scandalose turbolenze che avevano agitata la corte di Francia, armando il figliuolo contro la madre, teneano Maria De'Medici lontana dalla propria reggia, la quale sotto l'ascendente di quella principessa (2) era stata abbellita dai pennelli di Rubens, di

(1) È fatto noto che il Rosselli, sapendosi inferiore ad altri artefici con lui concorrenti in un'opera ordinata da Sisto IV, e sapendo che quel pontefice nulla conosceva dell'arte, tanto ornò la sua pittura con azzurri vivacissimi, e aureole e ricami indorati, che ne riportò il premio e ne fu giudicato il migliore (Vasari, T. IV, pag. 122).

(2) Maria De'Medici non era soltanto esperta conoscitrice del merito pittorico, ma coltivava ella medesima le arti, e si mostrò abile nell'intaglio. Ella aveva donato il proprio ritratto, da lei inciso, al suo pittore Filippo di Champagne, di cui si trovano ancora alcune prove in certe raccolte calcografiche, benchè divenute rarissime.

Filippo di Champagne e di altri valenti. Quel debole monarca, che solo in Richelieu ebbe forza e volontà di re, sempre ammalaticcio, d'umor malinconico, e non conoscendo nè i piaceri de'privati, nè quelli dei sovrani, solo nelle cacce (1) e nei traini dei cavalli trovava sollievo alle cure del regno; e non avendo nè dottrina sufficiente (2) da concepir l'importanza di siffatti studi, nè fermezza atta a favorirne l'incremento contro l'apatia o l'ignoranza dei suoi cortigiani, per nulla concorse al progresso che già sin d'allora facevano in Francia gli studi (3). La venuta del Pussino accadde inoltre in un tempo ove Richelieu già al suo termine declinando, disturbato dalle congiure dei favoriti, dalle frequenti rivolture che avvenivano nelle province, e dalle strettezze dell'erario, poco avea l'animo propenso alle geniali discipline, così che a malgrado di sue favorevoli disposizioni, di quelle del soprintendente Desnoyers verso quell'artefice, e dell'accoglienza che questi ebbe dal re a S. Germano, si trovò egli sopraffatto dai raggiri dei rivali, a lui inferiori in abilità di pittura, ma superiori in abilità di maneggi; uomini avvezzi alle mene della cabala, soppottieri e appaltoni, i quali vedendo di mal occhio introdursi presso al re sì valente maestro, tutte assembravano le forze loro, onde o colle imposture della saccenteria, o coi veleni della calunnia levarselo dinanzi (4). E, per vero dire, se si considera a quale scarso risultato si riducesse in realtà quella solenne chiamata del Pussino alla corte di Francia, per cui non solo la volontà del re, che poco era, ma quella di Desnoyers, e che è più quella di Richelieu, avean posti in opera tutti gli

(1) Un suo cortigiano dileggiandolo di siffatta passione, e riferendosi al titolo di *giusto* che gli era stato dato, diceva: « Sì, giusto; ma nel trar d'archibuso ».

(2) Egli fu però versato nella musica e nel disegno. Si legge nelle memorie di M.lle de Montpensier, che Lodovico XIII componeva le parole e la musica che faceva cantare in corte tre volte la settimana, ed aveva scritta la partizione de'quattro primi salmi tradotti da Godeau. Fu altresì narrato dal P. Calmet, che quel sovrano aveva egli stesso disegnato il ritratto di Claudio Dernet, pittore di qualche celebrità, amico del Callotta, sotto cui egli avea posta la seguente iscrizione: « *Ludovicus XIII Francorum rex christianissimus manu sua fecit* 11 *iulii* 1634.

(3) Essendosi divezzo da ogni lettura utile sin dalla gioventù, Lodovico XIII non aveva, al dir di Laporte, perfezionati collo studio i doni avuti dalla natura; onde non favorì nè le arti nè le lettere, quantunque dal Corneille si scrivesse sin dai suoi tempi la tragedia del Cid, e dal card. di Richelieu fossero gettati i primi fondamenti dell'Accademia delle inscrizioni.

(4) Lodovico XIII, il quale nell'atto d'accogliere amorevolmente il Pussino erasi lasciate sfuggire queste parole « *Voilà Vouet bien attrappé*» aveva destata al sommo grado la gelosia di quel pittore, solito dapprima a vedersi tributare esclusivamente gli elogi della real corte. Quando poi con suo rescritto particolare in data del 20 marzo 1641 il re lo elesse a suo primo pittore (a), ordinando (Bellori, T. II, pag. 167) che

(a) Si deve qui osservare che nell'elogio del Pussino, premiato dall'Accademia di Rouen, il decreto reale, in cui Lodovico XIII diveniva alla nomina di Niccolò Pussino a suo primo pittore, si trova negato, e l'autore dell'opera accusò d'errore il Félibien e tutti quelli che dopo di lui lo ripeterono. Ma le ragioni addotte in tale opuscolo non possono reggere appetto alla precisa asserzione di quell'autore, familiare del Pussino, la quale fu confermata eziandio dal Bellori, anch'esso contemporaneo dell'artefice.

padrone. « Giuro a V. S., continuava, che se io stessi molto tempo in questo paese, bisognerebbe ch'io diventassi uno strapazzone (*barbouilleur*) come gli altri che ci sono. Li studi, e le buone osservazioni o delle antichità o d'altro, non vi sono conosciuti in verun modo, e chi ha dell'inclinazione allo studio ed al far bene, se ne deve certo discostar molto (1)». A malgrado degli sconforti e delle persecuzioni incontrate in Parigi, la lealtà di quel generoso prevalendo all'inettitudine dei protettori, come alla perversità degli avversari, erasi il Pussino risolto a perseverare nelle opere intraprese, onde si determinò a sollecitare una licenza per ricondursi a Roma a prendere la consorte, verso cui lo traeva tenerezza e gratitudine (2). E partiva a quella volta sul fin di settembre del 1642, ed eravi accolto con quella cordiale esultazione di fratelli a fratello, a lui ben dovuta in quella patria del genio. Poco dopo il suo arrivo egli vi ebbe notizia della morte del cardinale di Richelieu, avvenuta il 4 dicembre di quell'anno medesimo, e quasi che con lui spento si trovasse il principio vitale che sostentava quel monarca, in capo a pochi mesi Lodovico XIII lo seguì nella tomba (3). Allora, considerandosi come svincolato dalle obbligazioni impostesi verso Francia, e sempre più sedotto dal soggiorno di Roma, e dai piaceri della vita domestica, egli si risolse a sottrarsi interamente alle cabale e ai disinganni delle corti, e resistendo con fermezza alle novelle proposte del soprintendente Desnoyers, che lo invitava a riprendere i lavori del Louvre (4), antepose la gloria vera dell'arte all'efimera dell'ambizione, e attorniato dai dotti e dai letterati più cospicui della capitale, coi quali viveva in familiare consorzio, si rinchiuse nella tranquilla officina che sul monte Pincio, in uno dei più bei siti di Roma, erasi eletta (5).

(1) Lett. Pitt. del Bottari, T. I, pag. 380. In un'altra di Parigi, 20 sett. 1641, il Pussino gli fa le seguenti lagnanze: « La facilità che questi signori hanno trovato in me è causa che non ho tempo nè per soddisfare a me, nè per servire ad un padrone o amico, essendo impiegato di continuo a bagattelle, cioè a disegni di frontespizi di libri, o disegni per ornamenti di gabinetti, cammini, coperte di libri ed altre frascherie... di maniera che pare non sappiano in cosa impiegarmi, *avendomi fatto venire senza disegno* (Tom. I, pag. 394 e 395).

(2) Essendo un giorno il Pussino e la sua brigata stati assaliti presso Monte Cavallo da alcuni soldati romani, in odio dell'abito francese che egli ancora portava nei primi tempi del suo arrivo in Roma, e che poi abbandonò, egli ne uscì alquanto malconcio e ferito in una mano, ed avendo fatta quindi una grave malattia, venne con rara amorevolezza curato dalla famiglia di Giacomo Dughet suo compatriota, e più di tutti dalla di lui figlia Anna Maria, con cui per riconoscenza egli poi si accasava.

(3) Lodovico XIII morì il 14 maggio 1643.

(4) Nella lettera che il Pussino scrisse a M. Desnoyers in tale occasione, colla data del 26 giugno 1644, è notabile questa frase: *Je n'irai jamais à Paris pour être employé comme un artiste à la journée, quand bien méme on couvriroit mes ouvrages d'or.* Così terminò quel carteggio colla corte di Francia. Lodovico XIV mantenne al Pussino la pensione stata a lui conceduta dal suo predecessore (*Mém. sur la vie du Poussin, par M. Graham*, pag. 79).

(5) Una singolarità da non ommettersi in questo luogo, si è l'osservare che la casa del Pussino era precisamente situata accanto a quella di Salvator Rosa, ed aveva in faccia quella di Claudio Lorenese e degli

espedienti della lusinga o dell'autorità, non si potrà a meno di paragonare al noto parto della montagna il fine di moti sì straordinari, e deplorare che un tanto uomo quasi a puro dileggio venisse da costoro agli studi di Roma involato. E di ciò forse fu cagione l'esser egli a tal corte capitato precisamente in quell'infausto intervallo che corse fra il cadere di Richelieu e il sorgere del Mazarini, quando uno appena bastava a reggersi contro la potenza dei suoi avversari, ed all'altro molto ancor rimaneva da operare per istabilire la propria. Certa cosa è che le opere, allora affidate a quel gran pittore (1), non furono degne nè di lui nè del patrocinio che, con tanta sonorità di parole, avea sembrato compartirgli un potente monarca. Convien notare inoltre, che avvezzo come egli era alla quiete della stanza di Roma, ove passava ore tranquille nella delizia del silenzio e della meditazione, il suo spirito, uso ad occuparsi soltanto dell'arte, si trovava frastornato, e come scosso dal proprio cardine, dacchè vedevasi a un tratto così ravvolto tra le faccende d'una grande intrapresa, sollecitato continuamente, ed esposto senza veruna posa ai disturbi dell'importunità ed agli attacchi della malevolenza. E come se in terra straniera, non nella propria patria stato egli fosse, volgeva desioso il pensiero alla sua Roma, ed aprendo a quel dell'amico il proprio cuore, scriveva al Del Pozzo sperar egli scuoter presto il giogo che si era posto sul collo, *per tornare a servire il suo caro signore e*

tutti gli altri non potessero fare veruna opera per S. M. senza prima avergliene esibiti i disegni e ricevutine i pareri, la smania del Vouet non ebbe più limiti, ed egli si pose alla testa dei nemici del Pussino. Bisogna considerare che in un paese, ove la massa del popolo era ignara delle cose d'arte, tanto meglio riusciva ai detrattori di questo di screditarne le opere, quanto maggiore ne era l'abilità; perchè il di lui merito consistendo in una grandissima semplicità nel comporre e nel disegnare, unita a proprietà d'espressione e sobrietà d'accessorii, in che dimora il sublime, e poche essendo le persone atte a giudicare di siffatta perfezione, accadeva che i difetti dei di lui avversari fossero appunto quelli che gli facevano dal volgo anteporre all'altro, attratto com'era dal risalto e dal chiassoso dei colori e delle composizioni, dall'esagerazione delle mosse, dal lusso degli ornamenti. Di fatto leggiamo nella sua vita, che avendo egli un giorno disapprovati, in un disegno di Lemercier architetto del re, certi ornati pesanti e informi da esso proposti per la galleria del Louvre, che avea ridotti a più sceltezza e semplicità nello stile, come a maggior eleganza di proporzione, egli durò fatica a difendersi contro l'accusa intentatagli da quello, d'aver voluto compromettere l'onore del monarca colla parsimonia di sue invenzioni. E la sua lettera a M. Desnoyers che era un capolavoro di dottrina, accolta da lui freddamente, rimase di fatto senza risposta.

(2) Il re gli ordinò egli medesimo due quadri, uno per la cappella di S. Germano, nel quale egli rappresentò la *Cœna Domini*, e l'altro per Fontainebleau, opere ambedue che per la loro eccellenza bastavano a far giudicare quanta diversità corresse tra il Pussino e i suoi rivali, ma che pur si trovò notabilmente superata da quella del miracolo di S. Francesco Saverio, fatta per la chiesa dei Gesuiti, eretta dal sig. Desnoyers: e trovandosi nella medesima chiesa a confronto con quella del Pussino una tavola del Vouet, non valsero le smaccate lodi degli aderenti di questo che lo paragonavano a Guido Reni, a diminuire la meraviglia eccitata da quella del Pussino che, per vero dire, era di somma bellezza. Gli vennero inoltre ordinati i cartoni della gran galleria del Louvre, di cui non rimangono che gl'intagli, essendo gli originali stati distrutti nel ristaurare le volte di quella sala, ed otto storie del Testamento vecchio da ridursi in arazzi, i cui originali andarono smarriti.

Si prova una sorta di soddisfazione nel vedere finalmente reintegrato nella propria sede, come statua greca in antico museo, quell'uomo insigne che, per le dimensioni di sua anima, era atto ad avvolgersi fra le corti quanto avrebbe potuto esserne un Catone o un Fabricio di cui ebbe il carattere e l'indipendenza. E quantunque per giungere al sommo apice egli avesse dovuto attraversare una vita piena d'angustie, ebbe nulladimeno a riconoscere che niun travaglio di fortuna, niuna inopia di sussidio, potè aggravare sul suo spirito quel giogo immobilitante, e ridurne le forze morali alla prostrazione che egli provò in quel periodo di due anni, allorchè dopo aver lottato inutilmente contro la chiamata della corte di Francia, pur fu costretto al fine di piegare il collo, incalzato come era dalla volontà imperativa di Richelieu (1). Ed è fatto degno di considerazione che le strettezze della povertà furon meno nocive al suo incremento intellettuale, che non la protezione di mecenati ignoranti, i quali inopportunamente applicando la di lui abilità, ed incompetentemente delle sue opere giudicando, per poco in lui non insterilirono quella vena, che infusa, sì feconda dalla natura, tanto dallo studio era stata accresciuta. L'ascendente di questo artefice continuò nulla di meno ad essere giovevole alla Francia (avendo egli concorso o col consiglio, o coll'esempio a educare all'arte quei begl'ingegni di Lesueur, di Lebrun, di Mignard e di Giacomo Stella) (2), benchè meritamente sia il di lui genio dall'Italia rivendicato; perchè per essa egli sollevossi a quell'altezza di concetto che lo condusse a rinomanza, in essa compì la maggior parte de'suoi capolavori e di sua vita.

Zuccheri. A poca distanza si trova la villa Medici, ove da Lodovico XIV fu fondata l'Accademia francese per lo studio delle arti, di cui si legge un'estesa relazione nella prima puntata del *London Magazine*.

(1) Non fu se non circa due anni dopo aver ricevuta la lettera del re, e quella di M. Desnoyers, in data del 14 e 15 gennaio 1639, che il Pussino si risolse a condursi alla corte di Francia: nè pur vi si sarebbe forse determinato in quel tempo, e or con uno or con altro pretesto sempre indugiava, se non che M. de Chantelou, suo amico, venuto apposta in Italia, lo costrinse, al dir di Félibien, a partir seco verso il fine del 1640 (*Entret. sur la vie des Peint.* T. II, pag. 333).

(2) Dobbiamo qui rilevare un errore di Francesco Milizia il quale con quella confidenza nel proprio giudizio, che gli fece arrischiare proposizioni non sempre confermate dalla posterità, pretese che il Pussino non ebbe veruno ascendente sull'instituzione della scuola francese (Diz. delle Arti, ecc. pag. 274). Basta aver la menoma notizia degli autori, alcuni dei quali contemporanei, che trattarono della vita e delle opere di quel grand'uomo, per convincersi del contrario. Gault de St-Germain nella sua vita del Pussino, considerato come capo della scuola francese (ediz. di Parigi 1806), ha citato uno squarcio di Claudio Nivellon, ove asserisce che l'istesso Lebrun era solito dichiarare, come da quel maestro erano stati diretti e fermati i primi suoi passi nella carriera della pittura, ed egli ne avea tanto studiata la maniera, che un suo quadro, rappresentante Orazio Coclite, era stato in Roma ed in Parigi attribuito al Pussino, il quale, allorchè dall'istesso Lebrun gli venne presentato, se ne mostrò piacevolmente sovrappreso (*Mém. de M. Graham*, pag. 86). L'erudito sig. Gence nel suo articolo biografico del Pussino proferisce in tal modo la propria opinione: «*Il ne cessa point de travailler pour la France, et l'on peut dire qu'il fut, par ce motif et par les conseils que Lesueur, Lebrun et Mignard reçurent de lui, le rénovateur principal de l'art sous Louis XIV*».

Di fatto osserviamo che i più rinomati scrittori della storia pittorica tutti convennero in quest'istesso parere. Francesco Milizia afferma che, quantunque nato in Francia, « Niccolò Pussino si deve tenere per romano, perchè visse sempre e studiò in Roma (1);» e così la pensarono il Cicognara ed il Lanzi, uomini altrettanto imparziali che eruditi, l'ultimo dei quali in omaggio all'assioma ormai generalmente riconosciuto esser vera patria d'un artefice la scuola ove fu ammaestrato, lo ascrisse alla romana (2). I tre punti in cui si divide quest'articolo hanno sviluppata la verità di tale lor sentenza, dimostrando appartenere all'Italia la poetica immaginazione del Pussino per l'ascendente di Gian Batista Marini, la sua erudizione per quello di Cassiano Del Pozzo, e inoltre averlo ascritto fra i nostri compatrioti la predilezione con cui l'istesso artefice alla patria adottiva pospose la naturale, la stima che nell'una rinvenne, il disprezzo che dall'altra lo repulsò.

I principali pregi del Pussino furono la composizione, l'espressione e il disegno; e fu detto il pittore degli scultori, perchè di fatto la maggior parte dei suoi dipinti sono atti ad esser facilmente ridotti in bassirilievi. Scrissero parecchi autori che in gioventù egli alquanto considerasse le opere di Tiziano, studiando particolarmente sul bel quadro degli Amori collocato nella Villa Ludovisi, che, secondo essi, egli aveva non solo copiato a olio, ma modellato in creta, insieme con Francesco Fiammingo: la qual cosa fu negata da Giovanni Dughet, il quale disse avere soltanto il Pussino cercato di perfezionarsi sul naturale, sebbene questi convenisse con Félibien della stima che professava al gran Veneto (3); ed in particolare pel suo modo di trattare il paese. Egli parve essersi proposta la massima tizianesca, riferita dal Ridolfi: « Che il pittore doveva sempre nelle opere sue ricercare la proprietà delle cose, formando le idee di soggetti che rappresentino le qualità loro, e gli affetti dell'animo che meravigliosamente appagano il miratore: e che i bei colori non facevano belle le figure, ma il buon disegno » (4). Le qualità che constituiscono il poeta morale e lo storico, possedute in grado eminente dal Pussino, dovettero per altra parte imprimere analogo andamento al di lui

(1) Diz. delle arti del disegno. T. II, pag. 274. Ediz. di Bassano, 1822.

(2) Storia pitt. dell'Italia. T. II, pag. 191.

(3) *Entretiens, etc.* T. II, pag. 317.

(4) Meraviglie dell'arte. Parte I, pag. 189. Il Ridolfi cita pure un altro detto del Tiziano, dallo scrittore per vezzo rivestito dello stile del seicento, ed è questo: « Che i buoni colori s'avevano a Rialto, ma il disegno stava nello scrigno dell'ingegno ». Lodovico Carracci professava pure l'istessa massima, ed essendo un giorno pregato dal Rinaldi di mettere dei colori fini in un quadro che gli dipingeva « Buon disegno, rispose Lodovico, e colorito di fango» volendo con ciò mostrargli quanto il primo fosse da anteporsi al secondo (Fels. Pittr. Parte I, pag. 317).

ingegno e fargli prendere in mira l'ordine e la convenienza delle composizioni, e la proprietà dell'espressione (1) con cui animava i suoi personaggi, pregi che sempre vi si rinvengono, per quanto egli abbia mutato il luogo ed il soggetto della scena. Siffatto pregio che egli congiunse a una rara abilità nel trattare i temi nelle circostanze più nobili, ed evitando pure ogni affettazion nelle mosse, nei volti e nel colorito, lo ha fatto talvolta paragonare all'istesso Raffaello. Nelle maggiori sue composizioni suol essere evidentissimo l'intento che egli si prefiggeva, cioè di rinchiudere in una sola idea, a modo di avveduto oratore, le varie parti in cui si trovava diviso il composto, tutte raccogliendole nell'unità del principale concetto, moderandone l'espressione nei limiti del semplice, e dichiarando con atti simultanei le diverse circostanze che lo storico non potè riferire se non in modo successivo. Conformemente a tal pratica lodevole, le figure trovansi nella maggior parte dei suoi dipinti collegate da una successione di movenze, per cui vi si viene a formare un incatenamento che si estende dall'uno all'altro lato del quadro, ove le parti più remote sono richiamate dalle più prossime che debbon essere le più importanti, da cui, come da forza magnetica, sembrano avere ricevuto il primo impulso. Ingegnosissima era la teoria da lui propostasi, per preparare il proprio spirito all'atto della composizione, e destarvi le impressioni che meglio gli parevano appropriate al tema.

(1) Il senso squisito che il Pussino aveva dell'espressione, fu quello che lo condusse a rendere solenne giustizia al merito d'una fra le più belle opere del Domenichino, la *Flagellazione di S. Andrea*, da esso dipinta nella chiesa di S. Gregorio, la quale trovandosi collocata presso quella di Guido, rappresentante il *Martirio del Santo*, veniva tutto giorno dagli scolari di questo screditata con ogni maniera di biasimo, così che alla sola tavola del Reni riducevano lo studio loro gli artefici di Roma. Il Pussino che, con sana critica ed animo imparziale, giudicava di quell'opera, non lasciandosi sopraffare dal rispetto umano o dalla moda corrente, solo e primo si volse alla tavola dello Zampieri, e con vivo entusiasmo facendone in ogni occasione risaltare la purità del disegno, la dignità della composizione e la verità incomparabile degli affetti, fece aprire gli occhi al pubblico ed alla maggior parte degli artefici, sviati dalle declamazioni dei fautori di Guido. Il Domenichino, la cui salute era divenuta alquanto cagionevole, avendo udito riferire che un giovane forestiere di molta abilità faceva studi assidui sopra il suo quadro, si fece trasportare nella chiesa di S. Gregorio, e senza articolargli il proprio nome, con esso a lungo si trattenne, sinchè più non potendo reggere al trasporto di gioia traboccante che egli dovette provare nel veder, dopo tante ingiustizie, altamente riconosciuto il proprio merito, dettogli chi era, e con effusione d'affetto aprendogli le braccia, e caramente al seno stringendolo, gli pose da quel momento un amore che più non si mutò, e fu del pari all'uno e all'altro onorevole. Nè andò guari che, durante le terribili persecuzioni sofferte dallo Zampieri, si offerse al Pussino altra opportunità di ristorarne la riputazione, essendo avvenuto che i frati di S. Girolamo della Carità, indotti in errore dalle declamazioni degli avversari di quel maestro, portarono al Pussino il quadro della *Comunione di S. Girolamo* da essi tenuto in una carbonaia (Fels. Pittr. Part. IV), acciò egli di quello valendosi per la tela, un altro sopra ve ne dipingesse. Alla quale proposta forte maravigliandosi, anzi sdegnandosi il Pussino, percosso com'era dalle bellezze trascendenti di quel capolavoro, tosto lo fece onorevolmente reintegrare nel sito d'ond'era stato tolto, e a parte a parte spiegandone pubblicamente le rare perfezioni, non esitò di paragonarlo alla Trasfigurazione di Raffaello, ed alla Discesa di Croce di Daniele da Volterra, ch'egli promulgò i tre primi quadri della scuola romana.

Avendo egli lungamente considerato il carattere dei modi musicali per mezzo di cui, al dir di Platone, gli antichi Greci, valendosi della misteriosa potenza dell'armonia disponevano l'anima loro alle varie passioni, coll'applicare il modo Dorico ai sentimenti gravi, il Frigio ai veementi, il Lidio ai piacevoli, e il Jonico ai petulanti o ditirambici; così egli era uso variare nelle sue figure l'intonazione generale delle espressioni, e condurla con unità al preciso carattere dei vari soggetti che trattava, ingegnandosi, non solo di rappresentare passioni conformi alla circostanza dei personaggi intervenienti nella storia, ma di eccitarne, come di rimbalzo, la riproduzione nell'anima di quelli che le miravano: pregio che si riconosce eminente nelle opere del Pussino, perchè alle azioni vere per sentimento e per proprietà, colle quali egli cattiva il cuore ed ingenera l'ammirazione, seppe accordare uno studio profondo sulle fogge e sulle costumanze degli antichi. La massima principale da esso ordinariamente inculcata s'aggirava sulla nobiltà del soggetto. Non dover questo ricevere veruna qualità da altro artefice, ma aversi a pensare in modo nuovo, evitando un plagio più o meno avveduto. Ed affinchè il pittore possa dimostrare l'altezza del suo animo, aversi a scegliere non già azioni volgari, ma eroiche, acciò il di lui buon criterio appaia non solo nella grandiosità delle idee, e nella forma che egli v'imprimerà, ma nell'elezione medesima del fatto. L'alto concetto che il Pussino avea del ministero che la pittura deve attuare, gli faceva sprezzar non solo tutti coloro che l'avviliscono, prostituendola a soggetti bassi o insignificanti, ma quelli eziandio i quali troppo si contentavano del naturale, limitando all'esatta sua rappresentazione l'oggetto del loro studio (1). Nè è a dire che, trascorrendo egli nel difetto opposto, troppo donasse a certo ideale, che ai tempi del Fontana e del Cremonini, e più tardi sotto il Cortona, condusse l'arte in tanto abbassamento, ma avendo egli sempre seguito la natura nelle cose sostanziali, e meglio di molti altri studiandola nelle sue perfezioni, solo se ne scostava nelle parti che riconosceva evidentemente difettose.

Prima di cominciare una composizione storica, cercava Niccolò di fortemente penetrarsi dei vari autori che trattato aveano quel soggetto, affine di ben definirsene le condizioni di tempo, di luogo e di persone: indi soprastava alquanto a se stesso, profondamente meditandone ogni circostanza, e allorchè ne aveva distribuite le figure sulla tela, tutte poi in particolare le disegnava

(1) Egli replicava sovente che il Caravaggio era venuto al mondo per rovinar la pittura (*Mém. sur la Vie du Pouss.*, pag. 38). Tale fu parimenti l'opinione di vari altri primari pittori, fra cui Annibale Carracci, il quale essendo un giorno richiesto del proprio parere sopra una Giuditta di quel maestro, di cui gli si lodava la naturalezza: « Non so dir altro, rispose, se non ch'ella è troppo naturale » (Fels. Pittr., Parte I, pag. 48).

dal vero, riducendone ogni menoma parte alla maggior possibile perfezione. Quindi, affine di giudicare l'effetto prodotto dall'assembramento dei vari personaggi insieme uniti, soleva, come il Tintoretto, disporre sopra una tavola varie figurine di cera, che egli stesso panneggiava, e per cui potea giudicare non solo della convenevolezza dell'ordinamento, ma delle profondità, della prospettiva, dell'ombre portate, e degli sbattimenti che gli oggetti producono. Niuno fu certo più di lui severo osservatore del vestiario storico e delle altre condizioni fisionomiche d'un quadro, nella qual parte fu assolutamente irreprensibile, e ove, secondo Félibien, egli si mostrò superiore a tutti gli artefici, non essendosi accontentato all'esattezza delle fogge, ma avendo altresì avuto in mira le circostanze del clima, della contrada, delle armi, degli edifizi, e perfino del temperamento degli uomini illustri rappresentati. Fu soprattutto maraviglioso nel valersi ora del pallio, ora della toga, non come avviene alla maggior parte, con evidente studio, e spesso con affettazione, ma con sì ingenua semplicità, da credere che dei Greci e dei Romani egli fosse non già imitatore, ma contemporaneo. Del che andò tenuto al suo frequente versar fra le opere degli antichi statuari, attentamente considerando la maestà e la semplicità di quei loro panneggiamenti, che nelle varie vedute sempre tornano tanto graziosi e rispondono tanto bene per ogni verso. Una delle cagioni più immediate dell'incanto che su noi producono le opere del Pussino, e che di prima presa tu non giungi a ben intendere, sta nello studio diligente che egli fece sulla prospettiva aerea, per cui si abilitò a definire la precisa distanza che gli oggetti hanno fra loro, indicando le diverse alterazioni di forma e di colore prodotte dall'aria ambiente, la qual cosa dà una piacevolezza tale alle sue composizioni, che l'occhio sembra spaziarvi liberamente, e le figure si staccano insieme senza veruna confusione. Ne'di lui quadri ciaschedun colore non pretendendo oltre il grado imposto dalle leggi prospettiche, si rimane al suo luogo senza pregiudicare agli altri, i lumi si trovano subordinati fra loro in modo progressivo, ed i riflessi non hanno se non l'azione derivante dall'esatto riverbero che gli oggetti possono tramandare. In quanto al colore, sebbene abbia il Pussino dimostrato in varie opere che agevol cosa sarebbegli stata il condurlo a maggior perfezione, pur convien dire che, fedele alle pratiche della scuola romana, posponendo lo sfarzoso del tingere al severo del disegnare, egli si allontanasse dai Veneti, così nel trattar la mestica, come nell'introdurre le grandiose masse di lume e d'ombra che quelli praticarono. Nel modo di rischiarare le sue composizioni egli aderì d'ordinario con maggior parzialità alla maniera di Raffaello e di Giulio Romano, rappresentando gli oggetti a lume aperto, ove non possono apparire certe differenze spiccanti

di chiaroscuro che fra loro contrastano con forte opposizione, e il più sovente con quella poca ragionevolezza sì frequente a incontrarsi nelle opere moderne, ove anzichè mostrar maestria, discoprono l'inattitudine nell'artefice che, a guisa di ciurmatore, alle realtà della scienza antepose i prestigi della ciarlataneria. Pochi fra i pittori poterono pareggiare l'espressione del Pussino, per cui ebbe a lodatori il Félibien, il Passeri e il Bellori, come di Raffaello lo erano stati il Mengs, l'Algarotti, il Lanzi e il Lazzarini. Simile al più antico padre dell'espressione pittorica, Leonardo da Vinci, soleva il nostro artefice, tra la frequenza del popolo e lungo le vie di Roma, ritrarre in un suo cartolare gli schizzi delle figure e delle movenze che più gli andavano a genio. Qualora poi nel consorzio della vita gli avveniva incontrarsi in qualche scena ove, o per luttuose o appassionate vicende egli assistesse ad alcuna repentina manifestazione d'affetti, sendo dotato di buona ritentiva, ne facea tesoro, onde a forza di osservazione più che nella pittura dei corpi giunse a valere in quella degli animi, di cui non v'ha sentimento dichiarato dalla fisiologia, ed accessibile alla pittura, dove egli non si mostrasse eccellente. Gli studiosi dell'arte lodano più particolarmente in lui certa squisitezza propria dei profondi osservatori, pregio del Sanzio, che consiste nell'esprimere quel preciso grado d'appassionamento che dovette appartenere ai personaggi d'una storia, e conviene all'importanza della parte che vi ebbe ciascuno, come pure all'accorgimento con cui le diverse movenze riescono a dimostrare ove la passione è sul nascere, ove in tutta la veemenza, e ove già si riconosce sul terminare. La finezza di tali pregi d'arte, che richiedono erudizione nell'osservatore, e sfuggono all'ignorante, stabilisce la varietà di giudizi da cui si dichiara nei suoi vari gradi la capacità degli intelligenti, poichè, come nota Giovanni Stobeo, un occhio suol essere superiore all'altro nel discernere il meglio delle pitture, o ciò avvenga per naturale perfezione, o per esercizio d'arte che ne rende i cultori più idonei a giudicarne le bellezze. Per la qual cosa essendo da un uomo rozzo detto un giorno a Nicomaco non parergli bella la Venere di Zeusi «Guardala co'miei occhi, gli rispose, e ti parrà una divinità (1)». Ecco perchè i dotti rinvengono in Raffaello e nell'antico, tali pregi che sfuggono al volgo: questi si ristà alla superficie delle cose, si appaga d'un colore florido, e non capisce se non le mosse estreme ed esagerate;

(1) « *Haud omnibus videndi idem iudicium est. Nam visus visu, vel natura perfectior est vel exercitatior arte, ad discernendum meliora. Nempe ad formas speciesque iudicandas pictores ingenio sensuque plus valent. Quemadmodum Nichomacum aliquando dixisse ferunt ad rudem quemdam qui sibi Zeuxidis Helenam non pulchram videri dixerat, ita loquutus fertur: «Sume tibi meos oculos et Deam existimabis»* (*Io. Stobei, Sermones ex codic. manuscript. emend. etc. — De Venere et Amore*).

mentre gli altri colla scienza loro penetrano nelle intime perfezioni, antepongono al colore le finezze della forma e dell'espressione, e sentono il merito della proprietà delle attitudini nei menomi loro accennamenti. Ma pochi anche fra' migliori conseguirono sì rara eccellenza. Essa non appartenne se non a quelli che fecero della perfezione dell'arte il solo scopo di loro vita, com'era il Pussino, dal quale in sin dall'infanzia fu ella con tanta bramosia ricercata, che mai non se ne stancava, e niuna cosa eragli di maggior delizia di quelle che durava al lavoro (1): nè col deporre della tavolozza cessava lo studio di lui, a cui il passeggio fra le antichità di Roma, o la compagnia degli eruditi, o la lettura dei dotti volumi eran solo sollievo ad una vita che tutta dedicò alla gloria anzichè al lucro, avendo in ogni tempo mostrato il generoso suo animo, non solo nella modicità della mercede che egli stesso attribuiva alle proprie tele, ma nella restituzione di quanto eccedeva la somma da esso prestabilita (2).

Lo studio dell'antico fu dal Pussino condotto al grado elevato, ove primeggiò Raffaello. Come questi, egli considerò che difficil cosa gli sarebbe stata immaginare figure di maggior bellezza del torso di Belvedere, dell'Apolline, del Laocoonte, della Venere Medicea, opere prodotte dai Greci nel periodo più sublime dell'arte; e si persuase che raro essendo rinvenire eccellenza di forme in modelli mercenari, agevolmente gli verrebbe fatto di cader nel volgare loro, qualora egli cessasse dalla considerazione dell'antico; ma forse non avvertì abbastanza che tale studio doveva essere perfezionato sulla natura, come quella che fu prima maestra ai Greci medesimi, le cui opere, come osserva Longino, dalla natura soltanto ebbero essenza, nè furon da veruna dottrina esclusivamente preparate, per esser nell'ordine delle cose che l'arte possa, solo al vero mirando, toccare il suo scopo (3). E qui deve aver luogo

(1) Ben diverso da coloro che, deposto colla tavolozza ogni pensiero importuno dell'arte, al teatro, se non alla bettola, corrono a divagarsi della giornata di lavoro, ovvero sospirano con impazienza verso quella beata pace domenicale che per ventiquattr'ore gli sottrae alle molestie dell'officina.

(2) In opposizione a quei tali che non curando nè la dignità dell'arte, nè la propria, strapazzano il lavoro a furia, intendendo a carpire anzichè a meritare un salario da essi sollevato a guadagnerie che mai nè Raffaello nè il Domenichino conobbero. « *Ayant mis un prix raisonnable à son travail, il étoit si régulier à ne prendre que ce qu'il croyoit lui être légitimement dû, que plusieurs fois il a renvoyé une partie de ce qu'on lui donnoit, sans que l'empressement qu'on avoit pour ses tableaux, et le gain que quelques particuliers y faisoient lui donnast envie d'en profiter. Aussi on peut dire de luy, qu'il n'aimoit pas tant la peinture pour le fruit et la gloire qu'elle produit, que pour elle méme, et pour le plaisir d'une si noble étude et d'un exercice si excellent* » (Félib., T. II, pag. 368).

(3) *Natura quae magna sunt constant, nec ulla doctrina comparari possunt, et una ars ad illa consequenda intendit; ita a natura comparatum est* (Dionys. Long., part. II, et VII).

un'importante considerazione del signor De Piles (1), il quale paragonando l'intento pittorico di Raffaello, con quello del Pussino e d'Annibale Carracci, ne definisce a tal modo la differenza. Raffaello formò la sua maniera grandiosa sulle statue greche che al suo uscire dalla scuola del Perugino lo ridussero sul retto sentiero. Sul principio egli vi fece sopra uno studio esclusivo: ma accortosi in progresso che la via della pittura differiva da quella della statuaria, non serbò degl'insegnamenti di questa, se non quanto era strettamente necessario, del rimanente sempre egli andò scostandosene, a misura che nell'età e nella dottrina si facea provetto. Tale differenza è notabile nei quadri dei suoi diversi periodi, gli ultimi dei quali più evidentemente s'accostano al carattere della natura. Il Pussino ed Annibale Carracci si ritrassero invece dall'imitazione del vero, a misura che più s'innamorarono dell'antico, e sarebbe stato il meglio che eglino avesser fatta una cosa senza ometter l'altra; mentre Raffaello non solo seppe impossessarsi del bello e del grandioso dei Greci, ma vi aggiunse una grazia che egli traeva dalla natura, e che non sempre potè dirsi l'attributo dominante nelle opere degli altri due maestri.

L'opera di cui diamo qui l'intaglio è fra le più rare del Pussino, per essere di grandezza quanto il naturale, pregio che divide col *S. Erasmo*, col *S. Francesco Saverio*, colla *Cœna Domini*, e pochi altri quadri di questo pittore, mentre da tali eccezioni in fuori egli sempre s'attenne per le sue figure a un terzo del vero. La tavola di *S. Margherita in atto di calpestare il Dragone infernale e ricevere la palma del martirio*, si trova citata fra le migliori dall'autore inglese che scrisse le memorie di sua vita, ove essa è indicata alla pagina 163 del catalogo annesso in fine. Fra quanti trattarono questo soggetto (2), nissuno, eccettone Annibale Carracci, vi fece prova di tanta maestria, congiunta a tanta nobiltà. La scienza che vi si osserva nei contorni dimostra che l'opera fu dal Pussino condotta nei suoi migliori tempi, quando ancor fresco della scuola del Domenichino, egli ne imitava gli andari in modo da indurre esitazione nello spirito dei più sagaci, e vi si rinviene quel suo modo preciso di contornare, che da vicino ha un po' del tagliente, ma scomparisce, visto a convenevole distanza, ove i contorni sfuggono e s'impastano con sfumatezza. La grandiosità del panneggiamento matronale sente del greco e mostra quanto bene il Pussino si valesse della sua frequente contemplazione. Fu lodata da molti in altre sue tavole, e lo è da noi più specialmente in questa, l'arte con

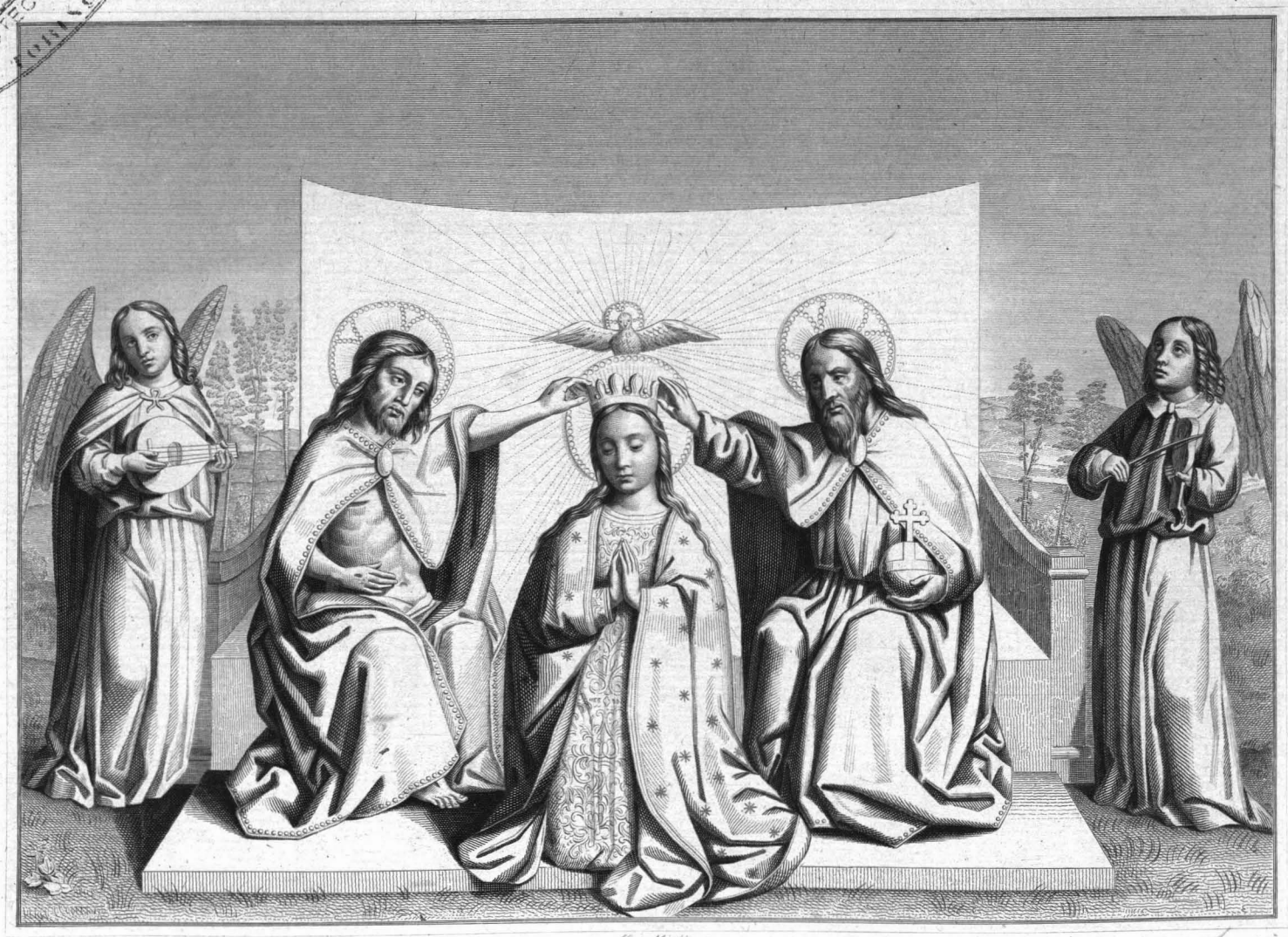
(1) *Reflex. sur les œuvres de Raphaël. Abr. de la V. des peint., pag.* 174, *édit. de Paris*, 1716.

(2) I quadri più notorii sono quelli del Guercino per il card. Cornaro, d'Annibale Carracci a S. Caterina de'Funari, inciso poi dal Bloemart, di Lodovico Carracci a Parma, di Guido Reni, della Sirani e del Sammachini a Bologna.

cui egli accordò con maestria il tuono e la composizione dei fondi, e quella delle figure, artifizio assai più difficile e più importante che da molti non venne giudicato. Se vi si guarda attentamente, è vero che nel volto e nelle mani della Santa si rinvengono i lineamenti della Niobe madre, ma il furto con cui il Pussino si è appropriata l'invenzione del greco artefice, dev'essere considerato qual esempio della massima da seguirsi in tale imitazione, e del modo d'averne merito anzichè rimprovero. Che se nella figura principale è evidente lo studio d'una statua antica, i pratici delle opere del Fiammingo riconosceranno invece nei due angioli che aleggiano verso la Santa, la semplice imitazione della natura che fu guida a quello, e si riverberò nel compagno de' suoi studi. L'invenzione tutta poetica dimostrantesi nell'orribile figura del Dragone, rende il Pussino paragonabile ai più immaginosi che mai maneggiassero pennello, onde ripeteremo qui, a chiusa dell'articolo, gli elogi che dal Vasari si tributarono altra volta a Pier di Cosimo, per aver dipinto quell'animale contraffatto e brutto: «Non penso, diceva, che in quel genere si possa veder di meglio, mostrando esso il veleno per gli occhi, il fuoco e la morte, in un aspetto veramente pauroso; e certamente che simili cose credo che nissuno le facesse meglio di lui, nè a gran pezza meglio le immaginasse (1)».

(1) T. V, pag. 130, ediz. di Siena, 1792.

BIBLIOTECA CIVICA
TORINO



Gandolfino dip. Metalli dis. Levy inc

Tav. XCIV.

LA VERGINE

INCORONATA DALLA SANTISSIMA TRINITÀ

DI

MAESTRO GANDOLFINO

che la dipingeva in Alba nell'anno 1493.

Ed anche a questa antica pittura d'un artefice appena nominato dagli storici è dovuto luogo onorevole nel nostro libro. Sorge con essa il pittore a far richiamo contro l'ingiustizia della sorte, la quale a malgrado della sua non volgare abilità quasi lo dannava all'obblio. I documenti, piuttosto mancanti che scarsi, a noi rimasti negli annali dell'arte, non ci permettono di conoscere il tempo di sua vita, se non dalla presente opera su cui egli inscrisse il nome, colla data dell'anno 1493, e la maturità d'ingegno che vi si svela ci porta a congetturare che già oltre cogli anni egli dovesse essere quando la dipingeva. Onde, riconoscendo nella grandiosa semplicità dell'idea l'indole delle prime composizioni raffaellesche, si può congetturare che anche questo pittore fosse nel numero di coloro che s'inspirarono di quello stile ingenuo e solenne, osservato nelle tavole della primitiva arte cristiana, che il Ghirlandaio, loro appassionato ammiratore, chiamava le opere dell'Eternità (1), le quali spesso furon l'esemplare a cui mirando informossi il genio del Sanzio. Ma nel convenire dell'analogia di stile che corre fra questa composizione e quelle del più divino fra i compositori, si dee prender atto formale della priorità che su lui ebbe certamente il Gandolfino, il quale non ne potea conoscere le opere, allorchè condusse il proprio lavoro, perchè allora il Sanzio,

(1) Rio, *Poés. Chrét.*, pag. 10. *Édit. de Paris*, 1836.

nato nel 1483, ancor non oltrepassava il secondo lustro. Per la qual cosa devesi argomentare che il nostro artefice traesse gli andari del suo pennello, non già, come pretesero alcuni, dagli ammaestramenti di Macrino, suo coetaneo, le cui più antiche opere sono posteriori alla data del presente dipinto, ma bensì dall'ascendente che la maniera di Barnaba da Modena, vissuto alcun tempo nel Monferrato circa un secolo prima, ebbe lungamente sulla pittura subalpina, ed in particolare sulla scuola Albense, che da lui ripetè il suo principale avanzamento. La ricchezza de'panni e il carattere delle figure, ricordanti il fare peruginesco, indurrebbero anzi a inferire che il gran quadro, dipinto da Barnaba nel coro della chiesa di S. Francesco in Alba, sia stato l'esemplare propostosi dal Gandolfino in questa sua composizione, in cui egli si mostra, se non superiore alla nuova scuola che allora fioriva nell'Umbria, da cui si dee dedurre il rinnovellamento dell'arte italiana, degno almeno di essere paragonato ai suoi migliori maestri. La vaghezza delle teste, e la leggiadria delle espressioni poi, a nessun'altre seconde, ci fanno rammaricare che a due soltanto siano limitate le tavole che di questo grazioso artefice possiede la nostra raccolta (1).

(1) Eran esse collocate nel seminario vescovile della città d'Alba, in Monferrato, quando monsig. Michele Fea, vescovo di quella diocesi, volgendo la dotta e patria sua sollecitudine verso questi antichi monumenti delle nostre arti, e intendendo a promuoverne la conservazione e dedicarle allo studio, ne fe', con molte altre di cui darem successivo ragguaglio, generoso dono alla Reale Pinacoteca.

BIBLIOTECA CIVICA



G Ferrari pinx. Metalli del. Paul Girardet sculp.

S. PIETRO E IL DIVOTO

DI GAUDENZIO FERRARI

Nato in Valduggia nel 1484, *morto in Milano verso il* 1550 [1]; *allievo di Girolamo Giovenone.*

Questa vaga tavola, espressione morale del suo secolo, appartiene a' tempi ove l'arte traeva dai bisogni dell'anima l'immediata sua origine; quando il pittore rappresentando un oggetto sacro sentiva di credere e sapeva d'essere creduto. Poco prima di lui Buffalmacco, dichiarando con semplice linguaggio lo scopo jeratico della pittura, avea pronunciate queste ingenue parole: «No, non attendiamo mai ad altro che a far Santi e Sante per le mura e per le tavole, ed a far perciò, con dispetto de'demonj, gli uomini più devoti e migliori (2)». Allora il pensiero dell'artefice si trovava necessariamente ingrandito dall'idea dell'ascendente che il proprio lavoro era destinato ad esercitare nel culto, e la conoscenza di prender parte anch'esso a un ministero religioso lo infervoriva meravigliosamente nell'atto di condurre la sua composizione. Ma in oggi il pittore che, agghiadato e ripugnante si accinge a trattare un soggetto sacro, già anticipatamente è conscio dell'altrui incredulità, e quindi del disfavore con cui generalmente sarà accolta la sua tavola, così che il di lui spirito succumbendo sotto il peso della propria e dell'altrui indifferenza, più non lavora che per un impulso meccanico e mercenario che nella sua opera lascia segno inevitabile, onde può dirsi che prima causa irretitrice della fantasia sia il non credere, seconda il non esser creduto.

(1) Ignorasi l'anno preciso di sua morte.

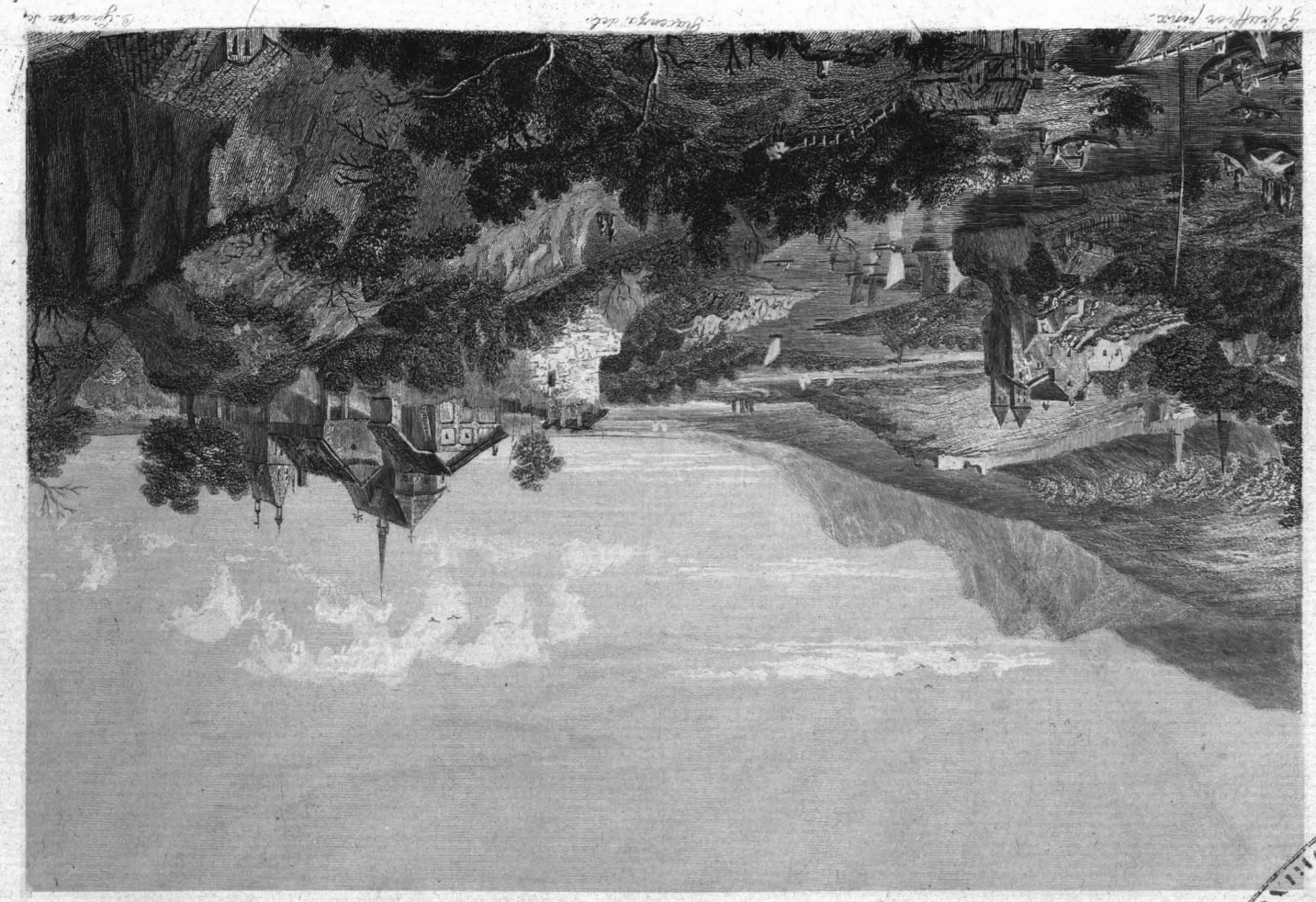
(2) Vas., *Vite de'Pitt.*, T. II, pag. 67.

La santità dell'espressione e la maestria del pennello che si congiungono in questo semplice composto, lasciano in dubbio qual de' due vi prevalga, se il cristiano fervoroso o l'abile artefice. Il merito dell'esecuzione vi appare così spontaneo, che sembra opera inspirata anzichè di studio, come se altro ella non fosse che un mezzo facile di comunicazione tra l'anima del pittore e quella dello spettatore. La potenza dell'imitazione sembra essere scomparsa per cedere a una potenza a lei molto superiore. Il sentimento dell'ammirazione cede in noi a quello dell'adorazione, così che osiamo appena dar qualche sommessa lode all'opificio, per non parer commossi dal merito che è meno importante in quest'opera, e men degno della nostra intelligenza, riconoscendo una volta di più che la virtù è superiore al sapere, e che tutte quante le produzioni dello spirito umano non valgono un solo moto di pietà (1). La finezza del colorito, la leggerezza del pennello, la sapienza dei contorni che esclusivamente ci occuperebbero in un altro soggetto, tutte scompariscono in faccia a questo. La forma è sopraffatta dall'idea, la scienza dal sentimento. La nostr'anima penetrata da un affetto sovrannaturale sente che, in un con S. Pietro e col suo Divoto, ella è rapita alla presenza di Dio, e le è forza rigettar da lei ogni pensiero profano ed associarsi a quell'umile preghiera (2).

(1) Pascal, *Pens. moral. Chap. XIV*, pag. 91. *Édition de Paris*, 1761.

(2) La rara bellezza di questa tavola, ove Gaudenzio ha emulato Raffaello per la grazia e l'espressione, e Guido Reni per la leggerezza del pennello, dee singolarmente accrescere il nostro rammarico di non possedere che il terzo dell'opera, riconoscendosi evidentemente, dalla sua forma e dall'atto delle figure, aver essa appartenuto a qualcuno di que' *Trittici* che ai tempi di Gaudenzio eran d'uso sì volgare nelle quadrerie e nelle chiese.





BIBLIOTECA CIVICA

Tav. XCVI.

PAESE

DI

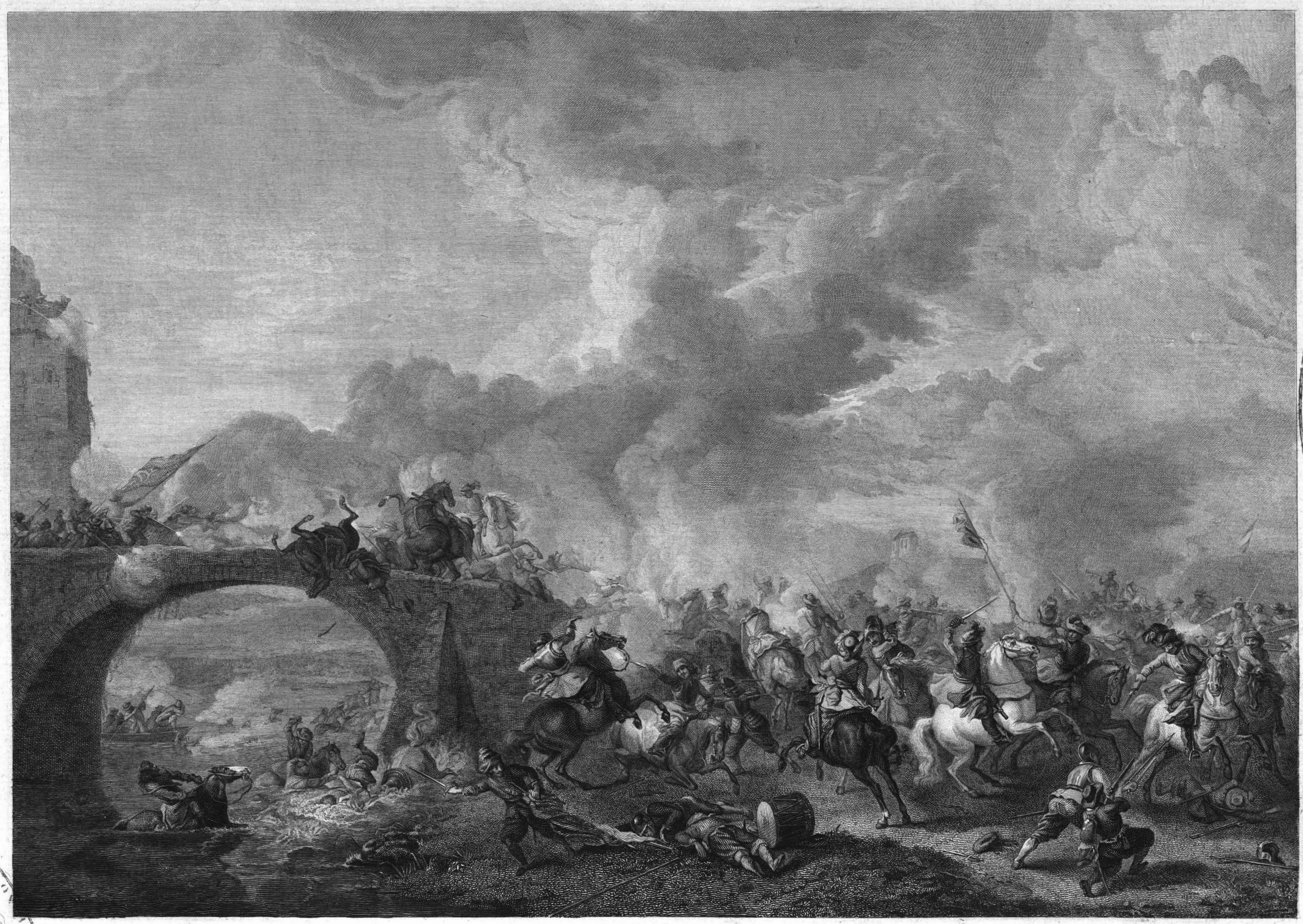
GIOVANNI GRIFFIER

Nato in Amsterdam nel 1656, *discepolo di Orlando Rogman.*

I pittori di paese, come quelli di figura, possono essere circoscritti in due categorie. La prima è composta di quelli che, alimentando la propria inspirazione nelle bellezze generali della natura, e simili al pittor d'Eraclea, da molte una sola informandone, tolsero al suo gran quadro le più nobili idee, e tutte poi con grandiosa universalità le trasfusero nelle loro opere, come usaron Claudio, Pussino ed altri maestri. Alla seconda categoria si debbono ascrivere quelli che, limitandosi a riprodurre alcune fattezze particolari d'una regione prediletta, ne divennero gli esatti ritrattisti senza nulla aggiungervi di proprio, ricomprando colla verità quanto lor mancava nell'immaginazione. Essi lasciaron da banda le grandi linee del Lazio e dei lidi Partenopei, come le classiche selve descritte da Teocrito, da Virgilio o dal Sannazzaro, e si accontentaron d'esporre allo sguardo alcuni deliziosi recessi, invito alla curiosità del viaggiatore, riposo all'industre mercatante o al dovizioso patrizio, ora campagne verdeggianti di colli, di boschi, di vigneti, fra cui, come serpe argentato che striscia fra l'erbe, si svolgono i sinuosi meandri d'un fiume che va a gettarsi nel mare, ora spiagge ridenti, ove sorgono in festiva mostra sontuose metropoli, pacifici villaggi e ville attorniate d'orti ameni e di eleganti albereti, non più scene d'eroi o di semidei, ma soggiorno di semplici cittadini. Nemico delle foreste incolte, dello squallor dei deserti, delle rocce alpestri, dei burroni intricati di spine e di virgulti, Giovanni Griffier cercò

le bellezze domestiche non le selvagge della natura. Schivo della pratica di quei pittori, i quali alterando sistematicamente il prospetto che loro offre il vero, qua aggiungono un albero, là tolgono un edifizio, o tramutano a manca ciò che a destra rinvengono, o cambiano le linee d'un piano, le sagome di una catena di monti, perchè il loro andamento non quadra alla loro composizione, ogniqualvolta navigando lungo al lido, egli trovava un sito a suo genio, tosto ivi gettava le ancore, scendeva a terra, e « *Assiso ove il terren verde s'infiora* » prendea col pennello possesso di quella spiaggia, copiandone con un'attenzione men dotta che scrupolosa ogni monte, ogni casa, ogni pianta che gli si paravano innanzi; e non solo ne ritraeva i contorni, ma studiava d'imitarne perfino quell'attualità di colorito di cui lo stato dell'atmosfera, o la condizione del clima, o l'influenza della stagione le rivestiva. Se le sue opere non hanno quella foga impetuosa che anima il pennello, e lo fa muover con estro, vi si trova però sempre almeno una diligenza paziente e sostenuta, ed ogni cosa vi è trattata colla stessa calma, colla stessa precisione. Egli non potè certo vantare la poesia del Lorenese che, dotato di tenace memoria e di cuore appassionato, dipinse il vero non solo come lo vedeva, ma come lo sentiva, cercando nella riproduzione degli effetti più grandiosi della natura di comunicare all'altrui animo le impressioni che aveano penetrato il proprio in faccia a quel maestoso spettacolo, anzichè di definir con esattezza il carattere materiale d'ogni oggetto: egli mai non si accostò al carattere severo, alle classiche linee di Gasparo Pussino, o alla terribilità ispida, selvaggia e spaventevole di Salvator Rosa, nè all'effetto gagliardo e alla viva pennellata di Ruysdael o d'Hobbema, ma pareggiò almeno, e per molti pregi anche superò le tavole di Breughel, Gyzen, Vael, Savery ed altri simili naturalisti, alla cui diligenza associò un colorito più naturale, essendosi mai sempre allontanato da quella crudità di verdi turchinicci, con cui essi nocquero all'imitazione del vero e alla soavità dell'armonia.





BIBLIOTECA CIVICA
TORINO

Tav. XCVII.

BATTAGLIA

DI

FILIPPO WOUWERMANS

Nato in Harlem nel 1620, *morto ivi nel* 1668:
Discepolo di Giovanni Wynants.

Le persone che per ispecialità di studi archeologici non versano fra gli scrittori dell'antichità, facilmente potrebbero indursi a giudicare indole propria dell'arte nostra la predilezione che i moderni mostrarono verso la pittura di battaglie. Infatti, dai primi gran luminari Leonardo, Michelangelo e Raffaello, discendendo fino al Borgognone e a Salvator Rosa, troviamo che molti fra i più celebri tentarono in essa l'ingegno, indottivi o da apposito invito di principi bellicosi che vollero segnalate le proprie geste, o dal lenocinio che essa naturalmente offre all'immaginazione. Ma se nei libri di Plinio, di Pausania e di Plutarco si ricercano le relazioni che corrono fra i caratteri dell'antica e della moderna pittura, non si tarderà a riconoscere che vanagloria di conquistatori da un lato, piaggeria d'artisti dall'altro, talvolta ancora divozione di cittadino a celebrare i fasti della patria, alimentarono, presso i Greci e i Romani, quella maniera d'imitazione colla stessa frequenza che fra noi, eredi così degl'insegnamenti, come delle passioni loro, lo vediam rinnovato.

Una rapida occhiata alle antiche cronache ci darà un'idea della fondatezza di tale asserzione. Infatti, aprendo i libri di Plinio, vi possiamo osservare da

qual remota età s'abbia a ripetere la predilezione degli artefici ai temi guerreschi, come pure l'appassionamento che cotali soggetti inspirarono ai popoli, mentre esso ci riferisce che sin dalla vigesima olimpiade avendo il pittore Bularco rappresentata la Battaglia dei Magneti, nazione dell'Asia, tanto ne fu il plauso in tutta Grecia, che Candaule, re di Lidia, avido di fare acquisto di quella tavola, la comprò a peso d'oro, benchè, nota lo scrittore, ella fosse opera alquanto macchinosa: «*picturam haud mediocris spatii, pari rependit auro*» (1). Verso l'ottantesimaterza olimpiade Paneno, fratello di Fidia, dipinse nel Pecile d'Atene, detto allora *Peisanacteon* il fatto di Maratona, e siccome l'arte già era a maggior eccellenza pervenuta, egli vi rappresentò le figure iconiche, ovvero i ritratti dei principali duci, Milziade, Callimaco e Cinegiro fra gli Ateniesi; Dati e Tisaferne fra i Persiani. L'istessa battaglia somministrò a Micone, in quel portico, qualche altra scena, ed è episodio degno d'osservazione che avendo egli (forse perchè così eran nel vero) dipinti quivi i Persiani maggiori de'Greci, fu dai magistrati condannato a una multa, come se dalla popolare opinione non avesse anzi dovuto ottenerne lode, giacchè l'aver i Greci superati nemici non solo più numerosi, ma per alta statura più formidabili, esser dovea loro argomento di maggior gloria. Una pugna equestre, ove le Amazoni combattevan gloriosamente contro molti uomini, era pure stata ivi dipinta dal medesimo artefice. Più tardi, verso la nonagesima olimpiade, Polignoto, dipingendo agli Ateniesi quel portico, vi rappresentò, fra parecchie altre, alcune scene del sacco di Troja, da esso con maggior estensione ripetute sulle mura del Leschè di Delfo, ove in lungo ordine ritrasse le imprese principali di quell'assedio, quali si trovan descritte da Omero e da diversi poeti (2). Sulle mura del Pecile egli aveva eziandio rappresentata la battaglia di Maratona, ove fra altre storie aveva introdotta quella, riportata da alcuni scrittori, della fedeltà d'un cane che, pieno d'ardore, seguiva il padrone alla battaglia, e seco slanciavasi fra le squadre (3). Nel tempio di Minerva Area, presso Platea, ammiravasi eziandio un dipinto di Polignoto, nel quale egli avea figurato il combattimento d'Ulisse contro i Proci in Itaca, e il momento scelto dal pittore all'azione era quello ove l'eroe già avea compiuta la strage dei suoi nemici (4). Le numerose battaglie dipinte da quell'artefice, in lui chiariscono

(1) Plin., *Hist. nat.*, lib. VII, cap. 39, *edit. Taurin.*

(2) Pausan., lib. X.—Plut., *De Def. Oracul.*—Philost., *De Vita Apollon.*

(3) «*Spectabatur quoque rarum illud exemplum fidelissimi canis dominum suum in pugna Marathonia prosequentis, atque in confertos hostes una cum domino irruentis*».

(4) Pausan. in Boeoth., lib. IX.

per tal maniera di pitture una propensione che, al dir d'Eliano, veniva giustificata dall'abilità con cui le trattava (1). Le guerre Trojane, tema prediletto degli artisti più immaginosi, suggerirono in un' età posteriore parecchie belle composizioni a Teodoro, Ateniese, con lode menzionato da Menodoto. Che l'amore de'maestri e del pubblico verso la pittura di battaglie s'andasse, col progredir dell'arte, sempre più propagando nella Grecia, lo dimostra chiaramente un passo del sopraccitato autore, il quale racconta come avendo Aristotele suggerito a Protogene di dipingere le imprese di Alessandro, per eternarne la memoria, quel pittore vi si determinò, non già per compiacere al filosofo cortigiano, nè per cattarsi il favore del principe, ma indottovi bensì dalla propria inclinazione e dall'allettamento dell'arte (2). Fra i più celebri che si dedicassero alla celebrazione delle glorie militari, si dee parimente annoverare Aristide, il quale avendo dipinto l'attacco d'un villaggio, vi collocò quel gruppo così patetico, e così lodato dagli antichi, ove una madre, allattante il figliuolo, essendo ferita nel petto, si riconosce, benchè semiviva ancora, sentir timore che il bambolo non ne succi col latte il sangue; pittura di cui molto si compiacque Alessandro, che in Pella, sua patria, la trasferì. E convien dire che le battaglie di Aristide, come d'altre sue opere sappiamo, solessero avere eguale alla fama la mercede, mentre leggesi che Mnasone, tiranno d'Elea, avendogli dato per soggetto una pugna contro i Persiani, ed essendo dall'artefice state dipinte cento figure nella sua composizione, ne pattuì per ciascheduna mille dramme (3). Le battaglie d' Alessandro dovettero, ed a ragione, fornir frequenti ordinazioni e temi pittoreschi agli artisti coetanei del grande conquistatore, nè è da maravigliarsi che anche lungo tempo dopo la sua morte si protraesse il fervore dei di lui ammiratori nel farne dalle arti ripetere le imprese. L'emulazione dei maestri, eccitata dall'entusiasmo di tutto il popolo Greco, gli facea gareggiare a vicenda per superarsi gli uni gli altri, e Plinio dice espressamente che allorquando Cassandro, re di Macedonia, ordinò a Filosseno Eretrio, discepolo di Nicomaco, la battaglia d'Alessandro con Dario, l'opera riuscì tale, che a nessun'altra fu giudicata inferiore, *nullis postferenda.* Non dobbiamo preterire di accennare in questo luogo un altro quadro di battaglia, dipinto da Eufranore (4), in cui egli aveva rappresentato

(1) Aelian., *Var. Histor.*, lib. IV, cap. 3: « *Polignotus quidem pingebat magna, et in perfectis certamina subibat* ».

(2) « *Ei suadebat (Aristoteles) ut Alexandri magni opera pingeret propter aeternitatem rerum: impetus animi, et quaedam artis libido in haec potius eum tulere* ».

(3) Mille dramme, ovvero dieci mine, equivalgono a circa 778 franchi di nostra moneta, il che, per la totalità del dipinto, monta a 77,812.

(4) Viveva nella centesimaquarta olimpiade.

un combattimento di cavalleria avvenuto nella giornata di Mantinea, fra gli Ateniesi da un lato e i Tebani dall'altro, ove Epaminonda venne ucciso da Grillo figliuolo di Senofonte. Fu quella bella tavola collocata nel Ceramico d'Atene (1). A questo si debbono aggiungere tre altri artefici; Panfilo, uno de' più illustri fra i Greci, il quale dipinse l'oppugnazione avvenuta al castello di Flio in Acaja, e la strage dei Pellei descritta da Senofonte nel suo settimo libro; Timante, autore del quadro ov'era espressa la ricuperazione di Pella, fatta da Arato contro gli Etoli (2); e Ctesidemo, il quale si rese chiaro, *innotuit*, per aver dipinta l'espugnazione di Oecalia. Nell'articolare il nome d'un altro celebre pittor di battaglie, Androcide di Cizico, narra Plutarco che la tavola da lui fatta ai Tebani, contenente una lor vittoria, venne dal demagogo Meneclide fatta esporre in un luogo pubblico, ed avendo questi animo d'oscurare la gloria d'Epaminonda e di Pelopida, vi fece soprapporre un'inscrizione che faceva conoscere esser quella battaglia stata vinta da Caroneo, cittadino oscuro, ingiuria per cui fu Meneclide dannato a pecunia dal magistrato (3). Da alcune parole di Demetrio Falereo, si deve argomentare che anche Nicia sia da annoverarsi fra i pittori di battaglie, poichè, in un trattato scritto da quell'artefice sulla pratica della pittura, dimostrava che una delle prime sue parti consiste nella scelta di temi grandiosi; fra cui pone in prima riga quelli di battaglie, massime equestri, ove l'urto de' cavalli e de' cavalieri, i contrasti d'espressione nelle figure dei vincitori e dei vinti, e i vari successi delle pugne offrono mille occasioni di mettere in mostra sapor di colorito, scienza di forma e fertilità d'immaginazione (4). Come si può osservare nella citazione da noi posta in nota, nel parlar de' vari generi di battaglie non furon da Nicia dimenticate le navali, ove dagl'incidenti che in esse avvengono, e dai pericoli che l'uom corre sul più infido degli elementi, rinviene l'arte novelli contrasti, novello campo la fantasia. Fra quanti trattarono i soggetti navali, fu presso gli antichi in particolare estimazione Nealca. Plinio ne lodò l'ingegnosa invenzione in una tavola ove, dovendo egli rappresentare una battaglia avvenuta fra le armate dei Persiani e degli Egizi, e volendo far comprendere allo spettatore che il

(1) Pausan. Att., lib. I, e Arcad., lib. VIII.

(2) « *Factum hoc imprimis fuit illustre. Thimantes vero pictor universam pugnam evidentissima dispositione repraesentavit* » (Plut. in Arato).

(3) Plut. in Pelopida.

(4) « *Verum eam potius navalibus, equestribusque praeliis impenderet, ubi variae equorum formae exhiberi solent currentium, nempe adversariis recto corporis statu obsistentium: in genua denique procidentium, equitum vero alii jaculantes, alii ex equis decidentes repraesentantur* » (Dem. Phal., *De Elocut.*, Par. LXXVI).

luogo della scena erano state le acque del Nilo, immaginò l'episodio caratteristico di un giumento, il quale andando ad abbeverarvisi, veniva insidiato da un coccodrillo. E qui riesce opportuno il menzionare un'altra tavola di soggetto guerresco, ove ad un gran numero di fanti e di cavalli dovettero congiungersi anche molte navi, così che riuniva in se stessa i tre principali generi della pittura di battaglie. Essa rappresentava il passo dell'Eusino fatto dal re Dario, con un esercito di settecentomila uomini, senza comprendervi la cavalleria, tavola che da Mandrocle, architetto di quel celebre ponte, fu dedicata nel tempio di Giunone in Samo, sua patria (1). Un'inscrizione soprapposta al quadro lo diceva da lui eseguito, la qual cosa ha dato alla pittura un nome famoso, che dall'architettura soltanto parea dover esser rivendicato. Prima di terminar le ricerche da noi fatte sulla pittura di battaglie presso i Greci, dobbiamo in questo luogo notare fra gli antichi un fenomeno, che tra'moderni non trovasi riprodotto, quello d'una pittrice la quale superando le difficoltà del genere, e le ripugnanze del sesso, dedicò alle immagini delle pugne il suo pennello, e fu Elena, figliuola di Timone Egiziano, la quale, al dir di Fozio, rappresentò il combattimento d'Isso, avvenuto ai suoi tempi, pittura oltremodo pregevole, che da Vespasiano imperatore fu collocata nel tempio della Pace (2).

I suggerimenti didascalici dettati da Nicia sull'ascendente della pittura delle battaglie, massime equestri, sopra l'immaginativa, doveano avere ed ebbero eco in una contrada ove, alla natural fantasia degli artisti, congiungeasi la rara loro abilità nell'imitazione della forma non solo umana, ma equina. In riguardo alla prima, sappiamo da Quintiliano con quale studio gli antichi facessero elezione dei loro modelli, scegliendo giovani guerrieri o atleti, per esserne i muscoli fatti più risentiti, le forme più svelte ed eleganti, dagli esercizi della milizia o della palestra, ed evitando le forme snervate e tonde prodotte da effeminatezza in un Bagoa, in un Megabizo, per quelle d'un Doriforo, giovane atto ai ludi dello stadio e del campo (3). Anzi da un altro autore ci vien riferito che generalmente essi anteponevano ad ogni altra forma quella degli Abderitani (4), i quali abitando le montuose contrade d'Emo e di Rodope, dovean essere, come sogliono i montanari, usi agli

(1) Herodot., lib. IV, T. II, pag. 66, trad. par Duryer.

(2) Phot., lib. IV, *Nov. Hist. ex Ptol. Hephaest.*

(3) « *Statuarum artifices, pictoresque clarissimi cum corpora quam speciosissima, fingendo pingendove, efficere cuperent, nunquam in hunc inciderunt errorem ut Bagoam aut Megabyzum aliquem in exemplum operis sumerent sibi, sed Doryphoron illum aptum vel militiae vel palestrae, aliorumque juvenum bellicosorum, et athletarum corpora, quae esse decora existimarunt* » (Quint., lib. V).

(4) « *Quamplurimi Abderitae a pictoribus pinguntur* » (Steph., *De Urb.*).

esercizi più faticosi. Quell'istessa squisita ricerca della bellezza che dagli antichi faceasi per l'umana forma, essi l'estendeano a quella d'ogni animale che col colore e col marmo avessero da rappresentare (1), sempre attenendosi alla media proporzione in ogni specie, e quindi sembra ovvio che cotale studio accuratamente essi volgessero al più nobile, a quello che con pari ardore e coraggio suol farsi compagno all'uomo nei cimenti delle battaglie. Aveano i Greci nel paese loro parecchie razze assai pregevoli di cavalli, fra cui gli Achei, i Cappadoci, i Tirreni, i Celti, i Persiani, i Siculi, gli Epiroti. Nel convenir che fecero gli artisti delle perfezioni equine, essi dovetter trarne le norme dagli usi a cui destinasi quell'animale, e dalle specie che meglio si adattano alla corsa e alla guerra, così che essendo i più nervosi i cavalli della Tessaglia, furon questi a tutti gli altri anteposti (2), e se ne riconoscono i caratteri così nelle statue, come nelle gemme e nelle monete, massime di Siracusa, alle lor forme svelte, ventre asciutto, groppa tonda, petto largo, collo muscoloso, gambe tendinose, testa scarna, dimostranti vigorìa e agilità cervina. Infatti Pausania ci assicura che la cavalleria Tessala era in Grecia la più riputata (3), e la beltà dei suoi cavalli tenne nelle arti l'istesso luogo che quella dei popoli d'Abdera in riguardo alla forma umana. Anzi per poco si potrebbe affermare esser quegli artefici stati altrettanto solleciti dell'una, quanto dell'altra nelle loro opere, massime se si guarda all'importanza che in tale studio ridondava dall'appassionamento con cui venivan celebrati i cavalli che riportavan la palma nei giuochi olimpici, a cui non solo s'innalzavano statue, ma queste esigevansi eziandio iconiche, come fra l'altre furon le celebri cavalle di Cimone in Atene (4). Onde non è meraviglia che così nella pittura, come nella statuaria i più illustri artefici ci lasciassero monumenti dello studio da essi fatto su quegli animali, e che nei temi che somministra la pittura di battaglie, essi cercassero argomento a manifestare la doppia loro abilità.

(1) « *Plastae, pictores, statuarii, aliique denique fictores, quae pulcherrima in omni specie sunt pingunt, finguntque, veluti hominem, equum, bovem, leonem formosissimum, ad id quod medium est in illa specie collineantes* » (Galen., lib. I).

(2) Come le fattezze e la struttura del cavallo arabo in oggi presso ai moderni.

(3) Paus. in Phocid., lib. IV.

(4) Aelian., *Var. Histor.*, lib. IX, cap. 32. Una simile smania trapassò più tardi nei Romani, verso i cavalli vincitori nei ludi circensi, e sappiamo tra gli altri che Lucio Vero fece persino gettare in oro quella del proprio cavallo detto *Volucre*, a cagion della sua celerità. Luciano parla anch'esso del pazzo amore dei Romani e del loro entusiasmo pei cavalli circensi, il quale si estendeva anche alle persone che ambivano aver nome di gravi: « *Multum enim profecto ibi est equorum insanum studium: quinetiam multos, qui pro gravibus haberi volunt, reprehendebat* » (*De mor. philos.*, T. I, pag. 41).

E facendo principio dai primi, avremo un'idea dell'appassionamento, e dell'incredibile solerzia con cui i più rinomati maestri si portavano a siffatto studio, se si osservano le parole con cui Pausania ci fa avvertire la diligenza di Micone nel dipingere i cavalli d'Acasto, opera a cui dedicò particolarmente gli sforzi dell'arte sua: «*praecipuum artis suae studium impendit*». E che all'abilità dei maestri corrispondesse l'oculatezza degli spettatori nel giudicare della loro imitazione, lo dimostrano le critiche con cui dallo statuario Simone fu ripreso quell'artefice per aver segnati i peli nelle palpebre inferiori del cavallo da lui dipinto (1), errore che fa meraviglia veder commesso altresì da Apelle e da Nicone che vi avea particolar valentìa, e il sapere esser ciò parimente avvenuto a Lisippo. Fra le opere d'Apelle ebbero special commemorazione nella storia il Clito che portasi alla battaglia, i ritratti equestri d'Alessandro e d'Antigono, un cavallo che, tornando dal campo, ancor sbuffa fuoco dalle nari e spira bellico ardore, il combattimento di Neottolemo contro i Persiani, e sovra ogni altra una battaglia dipinta in concorrenza di vari maestri, ove vedeasi sì mirabilmente espresso uno di quei quadrupedi che, avvedendosi Apelle essere in sul prevalere alla sua le pitture degli emuli, a motivo dei lor raggiri, invocò la testimonianza dei cavalli naturali, alcuni de' quali, condotti presso ai dipinti, annitriron soltanto a quello d'Apelle, così che le bestie prevalsero agli uomini nella giustezza d'un giudicio d'arte, esempio che anche in altri tempi si è poi rinnovato (2). L'entusiasmo degli artisti e del pubblico per la pittura dei cavalli era venuto a tale, che uno solo ottimamente dipinto bastò alla rinomanza d'Aglaofonte «*equa optime picta nobilitavit Aglaophontem*» (3). A questo si può aggiungere altro pittore, il quale riuscì nel superare cotale difficoltà, per cui la sua tavola rimase unico esempio nell'arte: e fu Pausone, a cui essendo stato ordinato di rappresentare un cavallo che si voltola, venuto il commettente a prendere il quadro, il pittore gliene mostrò uno ove si vedeva un cavallo in atto di correre; della qual cosa sdegnandosi il commettente, perchè il patto non era stato dal Pausone osservato, questi, ridendo, gli fece da un suo garzone rovesciare il quadro, così che alte si videro allora da terra le estremità che prima pareano toccarla, ed a sua gran maraviglia il cavallo gli apparve in atto di voltolarsi anzichè di correre (4).

(1) Poll., lib. II, cap. 4.

(2) Ved. Val. Max., lib. VIII, cap. II.

(3) Ael. in Epil. op. *De animal.*

(4) «*Tum Pausonem inversa tabula puerum jussisse ut picturam exhiberet spectandam, visumque esse equum sese volutantem*» (Lucian. in Encom. Demosth., T. II, pars II, pag. 930. — Ael., *Var. Hist.*, cap. XIV).

Quantunque i temi di battaglie per conseguir tutta la perfezione del genere loro richiedan l'aiuto della colorazione, epperò appartengano in ispecial modo alla pittura, pure troviamo che frequentemente vennero trattati dagli antichi scultori nelle statue e nei bassirilievi, e che la cognizione sulla struttura del cavallo fu da questi portata all'istessa eccellenza. E facendo capo dal più famoso, Lisippo, a chi volesse giudicar della perfezione a cui egli condusse la forma equina, basti leggere i moltiplici elogi che i versi di Stazio e dell'Antologia greca ci tramandaron di quello d'Alessandro: agevol cosa indi sarà indurre a qual severità di studio egli dovette darsi per dominare sì maestrevolmente le difficoltà. Dobbiamo argomentare che nel numero prodigioso di monumenti da lui prodotti, una gran parte fossero equestri, notando che fra essi non solo son da annoverarsi le molte quadrighe di vario genere, di cui Plinio fa espressa menzione, come pure le statue, verisimilmente equestri, di tutti gli amici d'Alessandro (1), e da esso ordinategli, ma che, come scrive Vellejo Patercolo, egli scolpì un intero esercito di guerrieri a cavallo « *integram statuarum equestrium turmam* » (2), avendo Alessandro voluto che tutti i cavalieri di suo seguito, stati uccisi al passo del Granico, fossero immortalati dallo scarpello di Lisippo con una statua iconica, stimando quel gran principe, al dir di Cicerone, che l'arte nel rappresentare le sue imprese, non solo agli artefici, ma a lui medesimo sarebbe di gloria (3). Se fra gli scultori che più valsero nei monumenti equestri, abbiam dato il primo luogo a Lisippo, ciò fu a motivo della di lui supremazìa nel rappresentare altresì la forma dell'uomo, mentre si dee convenire che in quella del cavallo egli fu superato da Calamide, il quale rimase in essa senza verun rivale « *equis sine aemulo expressis* ». Che nella prima questi non avesse pari abilità, lo dimostra un tratto generoso di Prassitele, capace di servir d'esempio a quegli artisti, il cui animo volgare è atto a mostrar invidia in abbassar l'altrui merito, anzichè generosità in farglisi presidio. Avea Calamide scolpiti con gran maestria i cavalli d'una quadriga, ed essendosi Prassitele condotto a veder quel gruppo, lo trovò sì maraviglioso che, conoscendo non poter quello statuario eguagliarne le perfezioni nella figura dell'auriga che doveva esservi aggiunta, la volle fare egli stesso, affinchè essendo Calamide insuperabile nell'effigie dei cavalli, non paresse minore in quella dell'uomo (4). Sembra che il senso della propria inferiorità inducesse però Calamide ad

(1) « *Alexandrum amicorumque ejus imagines* ».

(2) Vell. Paterc., lib. I, cap. 2.

(3) « *Quod illorum artem cum ipsis, tum etiam sibi gloriae fore putabat* » (Cicer., *Epist. fam.*, lib. IV, 12).

(4) Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXIV.

applicarsi con più diligenza allo studio dell'umana figura. Infatti, dopo aver narrata la bella azione di Prassitele verso di lui, Plinio aggiunge espressamente che niuna statua fu più nobile dell'Alcmena che egli quindi eseguì, e Pausania ne loda alcuni putti sedenti su cavalli che si ammiravano in Elide. Euticrate, scolaro di Lisippo, che anch'esso fece molto studio sopra tali quadrupedi, rappresentò parecchie volte Medea sulla sua quadriga: fu celebre un cavallo da lui scolpito, portante alcuni canestri, *cum fiscinis*, termine che da alcuni autori venne applicato a quelle musoliere, fatte di vimini, ancora in uso in alcune contrade: la storia cita ancora opera lodevole del suo scarpello una battaglia equestre, che forse fu condotta in bassorilievo. Agelada lasciò segno di sua abilità in alcuni cavalli di bronzo che, al dir di Pausania, si vedeano in Taranto, ed in un bel gruppo rappresentante il cocchio di Cleostene: Scopa in un altro ov'era figurato il combattimento di Telefo con Achille nel campo di Caico. Molti artefici elessero a tema dei monumenti da essi scolpiti le battaglie di Attalo e d'Eumene contro i Galli, e furono Isigono, Piromaco, Stratonico e Antigono, noto pure come scrittore di molti volumi sull'arte sua. Nell'accennar che facciamo gli antichi scultori che ebbero celebrità nei soggetti equestri e di battaglie, non dobbiamo scordare Strongilione, il quale valse altrettanto nelle figure de' cavalli che degli armenti (1); Aristide, discepolo di Policleto; Eufranore e Menogene che ebber rinomanza per le bighe e le quadrighe, come Piromaco per un gruppo ove si vedeva Alcibiade sul suo carro. A questi aggiungiamo in ultimo uno scultore che in oro, col cesello, trattava le battaglie, *praelia armatosque*, il cui nome detto da Plinio *Laedus Stratiates* (2), opinò l'Arduino doversi correggere in quello di *Leostratides*, attribuendo il primo a qualche erronea lezione prodotta dalle oscurità del primitivo manoscritto.

Se tanta fu l'accoglienza che i temi di battaglie incontrarono presso i Greci, molto maggiore ella dovette essere presso i Romani, i quali più per fasto e per vanagloria, che per sentimento, promoveano l'incremento dell'arte. E per vero dire potè questa dirsi l'ancella, anzichè l'amata di quei superbi vincitori del mondo, che soltanto parvero impiegarla a ornare i loro trionfi. La pittura di battaglie forma infatti nell'arte romana una categoria così importante, che vi acquista grado di principale. L'indole di quel popolo a valersi della pittura o della statuaria per celebrar le proprie geste, si può ripetere dall'anno di Roma 266, quando essendo morto Coriolano si videro

(1) Pausan., lib. IX.—Plin., XXXIV.

(2) Pl., lib. XXXIV, pag. 131, edit. Taurin.

figurare alla sua pompa funebre le piante delle città da lui debellate (1). Dato quel primo impulso ad un'idea in cui aveva egual pascolo il privato come il pubblico orgoglio, non tardò essa, secondo il solito andamento delle cose, a andar sempre crescendo, ed a perfezionarsi con novelle e vieppiù ricercate invenzioni. Infatti vediamo che nel breve giro di novantacinque anni la pompa di quegli apparati, e il concorso della pittura nel renderli adorni di sue opere, sempre estendendosi con nuovo incremento, l'immagine di Vejo precedeva, al dir di Tito Livio, il cocchio di Camillo nel suo trionfo (2), come in quel di Marcello videsi figurar quella dell'espugnata Siracusa. L'anno 490, Marco Valerio Messala, vincitor di Jerone e dei Cartaginesi in Sicilia, dedicò nella Curia Ostilia il quadro ov'era rappresentata la propria vittoria, ed è caratteristica della natura di quel popolo l'osservazione che sfugge a Plinio in tal proposito, con dire che essendo la pittura per tal pratica divenuta più popolare, crebbe nella pubblica opinione la sua dignità, onde quell'estimazione che nella colta e gentil Grecia essa otteneva col farsi interprete della bellezza o della maestà dei numi, la fiera Roma solo concesse all'incanto che ai suoi occhi eternava la faccia terribile della guerra. Di tal dignità ed importanza ci è novella prova lo sfoggio di tavole dipinte, spiegato in Roma nell'occasione del trionfo di Lucio Scipione, detto l'Asiatico, e dalle stesse espressioni di Tito Livio si raccoglie che esse ne furono uno dei principali ornamenti, mentre se ne annoverarono fino a centotrentaquattro, che rappresentavano i vari paesi soggiogati: «*oppidorum simulacra centumtriginta-quatuor*». Esse furon da Scipione dedicate nel Campidoglio. La qual cosa di mal animo tollerando L. Ostilio Mancino, che primo avea penetrato dentro le mura di Cartagine, fece dipingere ed esporre nel foro la veduta di quella città, *situm eius*, e le principali scene di sua oppugnazione, *oppugnationesque depictas*, e siccome egli aspirava allora al consolato, è cosa notabile essergli parso mezzo a ciò efficace l'assister di persona a tale esposizione, e spiegarne egli stesso al popolo i vari fatti, il che dimostra quale ascendente egli già attribuiva alla pittura sullo spirito de' suoi concittadini. Il mezzo impiegato da Scipione per celebrare i propri trionfi parve altresì opportuno a Sempronio Gracco, quando avendo conquistata l'isola di Sardegna volle che un segno visibile di quella guerra rimanesse agli occhi dell'esercito e del popolo, così che, ordinato un gran quadro ove erano figurate quelle pugne, *simulacra pugnarum picta*, lo consacrò a Giove Capitolino, *cujus rei ergo hanc tabulam*

(1) Plut. in vers. Dacier., T. III, pag. 422.

(2) Tit. Liv. *Hist.*, lib. V. cap. 30, et lib. XXVI, cap. 21, edit. Taur. Il trionfo di Camillo avvenne, al dir di questo autore, nell'anno di Roma 361.

donum Jovi dedit (1). Le personificazioni delle città, delle province e dei popoli, che dipinte si esponeano in tali pompe, formavan sovente una lunga serie di figure allegoriche, ove l'ingegno dei pittori aveva occasione di far mostra di sua sottigliezza nel valersi dei mezzi emblematici propri di tale imitazione. Un esempio più particolarizzato di simili personificazioni ci viene esibito da Plinio nel quinto libro delle sue storie, ove descrive il trionfo di Cornelio Balbo sui Garamanti: e si noti che dicendo egli esservi le città e le nazioni rappresentate da simulacri, parola che nel genio della lingua latina comprende il significato di pitture, aggiunge che vi erano eziandio soprascritti i rispettivi nomi, affin di facilitare ai riguardanti l'intelligenza delle figure, o degli emblemi che le distinguevano (2). Erano tali simulacri ora tavole dipinte, come dottamente lo ha dimostrato l'illustre Raoul Rochette nella sua opera sulle Pitture Antiche, ove egli sotto un altro punto di veduta tratta in parte questo soggetto, ora figure di rilievo scolpite in ebano, in cedro, in avorio (3), in oro e in argento, e disegni topografici rappresentanti le contrade, i mari, i monti e le castella, talora anche gli assalti e le espugnazioni delle città, coi ritratti de'capitani che vi aveano avuto il comando. La fantasia dei pittori, eccitata dalle narrazioni di fatti ora gloriosi, ora atroci, introduceva nei quadri di battaglia, destinati a tali occasioni, scene commoventi che inorridivano o esaltavano gli spettatori, così che quelli i quali non aveano assistito alle stragi, agl'incendi, alle devastazioni, agli eccidii, gli aveano presenti in tutta la loro attualità (4). Quelle tavole che ne'primi tempi dovettero risentirsi della rozzezza degli artisti che le dipingevano, si andaron progressivamente perfezionando per la frequenza dell'uso che se ne faceva, e per l'importanza che loro si attribuiva, e a mano a mano che le conquiste de' Romani,

(1) Tit. Liv. *Hist.*, lib. XLI, cap. 28. Questo scrittore fa altresì menzione di una carta geografica della Sardegna, contenente la sua configurazione, *formam insulae*, che accompagnava la tavola di Sempronio Gracco, per facilitarne al pubblico l'intelligenza.

(2) « *Ipsum in triumpho praeter Cydamum et Garamam omnium aliarum gentium urbiumque nomina et simulacra duxisse. Quae iere hoc ordine: Tabidium oppidum, Niteris natio ..... mons nomine Niger ..... flumen Nathabur, etc. etc.* »

(3) « *Oppida turritis cingantur eburnea muris* (Ovid., *De Ponto*, lib. III). *Hi famulos traherent, reges hi, facta metallis—Oppida vel montes captivaque flumina ferrent* » (Claudian., *Stil.*, lib. II). Allorchè Cesare trionfò in Roma per cinque giorni successivi, le pitture e i rilievi, *fercula*, che lo adornarono furon sempre variati fra loro secondo il paese che rappresentavano, così che l'apparato Gallico fu in cedro, il Pontico in acanto, l'Egizio in tartaruga, l'Africano in ebano e l'Ispano in argento liscio. Quinto e Fabio, suoi legati, che nel loro trionfo impiegaron soltanto il legno, eccitaron le risa del popolo (Dio. Cass., lib. XLIII. — Vell. Paterc., lib. II, cap. 56. — Quintil., lib. VI, cap. 3).

(4) « *Iis qui non viderant quasi praesentibus ea quae facta erant, ostendebant* » (Buleng., *Comm. de Triumph.*, cap. XXVI, pag. 68, edit. Parisiensis).

massime in Grecia, ne assuefecer l'occhio ad apprezzare il bello dell'imitazione, si dee congetturare che, raffinatosi il gusto loro, non venissero ammesse dai trionfatori, nè applaudite dal popolo, se non pitture pregevoli per merito intrinseco. Una tale opinione riesce vieppiù verisimile, se si considera che, dopo la conquista della Grecia, eransi condotti ad esercitar la professione loro in Roma molti statuari, pittori ed architetti di quella nazione, le cui opere non poterono a meno d'aver un ascendente instruttivo e migliorativo sul pubblico gusto. A ciò si deve aggiungere un fatto che terminerà di operare a tal riguardo il nostro convincimento. Paolo Emilio, il quale tutta avea percorsa quella contrada, visitandone i capolavori, e che, secondo l'espressa dichiarazione di Plutarco e di Tito Livio, era stato profondamente commosso alla vista del Giove di Fidia in Olimpia (1), avendo, dopo la vittoria da lui riportata contro Perseo, chiesto agli Ateniesi un filosofo per presedere all'educazione de' figliuoli, ed un pittore per rappresentare il proprio trionfo, rinvenutesi da quelli le due qualità riunite in Metrodoro, discepolo di Carneade ed abile pittore (2), a lui lo inviarono, dichiarandolo atto a soddisfare l'una e l'altra di sue brame. Ora leggendo in Plinio che il giudizio degli Ateniesi, sulla scienza filosofica e pittorica di Metrodoro, venne confermato da Paolo Emilio, *quod ita Paulus quoque judicavit*, le cognizioni artistiche da lui acquistate in Grecia, ci autorizzano a credere che il quadro rappresentante il suo trionfo fosse opera alquanto pregevole, e che da indi in poi per lusso e per amor proprio dal lato di chi trionfava, come per esigenza e discernimento dal lato di chi vi assisteva, i quadri di battaglia che ornavano quelle pompe corrispondessero al grado di civiltà a cui erano i Romani pervenuti. Anzi noi, appoggiati a tale considerazione, non dubitiamo di affermare che, all'uso d'ornare i trionfi con preziose tavole, richiamo all'ammirazione ed eccitamento all'entusiasmo popolare, si deve attribuire la comparsa che fecero due pitture d'Apelle al trionfo condotto da Augusto, alla sua venuta in Roma dopo la battaglia Aziaca, il quale durò per tre giorni successivi, e fu ornato con tutta la magnificenza. Forse non giudicò quell'imperatore di poter rinvenire fra i Greci o i Romani di quel tempo un artefice, la cui valentìa fosse proporzionata alla solennità di un tanto apparato; il perchè egli si risolse a valersi di due tavole dipinte da Apelle ad Alessandro, il quale era nell'una rappresentato trionfante sopra il suo carro, mentre l'altra

(1) « *Olympiam ascendit, ubi et alia quidem spectanda visa, et Jovem velut praesentem intuens, motus animo est* ».

(2) « *Metrodorus, pictor itemque philosophus, magnae in utraque scientia auctoritatis* » (Plin., XXXV, pag. 375, edit. Taur.).

esprimeva la Pace, e colle mani avvinte al tergo, vi si vedeano le figure allegoriche del Furore e della Guerra. Vennero esse da Augusto dedicate nella parte più cospicua del suo foro (1).

Non cessò col finir della repubblica, benchè con essa nata, la cerimonia de'trionfi, nè il concorso dei quadri di battaglie a farne la celebrazione, anzi sembra che col lusso materiale, che sempre maggiormente vi si andava spiegando, crescesse pure in numero, se non in qualità, quello delle tavole dipinte che vi si esponeano. Leggiamo infatti negli annali dell'impero, che nel trionfo di Germanico, celebrato sotto Tiberio, fu spiegato lo stesso sfarzo militare, e che alle ricche spoglie dei Cherusci, dei Catti e degli Angrivarii, alla lunga fila dei prigioni che precedeano il cocchio del vincitore, si videro succedere i simulacri dei monti, dei fiumi e delle battaglie vinte in quella guerra: «*victa spolia*, *captivi*, *simulacra montium*, *fluminum*, *praeliorum*» (2). Allo spettacolo imponente, offerto ai Romani da que'due suoi predecessori, il pazzo orgoglio di Nerone ne aggiunse uno che potè dirsene la vera parodìa quando, facendo ritorno dalla Grecia, entrò in Roma a modo di vincitore, accompagnato da vili torme di pantomimi, di suonatori e d'istrioni (3): e sapendo noi da Pausania che dal solo tempio di Delfo involò quell'imperatore cinquecento simulacri, pitture e sculture, oltre a tutte quelle da lui tolte in Olimpia, in Pergamo e in Atene (4), si deve inferire che le altre pitture di cui, secondo il costume, ei fece adorno il proprio trionfo, furon degne d'un principe che n'era giudice sì esperto e sì appassionato. Fu più conforme alla dignità dell'impero il trionfo di Vespasiano e di Tito, e la pittura vi rappresentò una delle parti più importanti, mentre vi figurò in lungo ordine una serie di tavole, ove i principali evenimenti della guerra Giudaica in moltiplici simulacri eran rappresentati: «*multis autem simulacris bellum in alia varie divisum clarissimam sui speciem praebebat*» (5). Le memorie d'Erodiano sulla vita d'Alessandro Severo e di Massimino ci hanno altresì lasciata ricordanza del trionfo celebrato da questo imperatore, dopo aver terminata la guerra

(1) Servio, parlando di quella pittura, dice: *In foro Augusti, introeuntibus ad sinistram, fuit bellum pictum, et furor sedens super arma, etc*»: e Plinio: «*Item belli imaginem, restrictis ad terga manibus, Alexandro in currum triumphante: quas utrasque tabulas Divus Augustus in fori sui partibus celeberrimis dicaverat simplicitate moderata*».

(2) Tacit. Annal., lib. II, cap. XLI, pag. 78, edit. Bassan., 1790.

(3) Xiphil. in comp. Dio. Cass., Lib. IV.

(4) Era tanto l'amor di Nerone per le produzioni dell'arte che, al dir di Dione Crisostomo, Cratone scorreva tutto il mondo a bella posta, non dimenticando di visitare il menomo villaggio per acquistare a quel principe in ogni luogo le opere più riputate: «*Itaque Craton totum orbem terrarum, nullum praetermittens vicum, peragrabat, ut Neroni undique gentium nobilissimas acquireret statuas*» (Dio. Chrys., Orat. XXXI).

(5) Joseph., *De bello Jud.*, lib. VII.

di Germania, le cui geste furono in grandi tavole dipinte ed esposte nella curia: ed erano, al dir di quello scrittore, a tanta verità condotti i combattimenti che vi si rappresentavano, che i Romani potean non solo conoscervi la serie delle varie imprese, ma averle sott'occhio come se di fatto vi assistessero: «*vivam totius praelii speciem maximis imaginibus delineatam ante Curiam dedicavit, ut non modo Romani omnem rei gestae seriem audire, sed et coram intueri possent*» (1). E finalmente anche allorchè, giunti sull'ultimo limitare dell'impero, sembra che colla sua grandezza dovesser cessar le cerimonie che n'erano il segno, vediamo ivi figurare come estremo lampo della gloria militare e di quella dell'arte, ambe già volgenti all'occaso, un'estesa serie di quadri di battaglie ove, al dir del sopraccitato scrittore, erano rappresentate le vittorie di Settimio Severo, opere che, a giudicarne dalle figure rimasteci sull'arco trionfale di quell'imperatore, ci danno un'idea poco favorevole degli artefici di quell'età.

Non avendo voluto interrompere il filo del discorso nel breve cenno da noi dato sulla pittura di battaglie presso i Romani, abbiamo riserbate a questo luogo due osservazioni che al nostro tema accessoriamente appartengono. Primieramente, che l'uso di celebrare i fasti militari con apposite pitture, trapassato dalla Grecia in Roma, si estendeva eziandio presso altri popoli, e lo riconosciamo da alcune parole di Cicerone, nella sua invettiva contro Verre, ove narra che l'interno d'un tempio di Siracusa era ricoperto di tavole rappresentanti le battaglie d'Agatocle, re di Sicilia, dipinte da valente pennello: «*pugna erat equestris Agathocli regis in tabulis, picta praeclare*». Non può maravigliarci che nella Sicilia, colonia della Grecia, si estendessero le usanze della prima patria, e che la pittura di battaglie trovasse l'istesso favore presso un popolo egualmente immaginoso, ma quello che dee parer singolare si è il rinvenirne traccia presso una nazione barbara ed incolta, com'erano gli Sciti, e il riconoscer dalle parole di Luciano, che quell'uso durava ivi da tempo antichissimo. Ci vien da esso riferito, nel dialogo *De Amicitia*, che in un tempio dedicato a Pilade ed Oreste nella Tauride, si vedean nel giro del muro, *in ambitu*, antiche pitture, *priscorum picturae*, ove erano rappresentati i vari combattimenti avvenuti sulla terra e sul mare, quando quel principe ivi si condusse per rapire la statua di Diana, e mettere in salvo Ifigenia sua sorella. Nel primo quadro si vedeva il di lui naufragio sulle scogliere di quell'inospita contrada, e quando, fatto prigione, era dai sacerdoti ornato pel sacrifizio: nel secondo, quando, sciolto dai vincoli per mano d'Ifigenia,

(1) Herod. in Alex. Sev., et Max., lib. VII. — Jul. Capit. in Maxim.

uccideva Toante e facea strage de' suoi soldati: nel terzo, quando, rapita la statua, s'imbarcava colla sorella, ed era assalito dalle navi degli Sciti che, rotti e sanguinosi, parte a nuoto, parte sui legni, si volgeano in fuga (1). Nel notare che facciamo una consuetudine medesima estendentesi a contrade ed a popoli sì opposti, si dee più e più riconoscere ciò che sulla stessa conformità, fra Greci e Romani, abbiam detto in principio, cioè che l'identità di natura, epperò di passioni, propria dello spirito umano, ha in ogni luogo e in ogni tempo prodotti gli stessi risultati. Osserveremo secondariamente che mentre l'arte greca ci ha, in buon dato, trasmessi i nomi de' pittori di battaglie a lei appartenenti, i quali, senza eccettuarne Metrodoro, furon tra i più rinomati, la romana invece non fa menzione che di tre soli nomi, Rutuba, Fulvio e Placidejano, oscuri artisti che, al dir d'Orazio, le lor battaglie disegnavano sulle mura col carbone o colla tinta rossa detta rubrica (2), e furon da lui citati, a modo di contrapposto, per deridere chi mostrandosi indifferente alle sublimi opere di Pausia e degli altri primi, soltanto alla vista di quelle più volgari si commoveva. Dal qual confronto deducendo un'ultima osservazione, concluderemo che non solo l'arte pittorica, come imitatrice del bello, ma che l'istessa pittura di battaglie conforme com'era all'indole popolare, non potè in Roma attingere all'eccellenza che ebbe nella Grecia, perchè le arti esercitate ivi da schiavi, o da artefici greci che come schiavi si consideravano, mai non vi furono in quell'onore che a nobile studio è precipuo alimento. E mentre gli Ateniesi, mirando alle tavole che rappresentavan le vittorie loro, associavan nel proprio spirito la gloria dell'arte e quella delle armi, e al par del generale che avea vinto celebravan l'artefice che avea dipinto, consacrandone ambi i nomi nei fasti nazionali, i Romani, da poche eccezioni in fuori, solo in quelle tavole consideravano il segno che promulgava l'impresa e il nome del trionfatore, nè di chi coll'ingegno le eternava, facean più caso che dell'operajo da cui erano state vergate le inscrizioni che alle tavole si apponeano. Così anche la pittura di battaglie, amor del bello presso i Greci, fasto e vanagloria presso i Romani (3), fu coltivata dai sommi là ove gli artefici si onoravano, dagl'infimi là ove si teneano in dispregio.

(1) Luc., *Toxaris sive Amicit.*, T. II, pag. 51.

(2) . . . . . *cum Fulvi, Rutubaeque*
Aut Placidejani contento poplite miror
Praelia rubrica picta aut carbone (Sat., lib. II).

(3) Non volendo estendere tropp' oltre il presente articolo, abbiamo creduto doverci limitare alla citazione delle opere romane che dovettero contenere veri quadri di battaglie, perchè caratteristici di quel popolo, mentre di troppo sarebbe cresciuto il nostro lavoro se vi avessimo aggiunta la menzione di tutte le pitture ove eran rappresentati i combattimenti de'gladiatori, i quali però di lor natura appartengono al genere medesimo.

Nel percorrere che abbiam fatto le grandi opere degli antichi nella pittura di battaglie, abbiam calcata una via trionfale, ed era quella che più degnamente ci parve metter capo ad uno de' più stupendi trionfi dell'arte moderna. In un genere che tanti pregi richiede per aggiungere alla sua perfezione, perchè allo studio della struttura umana e equina esige unite tutte le finezze del colore, tutti i calcoli della prospettiva, tutte le dovizie della fantasia, se Wouwermans non ebbe il primo seggio, almen primeggiò fra i secondi, ove tenne dietro immediatamente al Borgognone, di cui fra breve offriremo in questa serie una delle più belle pagine. Quantunque non abbia il Wouwermans tutto il fuoco di pennello che sì convenientemente associava il genio del Cortesi a quello della pittura di battaglie, e che la sua maniera sia da annoverarsi tra le più finite, si dee però convenire che una tal finitezza, nulla avendo di quel leccato da cui facilmente si genera lo stucchevole, è effetto della proprietà con cui è condotta la tinta, anzichè della sua lisciatura. Si può dire che la maniera del Wouwermans è finita, perchè nulla vi si trova da aggiungere, perchè ogni cosa, figure, armi, cavalli, bardature, fuoco, polvere, fumo, tutto è portato al grado ove nulla più rimane a bramarsi, e ove sopra una pasta di colore alquanto sostanziosa e unita senza stento, si vedon con bell'incanto sorvolar leggeri e vivaci gli ultimi tocchi di risoluzione gettati e lasciati con maestro artifizio. Dalla prontezza dei moti e dalla verità de' suoi cavalli si arguisce quanto studio egli ne facesse, benchè attenendosi alla natura che avea sott'occhio non ne variasse la forma. Gli episodi or terribili, or pietosi con cui suole alternar le emozioni dello spettatore nelle sue

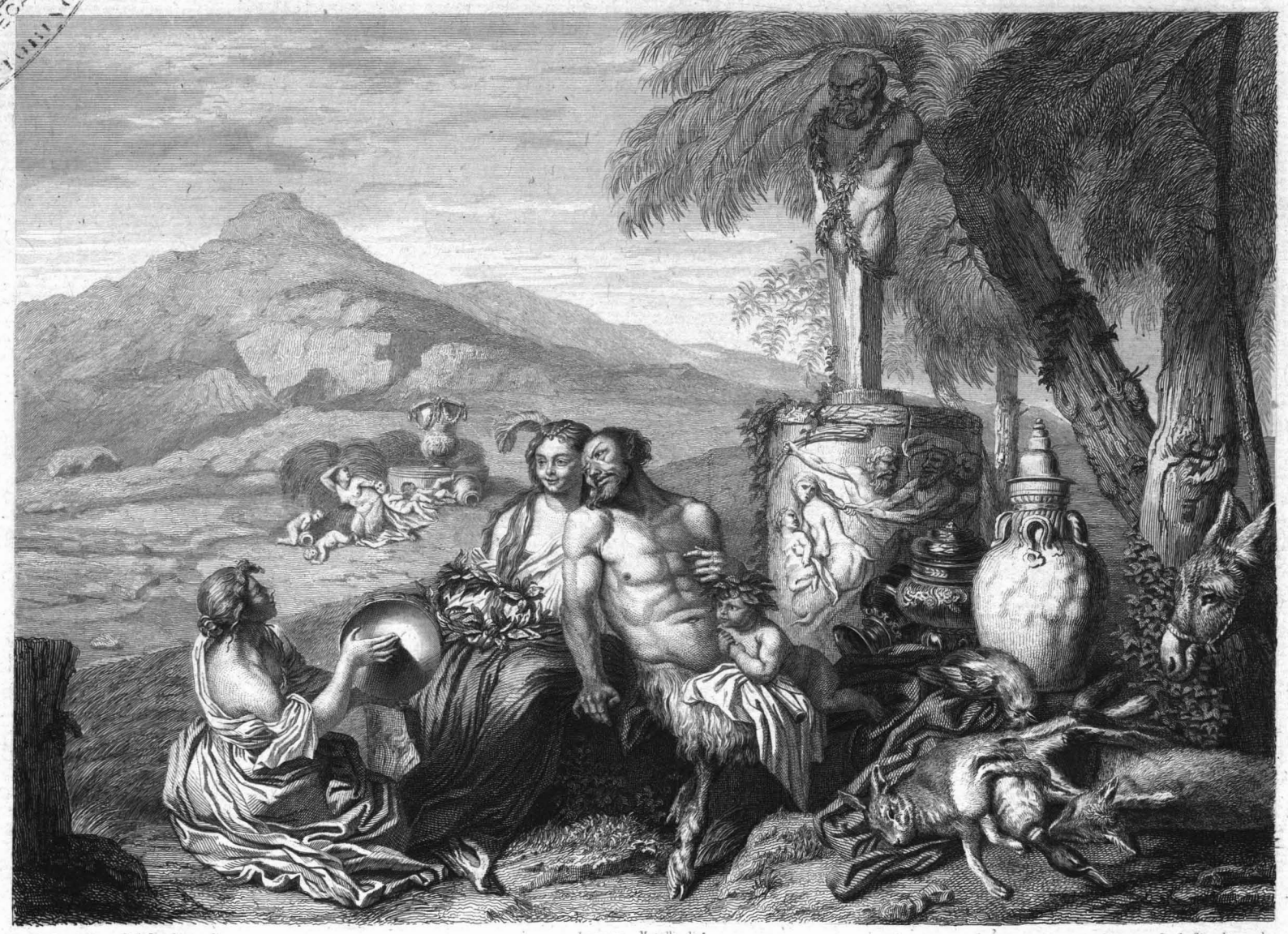
Cominciarono questi a dipingersi in Roma nella congiuntura in cui Marco Terenzio Lucano avendo dato un simile spettacolo nel foro, che durò tre giorni successivi, ne volle consacrar la memoria nel tempio di Diana Aricina. Una tal maniera di dipinti, la quale crebbe colla smania dei ludi circensi, produsse presso i Romani i medesimi risultamenti, che presso i Greci l'entusiasmo che loro inspiravano quelli di Olimpia, così che anche le arti del Lazio si dedicarono a celebrare con figure iconiche non solo i celebri gladiatori che pugnavano nel circo, ma anche gli stessi ministri addetti a quei combattimenti: « *Libertus Neronis quum daret Antii munus gladiatorium publicas porticus investivit pictura, ut constat, gladiatorum, ministrorumque omnium, veris imaginibus redditis* » (Plin. XXXV). Si devono parimente ascrivere alla stessa categoria le tavole che da Mario, Silla e Tiberio Gracco furon fatte dipingere in memoria di alcuni avvenimenti importanti della lor carriera nella milizia. La prima rappresentava, al dir di Plutarco, i fatti del salvamento di Mario, quando dai suoi nemici era stato sorpreso nelle paludi di Minturno. Venne essa collocata nel tempio di Marica, ove con vento favorevole erasi egli imbarcato. Nella seconda si vedeva la cerimonia in cui Silla, durante la guerra Marsica, avea dall'esercito ricevuta la corona ossidionale, e dal medesimo venne fatta dipingere nella sua villa Tusculana, che appartenne più tardi a Cicerone (Plin., lib. XXII). L'ultima finalmente conteneva la pittura del convito dato da Tiberio Gracco al suo esercito in Benevento, all'occasione d'una vittoria riportata dopo la seconda guerra Punica, ove essendo gli schiavi col lor valore concorsi alla gloria della giornata, avevano ottenuta la propria emancipazione. Essa fu da Gracco inaugurata nel tempio della Libertà (Tit. Liv., lib. XXIV, cap. 16).

tele dimostrano rara fertilità di fantasia. Ogni figura esprime un sentimento diverso, sempre evidente, sempre conforme alla sua azione, ogni scena forma un quadro, e il colore vivo delle parti mai non pregiudica all'effetto dell'insieme. Le impressioni di morti, di cadute, di fughe, di annegamenti, di attacchi furibondi e disperate difese, con cui egli commove nel successivo ordine di questa grande composizione, tutte si trovan come in epitome ridotte e richiamate nella trista immagine che espose alla manca del riguardante, ove un moribondo, già quasi cadavere, che galleggia boccheggiante nell'onda del fiume, e già par dare l'ultimo tuffo, stringe ancora le mani a raccomandar l'anima a quel Dio che in un attimo la riceverà, nè altro apparisce sulla liscia superficie del gurge, se non un capo sollevantesi per l'ultima volta, e due mani giungentisi nell'ultima preghiera.

Questa tela, fra le più spaziose che dal Wouwermans si dipingessero, è per la finezza del colorito, come per la verginale conservazione del dipinto, una delle più rinomate non solo della nostra pinacoteca, ma d'Italia e di Europa, e quand'anche sola ella si offerisse all'ammirazione dell'erudito, ella sarebbe tale senza dubbio da meritarne la venuta fra noi, come anticamente, per visitare una sola opera di Prassitele, appositamente in Tespia si conduceva il dotto viaggiatore che perlustrava le contrade della Grecia (1).

(1) « *Praxiteles ejusdemmodi fecit Cupidinem illum, qui est Thespiis, propter quem Thespiae visuntur* » (Plut. in Boeoth. — Cic., *De signis*, VI, 4).

BIBLIOTECA CIVICA
TORINO



Bened.° Castiglione d.° il Greghetto dip.

Lorenzo Metalli dis.°

Paul Girardet sculp.

Tav. XCVIII.

SATIRO CON BACCANTI

DI

GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE

detto il Grechetto

Nato in Genova nel 1616, *morto in Mantova nel* 1670;
discepolo del Paggi, del Deferrari e del Vandyck.

SCUOLA GENOVESE.

Pittore fecondo e immaginoso, dal Lanzi paragonato a Virgilio ed a Teocrito, per le egloghe e idillii sì frequenti sulle sue tele, Benedetto Castiglione emulò talora eziandio le più poetiche visioni d'Anacreonte, e coronato di edera e di rose, assiso a lauta mensa cantò Bacco ed Amore, nulla curando i doni della fortuna, e suoi idoli facendo le Muse, il vino e la voluttà. Se si penetra più addentro in tal confronto, si vedrà che all'analogia del carattere da cui dovette emanare l'analogia delle composizioni, ancor s'aggiunse quella della vita e della morte. Infatti Anacreonte, nato nella Jonia, errò alcun tempo nelle vicine contrade, accolto or da Policrate in Samo, or da Ipparco in Atene; e dopo aver lungo tempo godute le delizie di quelle corti, morì, al dir di Valerio Massimo, in Abdera, nella Tracia, soffocato da un acino d'uva, mentre stava a mensa (1). Così il Castiglione, abbandonata la nativa Liguria, ebbe munifico accoglimento alle corti ospitali del Gran Duca Ferdinando II in Toscana, e poi di Carlo I in Mantova, ove essendosi dato a vita crapulosa e disordinata trovò, nell'eccesso degli stravizzi, la propria morte (2). Festeggiati l'uno e l'altro da due principi, giusti estimatori del loro ingegno, da cui

(1) *Anacreonti quoque, quamvis statum humanae vitae modum supergresso, quem uvae passae succo tenues, et exiles virium reliquias foventem, unius grani pertinacior in aridis faucibus humor assumpsit, etc.* (Valer. Max., lib. IX, cap. 12).

(2) Soprani, *Vite dei Pitt. genovesi*, ecc., t. I, pag. 314.

derivarono il più nobile ornamento della reggia, ambi furono amanti della gioja de' conviti, anteposero il piacere alla ricchezza, e lasciaron nei soggetti ditirambici, cantati o dipinti, il miglior prototipo del genere a cui si dedicarono. In questo sol differirono che al pittor genovese mai non ebbe la posterità da rimproverar la licenza che pur troppo deturpò la vita e le opere del poeta greco, a cui i sozzi nomi di Batillo e di Cleobulo diedero una celebrità che notò d'infamia la sua memoria.

L'umor gioviale e l'indole compagnevole del Castiglione, come pure la di lui arguzia nel conversare, gli fecero apertura nelle corti a cui fu introdotto, e lo iniziarono alla famigliarità de' principi e de' grandi. Alla stima che n'ebbero i più rinomati maestri fiorentini, tenner dietro vistose commissioni, ed oltre ai quadri ordinatigli dai principali signori della città, molti egli ne fece nel palazzo Pitti per lo stesso Ferdinando II, il quale, in segno di riverenza al di lui raro ingegno, ordinò che il ritratto di se stesso da quello dipinto fosse aggregato agli altri de'più celebri maestri, raccolti nella ducale pinacoteca. A Bologna le sue tavole nelle case degli Ercolani gli valsero la più pregevole di tutte le onorificenze, l'ammirazione del Domenichino che su esse usò inspirarsi al bel colorito. In Roma ebbe quella di Carlo Maratta, e della numerosa sua scuola. Visitata Napoli con egual plauso, le opere di Tiziano, di Paolo e del Tintoretto, con forte invito lo chiamarono a Venezia. Ivi, come pianta in natural terreno, ei tanto s'ingrandì che, cresciuta essendone oltremisura la fama, venne invitato alla corte di Mantova, ove presso Carlo I e la duchessa Isabella d'Austria, sua consorte, trovò sì munifica accoglienza, che ivi volle fermato il corso di sua raminga vita, ove con più generosa rimunerazione ne erano premiate le fatiche.

Al concetto della fantasia ben corrisponde il pennello in questo grazioso ditirambo. Fervida e poetica l'una, l'altro vivo e brillante. Il calor della mente si comunicò alla mano; nè mai più vispe Menadi, sui gioghi della Tracia o sulle fiorenti rive d'Ogigia, accompagnaron coi cembali le note di Satiro più avvinato, o ne cinser di ghirlande la cornuta fronte. È una festa di famiglia, ove il Satiro (1), la Satiressa e il Satirino, ebrii nel volto, nello

(1) L'esistenza dei Satiri fu confermata da Plinio nel suo libro V, e da Pausania nel viaggio dell'Attica. Narra questi che un certo Eufemo di Caria, essendo stato gettato dalla tempesta in alcune isole incolte verso l'estremità dell'Oceano, si trovò il suo vascello assalito da un numero prodigioso di Satiri, che con gran furia si scagliarono sulle donne ivi presenti, nè se non con molta fatica ne vennero discacciati. Anche Plutarco racconta che, passando Silla a Dirrachio, incontrò un Satiro addormentato in un luogo detto *Nymphaeum*, il quale essendo interrogato dell'essere suo da diversi interpreti, non rispose se non con molto stento e senza pronunziare veruna parola articolata. La sua voce era rozza e selvaggia, mezza tra il nitrito del cavallo e il belato dell'irco. Silla, considerandolo come un mostro, lo fece uccidere. Si legge

sguardo e nelle movenze, tutti si mostrano ascetici osservatori dei religiosi riti del Dio che a lor presiede. Un'altra madre di famiglia, d'osservanza egualmente regolare, attorniata dai suoi bambini che dormono in varie graziosissime movenze, mostra in lontananza pari zelo pel servizio della medesima divinità. Forse, benchè la condizione de' personaggi vi autorizzasse il pittore, fu egli un po' soverchio nei tuoni rossigni che dal Cochin vennero talor rimproverati in altri suoi dipinti. E quantunque siasene il Ratti mostrato alquanto offeso (1), non si può a meno di non aderire al parere dello scrittore francese, che dal consenso del Lanzi ebbe confermazione (2). Un altro rimprovero è qui al Castiglione, non aver mantenuto il debito equilibrio tra i lumi e le ombre delle carnagioni, avendo fatti gli uni troppo biaccosi, le altre troppo ardenti, contro il consueto del naturale, ove l'accendimento prodotto dal vino sulla cute si estende a farne rosseggiare con eguaglianza le varie parti; errore tanto più imperdonabile che, dalla propria esperienza, dovea cotale osservazione essergli suggerita. Le idrie, le anfore e gli altri vasi effigiati a figure con cui egli ha rilevata la composizione, come pure l'ara di Priapo, sormontata dalla statua del Dio e adorna di spiritosi bassirilievi, sono d'un gusto e d'un'eleganza che alquanto contrasta colla selvatichezza di carattere improntata sul rimanente della scena. Il personaggio, anch'esso mitologico, che appena fa capolino alla manca del Satiro, sembra chiarirlo un Sileno nell'intenzione del pittore. Di questo genialissimo lavoro fa particolar menzione il Ratti nel libro sulle bellezze di Genova (3), dichiarandolo il migliore dei molti che dell'istesso maestro possedeva il palazzo Durazzo, da cui passò nella nostra pinacoteca.

pure nel Cartari che S. Antonio « vide negli heremi dell'Egitto un homicciuolo che havea le corna sulla fronte, e il naso sgrignuto et era dal mento in giù, nelle coscie e nei piedi simile alla capra; e fattosi il segno della croce, gli dimandò chi ei fosse, ed egli rispose che era mortale, habitatore delle selve, et uno di quelli a cui la gentilità ingannata rendeva divini honori» (Imm. degli Dei, pag. 112). Ma di tali ridicole narrazioni si dee soltanto accagionare la semplicità dei cronisti che scrissero certe vite di Santi. Nella Storia di Francia è pur fatta menzione d'un consimile animale, condotto ad Enrico IV, che era stato trovato presso Le Mans nel 1599, ma questi altro non avea se non le corna sul capo (Dacier., *Notes aux vies de Plut.*, t. VI, pag. 439), il che costituisce un mostro, ma non un Satiro, la cui specie, riconosciuta favolosa dai moderni, fu dagli antichi talor confusa con quella di certe scimie caudate, che hanno in parte la configurazione attribuita dai mitologi a quelle divinità.

(1) Nelle sue note alle Vite del Soprani, t. I, pag. 312.

(2) Storia pitt. d'Italia, t. I, pag. 336.

(3) T. I, pag. 210.

BIBLIOTECA CIVICA
TORINO



Gio. Hobein Peinx.t L.s Metalli del.t J. M. Fontaine Sculp.t

CATERINA BORE

MOGLIE DI LUTERO

DI GIOVANNI HOLBEIN

Nato in Basilea nel 1498, *morto a Londra nel* 1554;
alunno di suo padre.

SCUOLA TEDESCA.

Leggendo la storia degli amori monacali che Martino Lutero ebbe con questa vergine dei chiostri, troviamo che all'ardente passione da lui mostrata prima di giungerne al possesso, succedette il rammarico e la confusione del compiuto matrimonio. Il presente ritratto sembra figurare qual documento giustificativo di questo secondo periodo della carriera galante del gran patriarca. Quell'istesso volto che era provocatore del fallo, si direbbe qui infatti divenuto l'agente più efficace di un castigo, di cui chiunque fisserà lo sguardo sopra questa figura potrà misurare la severità. E, per vero dire, non è da dubitarsi che, se sotto tale aspetto ella fosse apparsa agli occhi del lascivo agostiniano, allorchè prima la mirò, ne avrebbe rinfrancata la continenza, e impedita una fatale risoluzione che ne offuscò la gloria e ne sminuì l'autorità (1).

Non ci faranno maraviglia le contraddizioni degli scrittori sulla condotta morale di Caterina Bore, se si avverte che le loro opinioni non si trovano più concordi sopra un semplice fatto materiale ad essa riguardante, quello della di lei avvenenza. Ci riferisce il Maimbourg, nella *Storia della Riforma*, che allorchè Lutero, ancora in abito religioso, vide per la prima volta questa

(1) Lett. di Melancton a Camerarius, citata dall'illustre Bossuet (*Hist. des variations de l'Église protestante*, T. I, pag. 60). Essa è scritta in lingua greca, come costumavano quei fondatori della setta nel trattar fra loro le bisogne più segrete. Le seguenti parole di Lutero provano quanto ne fosse umiliato egli medesimo: *Sic me vilem et contemptum his nuptiis feci, ut angelos ridere, et omnes daemones flere sperem* (Epist. ad Spalat. apud Seckend., pag. 18).

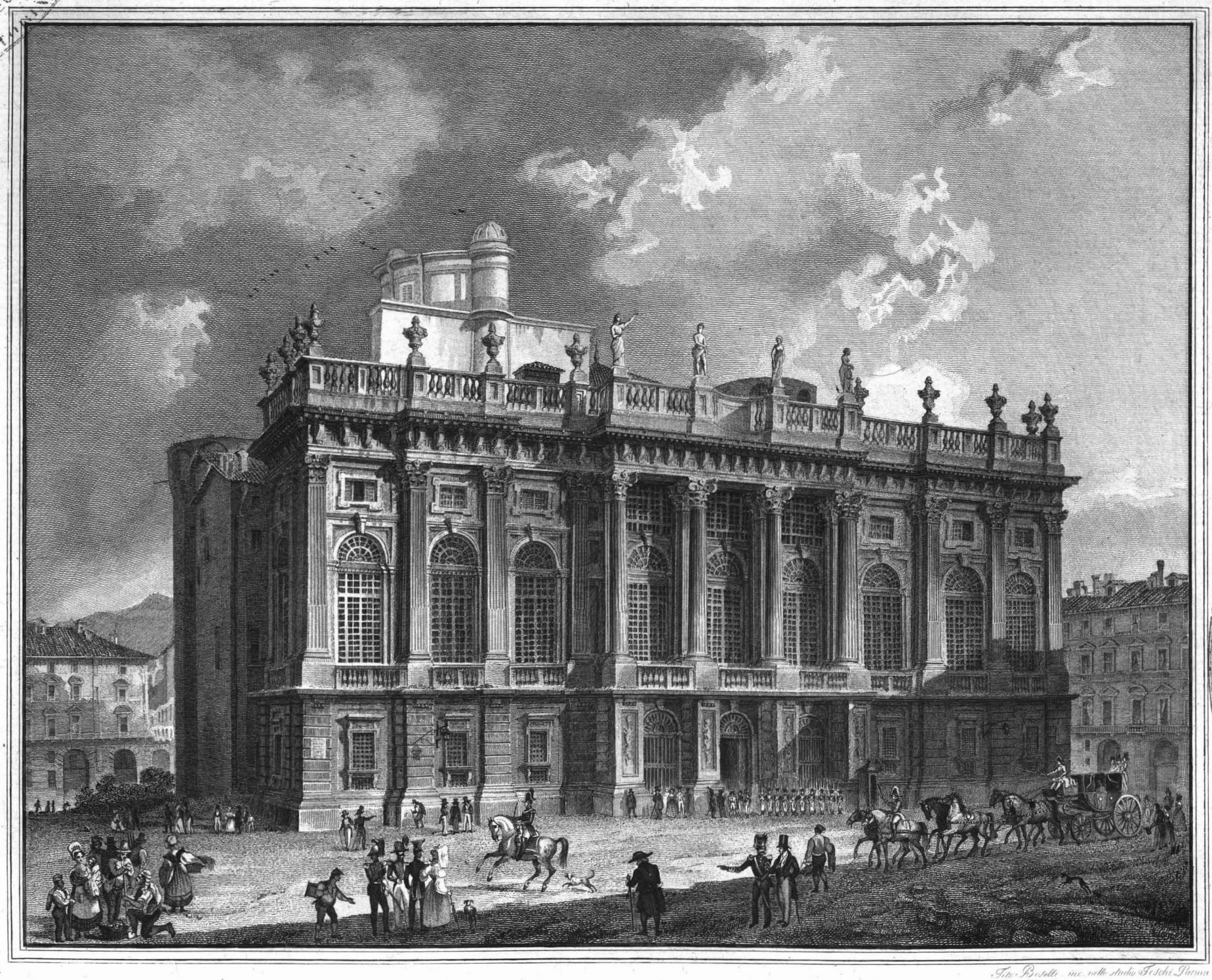
monaca, ne lodò la beltà del volto. Erasmo la dice dotata di mirabile venustà, *puellam mire venustam*. Così il Lindano ne' suoi *Dialoghi*. Sechendorf, nella *Storia del Luteranesimo*, si richiama contro tali asserzioni che trova esagerate (1). Giovanni Federigo Mayer, in una dissertazione sulla moglie di Lutero da lui pubblicata, negandone la bellezza, ne produsse in prova un'effigie fatta da esso intagliare, dopo averne consultati tre diversi ritratti dipinti di naturale dal celebre Luca Cranach, amico del gran riformatore, il quale essendo stato uno dei testimoni che assistettero alla celebrazione delle nozze, fu in grado di portarne adeguato giudizio. Se dunque in riguardo alla figura, il parere d'un chiaro pittore deve aversi per assoluto, Caterina Bore non fu bella. Il presente ritratto dee per conseguenza reputarsi rassomigliante, e formare un potente capo di difesa contro alle accuse con cui venne attaccata la di lei pudicizia, quando fuggitasi dal convento nella notte d'un venerdì santo, e condottasi in Wittemberga, si narrò avervi ella tenute male pratiche cogli studenti dell'università (2), e con precoce parto anticipate allo sposo le consolazioni della paternità, errore che da Erasmo, su falsi indizi prodotto, fu poi da esso con lealtà ritrattato. Assicurano però gli storici che alla condotta irreprensibile che tenne col marito fu compenso un carattere altiero, ambizioso; che magnifica all'esterno, avara in casa, congiunse il fatuo orgoglio proprio della nobiltà alemanna a tutte le picciolezze del sesso femminile.

Aristotele, trattando dell' Imitazione, la classificò in tre gradi da esso dimostrati nelle opere di tre celebri pittori; quelle di Polignoto che rappresentava le figure più belle del naturale χρείττους; di Dionisio che le copiava quali erano Ὁμοίους; e di Pausone che le facea più brutte χείρους. Chi sa a quale dei tre sistemi possa ascriversi questa? Un pensiero di galanteria verso l'originale ci fa augurare che il suo ritratto non appartenga alla maniera di Polignoto.

(1) Lib. I, pag. 18, num. 11.

(2) «*Bellam istam Catherinam suam annos aliquot Wittembergae varia per studiosorum oscula volutatam, sibi uxorem duxit*» (Lind. Dubit. D. I, pag. 104).

BIBLIOTECA CIVICA
TORINO



Felice Basoli inc. nello studio Toschi Parma

BIBLIOTECA CIVICA
TORINO

Tav. C.

IL

R. CASTELLO DI MADAMA

DIPINTO DAL VERO

DA GIOVANNI MIGLIARA

Nato in Alessandria nel 1785, *morto in Milano nel* 1837.

Nell'annunziare al pubblico il prospetto della presente Opera, era stato nostro primo divisamento che le tre principali vedute del R. Castello fossero di semplice ornato tipografico alle coperte dei fascicoli, ma la maestria con cui esse vennero dal nostro Migliara dipinte, e il desiderio di render più degno omaggio alla memoria di quell'onorevole concittadino, ci ha indotti a farle intagliare a lavoro finito, incorporandole nell'Opera, ove stimiamo possan riuscir di maggior gradimento ai nostri lettori.

È qui rappresentata la facciata occidentale dell'edifizio, qual venne rifabbricata nel 1720 dalla duchessa Maria Giovanna Batista di Nemours, moglie di Carlo Emmanuele II, sui disegni del cav. Filippo Juvara (1), Siciliano, del

(1) Don Filippo Juvara, nato a Messina nel 1685, fu per la protezione del cardinale Ottoboni inviato a Roma, ove, datosi allo studio dell'architettura, in breve divenne abilissimo nell'arte sua. Tornato in Sicilia, e mancando di commissioni, si dedicò alla scenografia. Eravi egli in somma estimazione, allorchè essendo giunto a Palermo nel 1713 il principe Vittorio Amedeo II di Savoia, che veniva a ricevervi la corona di quel regno, ed avendo avuto pubblico plauso i disegni da quello fatti pe' numerosi archi di trionfo, templi e frontispizi ivi eretti per solennizzare un tale avvenimento, fu il Juvara presentato al monarca dal marchese d'Aguirro. La fecondità e l'ardimento di sua immaginazione avendolo reso assai gradito a quel principe, venne da esso condotto a Torino, ove lo prepose alle opere con cui egli promovea l'abbellimento della capitale. Il carattere attivo e intraprendente di Vittorio Amedeo fu validamente assecondato da quello del Juvara, di natura alla sua conforme. Gli studi fatti in Roma col Fontana, e i consigli ricevuti dal Bernini avendo contribuito a spiegare in esso un gusto più analogo ai veri principii del bello che non avesse il Guarini suo predecessore agli stipendi della Corte Sabauda,

quale è opera eziandio lo scalone per cui si sale alla Regia Galleria. Primo fondatore di questa grandiosa mole era il principe Ludovico d'Acaja, che sin dall'anno 1403 ne gettava le fondamenta. Venne terminata dal duca Amedeo VIII nel 1416, e siccome era ivi a quei tempi il limite estremo della cinghia murale di Torino, ed una delle sue principali porte, la volle quel principe munita di quattro torri simili a quelle ancor sussistenti al lato orientale, le altre essendo state distrutte nella nuova costruzione. Era essa anticamente unita al Palazzo Reale da una galleria di comunicazione, di struttura meschina, epperò di spiacevole effetto architettonico, la quale venne atterrata. Fu lungo tempo il R. Castello l'abitazione di Maria Giovanna Batista, e più tardi dei duchi d'Aosta e di Monferrato. Al tempo delle guerre che precedettero la venuta de' Francesi, v'ebbe sede dapprima il Governo Provvisorio, poi, durante l'occupazione, il tribunale della Corte d'Appello. Al ritorno dei Reali di Savoia vennero le sue sale occupate dall'amministrazione del Debito pubblico; finchè, giunto il fausto avvenimento del Re Carlo Alberto al trono de' suoi Maggiori, fu dalla di lui munificenza destinato ad accogliere i monumenti di pittura, di cui a pro degli studi egli facea dono a' suoi popoli.

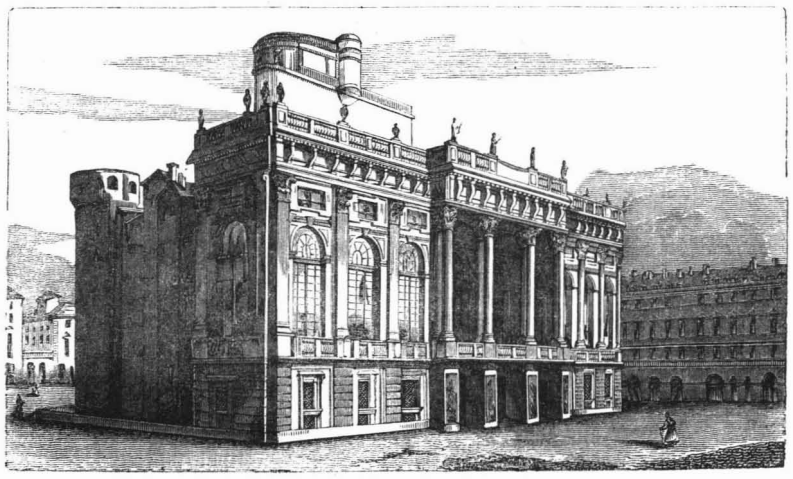
L'edifizio che, a manca dello spettatore, sormonta il sommo fastigio del

fu la sua venuta giovevole all'arte, e sorsero in gran numero nella contrada sontuosi edifizi. Non del tutto esente dalle prave impressioni dell'età in cui viveva, e con troppo affollamento ancor profondendo gli ornati nelle sue opere, egli riuscì nondimeno a compensare abbondantemente cotai difetti col carattere grandioso e imponente di cui le seppe rivestire, onde venne dalla posterità classificato in luogo onorevole fra i cultori di quell'arte. Il carattere generale della forma architettonica in cui, se non si elevò allo stile sublime, seppe almeno scostarsi dalle stravaganze Borrominesche, fu da esso ricondotto verso quella bellezza di linee, e tranquilla semplicità di composto che appaga l'occhio e lo riposa piacevolmente. Lo studio delle proporzioni relative delle parti fra loro e di queste col tutto, gli rivelò il segreto di dare a un determinato luogo apparenza di maggior grandezza che non sia nella realtà, segreto posseduto a grado sì eminente da Michelangelo, e caratteristico delle opere sue dovunque non furon guaste dall'ignoranza. È difficile raffrenare un movimento comunicativo di soddisfazione nell'ascendere la maestosa scala del palazzo Madama, la cui mole vasta, proporzionata ed elegante, sembra ingrandirsi a misura che si considera, e ti prepara con preveniente invito ad assaporare le squisite opere che si conservano in quelle aule. In tutti gli edifizi del Juvara trionfa eleganza di linee, proporzione armoniosa, grandiosità di masse. Vivuto un secolo prima o un secolo dopo, egli si sarebbe trovato in armonia con principii più degni del suo genio elevato.

L'incendio del palazzo Reale di Madrid, avvenuto nel 1734, indusse Filippo V a pregar Vittorio Amedeo II di concedere al Juvara di condursi in Ispagna, volendo quel principe che il disegno del nuovo palazzo che intendeva di rifabbricare fosse fatto da un architetto che avea voce di primario fra quelli dei suoi tempi. Ma la guerra in cui trovavasi allora impegnata quella Corte avendo esausti i tesori dello Stato, fu l'esecuzione di tal progetto sotto vari pretesti sì oltre protratta, e il ministro Patin, particolarmente avverso al Juvara, facea nascere ostacoli in sì gran numero ogni qual volta il misero artefice ardiva esibire al Re alcuno dei suoi disegni che, caduto in profonda malinconia per sì indegni trattamenti, e gravemente infermato, egli ne fu a morte ridotto l'anno 1735, e il nuovo palazzo venne poi edificato da Giambattista Sacchetti, architetto torinese.

balaustro da cui è adorno il tetto, è la specola astronomica, costrutta ai tempi di Vittorio Emmanuele, opera ove agl'interessi della scienza, anzichè a quelli dell'arte riguardandosi, non si tenne conto dell'irregolarità di linee da cui rimase bruttamente sformata la più bella architettura del Juvara nella nostra contrada.

Le statue, i vasi e i trofei militari che arricchiscono la facciata del Castello, sono sculture del cav. Baratta. I busti dei principali imperatori romani collocati nella grande aula in capo allo scalone, appartennero ai duchi di Mantova, e furono qui trasportati dal lor palazzo di Casal Monferrato.



BIBLIOTECA CIVICA



Tav. CI.

I PELLEGRINI D'EMMAUS

DI

TIZIANO VECELLIO,

Nato in Cadore nel 1477, *morto in Venezia nel* 1576;
discepolo di Gian Bellino.

Nella descrizione dell'Elide di Pausania si trovan menzionati alcuni altari di Giove che vedeansi nei tempii d'Olimpia e di Pergamo, e in quel di Giunone in Samo, formati colle ceneri dei sacrifizi stati offerti a que' numi in anteriore età (1), quasi che con tal costumanza volessero gli antichi nel crescente tralignamento dell'umana specie rendere omaggio ad una virtù che riconoscean maggiore negli avi, e serbar preziosamente le ultime vestige d'un culto che per l'eccellenza di quelli doveva essere più accetto alla divinità. Se Paolo Lomazzo, da cui ci venne trasmessa l'*Idea del Tempio della pittura* sorgesse di nuovo a scrivere nel presente secolo, ei vedrebbe pur troppo come gli altari di quel tempio già sian da assimilarsi agli antichi d'Olimpia, di Pergamo e di Samo, preziose serbandovi le vestige delle offerte che alle muse si dedicarono in altri secoli, quando il fervor dell'arte e del culto insieme uniti produssero opere degne che in oggi più non rinascono.

Svolgendo gli annali della storia pittorica si odono in varii periodi le lagnanze, non solo degli scrittori, ma degli stessi artisti, sul tralignamento dell'arte. Le prime che a noi giungono, partono fin da mezzo il secolo decimoquarto, allorchè la pittura novellamente risorta procedeva con andamento ascendente verso il maggior segno che dai moderni dovesse attingersi. Leggiamo in Franco Sacchetti, scrittore contemporaneo al primo periodo

(1) I sacerdoti d'Olimpia aspergeano quelle ceneri colle acque dell'Alfeo e, compostone un bitume, ne costruivano il loro altare.

dell'arte Fiorentina, che Andrea Orgagna, pittore quattrocentista, trovandosi un giorno a crocchio con alcuni suoi familiari, mosse questione qual fosse il miglior maestro da Giotto in fuori. «Chi dicea che fu Cimabue, chi Stefano (1), chi Bernardo (2), chi Buffalmacco, e chi uno e chi un altro: Taddeo Gaddi ch'era della brigata disse: Per certo assai valenti dipintori sono stati....ma quest'arte è venuta e vien mancando tutto dì» (3). Alle lagnanze del Gaddi doveva però, circa un mezzo secolo più tardi, risponder vittoriosamente il genio di Masaccio, così che l'arte non solo non mancava, ma ritemprandosi a nuova vita si avviava verso quell'eccellenza che in Raffaello, in Leonardo e in Michelangelo ebbe i suoi più sublimi rivelatori. Fanno più maraviglia, e son meno ragionevoli le querele che agli ambasciatori Fiorentini in Francia scriveva la Signoria di Firenze nel 1501, ossia in un tempo ove ancor vivevano il Vinci e il Buonarroti, dicendo esservi allora scarsità di buoni maestri (4). Con maggior verità qualche tempo dopo la morte del Buonarroti doleasi l'Armenini dicendo: «di non vedere alcun bell'ingegno d'egual valore ai passati, il qual vada conservando la riputazione dell'arte» (5). Il Vasari scrivendo di Roma al Borghini il 5 dicembre 1572, gli dicea l'arte perduta alla morte del Bronzino (6). Succedono a quelle del Vasari le lagnanze del Tinelli, pittore anch'esso secentista, il quale diceva la pittura maltrattata nel mondo e degenere dalla sua primiera grandezza (7). Il Vassillacchi, detto l'Aliense, suo coetaneo, aderendo alla di lui sentenza, affermava che la pittura cadeva ogni giorno in maggiore abbassamento, non essendo inteso che da pochi il buono e il bello dell'arte (8). In più corrotta età, ossia a mezzo il secolo decimosettimo, sorge quindi la voce severa del Ridolfi, artefice e letterato ad un tempo, il quale dettando la vita di Gentile Bellino, e ponendo insieme a paragone le classiche tavole di lui colle ammanierate e volgari della propria generazione, deplora l'invilimento dell'arte, e dichiara che nissun professore era ormai più capace della maestrevole diligenza di

(1) Stefano Fiorentino, detto dal Landini *Scimia della natura*.

(2) Bernardo Orgagna, pittore sulla maniera di Buffalmacco.

(3) Fr. Sacchetti, *Novel.* CXXXVI.

(4) *Oratoribus apud Christianissimum Regem*, 2 luglio 1501 (Gaye, *Cartegg. d'Art.*, T. II, pag. 54): «Noi habbiam cercato di chi possa gittare una figura di Davit..... e ci è oggi charestia di simili buoni maestri; pure non si mancherà d'ogni diligentia».

(5) *Precetti di pitt.* nel proem.

(6) «Di Bronzino m'è dolto assai..... Dio aiuti questi giovani che l'arte non si spenga, che n'ho paura. Qui non v'è nessuno, e non c'è tre soggetti. Ognun fugge la fatica» (Gaye, *Cartegg. d'Art.*, T. III, pag. 345).

(7) *Merav. dell'Arte* T. II, pag. 300. Ediz. venez. 1698.

(8) Ibid. T. II, pag. 222.

quell'antico (1). A quella del Ridolfi si fa eco la voce di Marco Boschini, il quale nelle Ricche Miniere della pittura Veneziana asserisce che i più valenti di quel secolo pensavan non bastare lo studio di tutta la vita loro per avanzare una ventesima parte di que' *maravigliosi stupori* di Michelangelo e Raffaello (2). Nè dai soli Italiani è a tal modo stabilito il tralignar dell'arte, trovandosi nella lettera d'uno dei più illustri Fiamminghi, vissuto oltre la metà del secolo decimosettimo, la conferma d'un'opinione divenuta sin d'allora generale. Scrivendo Antonio Vandyck a Francesco Giunio in data del 14 agosto 1636, per ringraziarlo del dono fattogli del suo trattato *Sulla pittura degli Antichi*, soggiungeva: « Io per me son certo che il pubblico lo riceverà con piacere, e che la pittura vi guadagnerà, perchè esso servirà a darne delle notizie più chiare, e farà ravvivare quest'arte, la quale è pressochè intieramente perduta » (3). Il Bottari inserendo la lettera di quel celebre Fiammingo nella raccolta delle pittoriche, esclamava: « Che direbbe adesso il Vandyck se si trovasse ai nostri tempi! » I tempi del Bottari (4) erano un secolo fa, ed ora il nostro trova le proprie pitture inferiori a quelle di Carlo Maratta, Batoni, Solimene, Sebastiano Ricci, Carlo Cignani e di altri maestri di terzo grado, contemporanei del Bottari, il quale se molto fosse per maravigliarsi nel vederli da noi ammirati, certamente assai si dorrebbe del giusto motivo che pur troppo n'abbiamo. E se tutti quelli che dal Gaddi fino al Vandyck lamentavano la decadenza dell'arte levassero ora il capo dall'avello, e dessero un'occhiata alle opere prodotte da due secoli in qua, forsechè riconciliandosi ognuno coll'età propria, e dichiarando colle parole del Vasari la pittura *smarrita anzichè perduta*, riconoscerebbero con Sidonio Apollinare che il Reggitore delle umane cose ingenerò negli antichi anzichè nei moderni secoli la virtù delle arti, la quale insterilita per l'invecchiar del mondo, e per lo sposarsi de' semi che la produssero, poco ha in oggi a gloriarsi di sue opere, e pochi fra gli artefici son per lasciarne ai posteri degne d'ammirazione e di memoria (5). È vero che nei successivi periodi della pittura troviamo che alla deplorata sua condizione successero gloriosi intervalli in cui fu rinfrancata or dall'ascendente del Barocci in Roma, or da quello del Cigoli in Firenze,

(1) Ibid. T. I, pag. 44.

(2) *Breve instruz. per int. gli autori.* Venez. pag. 77.

(3) Bott. *Lett. Pitt.* T. IV, pag. 17.

(4) Egli era nato nel 1689 e morì nel 1740.

(5) *Artium virtutes saeculis potius priscis saeculorum Rector ingenuit; quae per aetatem mundi senescentis, lassatis veluti seminibus emedullatae, parum aliquid hoc tempore in quibuscumque, atque id in paucis mirandum ac memorabile ostentent* (Sid. Apollin., lib. VIII, ep. 6).

ora dal dotto eclettismo de'Carracci in Bologna, ora da quel del Ricci in Venezia, i quali riattignendo alle buone fonti tentaron far argine al pravo gusto invadente da ogni parte «*et tenuere animum contra sua saecula rectum*»: ma si dee notare che dall'età di Raffaello fino a noi sempre andò il suo riaversi menomando, come in face che prima d'estinguersi getti ognor più deboli gli estremi lampi, così che poca speranza dallo snervato studio, dal menomante amor del bello e dalla crescente cupidigia or rimanga a novello periodo di gloria.

A tali cause di decadenza appartenenti all'ordine morale se ne deve aggiunger una materiale, che però ebbe notabile ascendente sul mutamento di condizione avvenuto nell'arte, l'essersi nelle sue tradizioni perduti que' segreti officinali degli antichi, per cui le opere loro, sin verso il secolo decimosesto, furon suffuse di certa pura schiettezza di colorazione, che quasi per unigenere virtù parve associarsi alla santità dei soggetti che rappresentavano, qualità che col perfezionarsi de' mezzi meccanici, coll'inventarsi degli abbreviativi, col moltiplicarsi delle sostanze colorate andò cessando; quasi che lo spirito dall'arte si ritraesse a mano a mano che invasa ell'era dalla materia. Infatti a forza di perfezionamenti introdotti ne' ripieghi meccanici e di celerità, le opere del secolo decimosettimo sembran meno inspirate dal genio, che uscite da una manifattura, e col crescer delle teorie meccaniche l'esecuzione ha prevaluto al sentimento. La medesima osservazione si applica eziandio all'arte antica, la quale nelle sue vicende mostra nella Grecia l'istesso andamento che in Italia, e narra che anche in quella contrada gli artefici de' tempi posteriori compiangendo i mutamenti avvenuti nelle pratiche, di gran lunga anteponevano le primitive tavole, dipinte quando era minor copia di mezzi (1), dolendosi del disuso in cui eran venute le semplici materie impiegate da Echione, Melanzio e Nicomaco, il bianco *Melino*, il giallo *Attico*, la Sinopia *Pontica*, il turchino di feccia, detto *tryginon*, di Polignoto, lamentando in particolare la celebre vernice usata da Apelle nel terminar le proprie opere, la quale, simile a quella poi inventata dal Correggio, non potè da nessuno imitarsi «*quam imitare nemo potuit*» (2). Sappiamo infatti che le pitture di Aglaofonte e di Polignoto erano con special predilezione copiate dai posteri loro, e che quel semplice colorito il quale ancor si risentiva d'un'arte primordiale e

(1) *Omnia meliora tunc fuere quum minor copia* (Plin., lib. XXXV, cap. 32).

(2) La vernice del Correggio avea la virtù di concorrere alla conservazione dei dipinti, di non rifletter gli oggetti, e di mantenere alla superficie del colore una solidità da paragonarsi a quella della pittura encaustica de'Greci (Lanzi. *St. Pitt.*, T. IV, pag. 85). Il Bombelli invece, pittor della decadenza, ne inventò una con cui credette, ad imitazione dell'Allegri, aver migliorate le sue opere che ne furon guaste e in breve distrutte (Zanetti, *Pitt. Venez.*, lib. V, pag. 399).

rozza, veniva da essi preferito a quello più vistoso de' celebri maestri che loro eran succeduti (1). Nè solo alla pittura, ma anche alla statuaria venner meno molti segreti inventati dal genio, o dal caso, che furon di grande efficacia al suo perfezionamento, come il modo d'ammollir l'avorio accennato da Plutarco (2) che potè concorrere all'eccellenza de' lavori di Fidia, e gli abili mischi di metalli con cui gli Egizii variaron i caratteri di loro statue trionfali, e i misteriosi trovati d'Aristonida con cui, come colla ruta sui marmi Canova, egli introduceva sulla superficie dei suoi bronzi le armonie della colorazione (3), e così di altri simili trovati di cui è memoria nei libri dell'antichità.

Potrebbe da taluno osservarsi in questo proposito, esser la moltiplicità de' mezzi surrogati da' moderni largo compenso alla perdita di quelli usati ne' migliori secoli, ma con sofistico anzichè con logico argomento, dovendo considerarsi che non dalla copia ma sì dall'efficacia, dall'effetto, dalla durevolezza, debbon cotali mezzi giudicarsi, e che a sentenza non d'anni ma di secoli, è la quistione or risoluta a favore degli antichi metodi, mentre le tavole prodotte nella pittura italiana dal decimoquarto al decimosesto secolo stanno a quelle de' successivi come esseri sovrumani presso ad inferiori nature, e sembran risultare dalla combinazione d'elementi diversi da quelli che or son in uso nelle moderne officine. E per verità, è uniforme in oggi il consenso dei dotti e degli artisti sui notabili mutamenti invalsi a poco a poco non solo nella sostanza del colore, ma nel suo maneggio, nell'artifizio delle preparazioni, in quello delle imprimiture, e in tutto il complesso de' procedimenti che compongono il materiale della pittura: e, che è peggio, le tradizioni rimaste a' dì nostri nelle pratiche son quelle non già della sua virilità, ma della sua vecchiezza. Non son più que' chiari precetti che durante trecent'anni fecero dell'arte italiana la sola emulatrice della greca, e partoriron le gloriose tavole presso cui due secoli per altre cognizioni progressivi altro non rivelaron che l'impotenza nostra, mostrandoci che dal solo indietreggiare può ormai questo studio sperar progresso, se pur gli venga dato risalire al grado a cui lo condussero gli avi, il che è contrario al suo naturale andamento. Le abitudini meccaniche vigenti nell'arte son quelle tramandate da' manieristi,

(1) *Primi quorum quidem opera non vetustatis modo gratia visenda sunt, clari pictores fuisse dicuntur Polygnotus atque Aglaophon, quorum simplex color tam sui studiosos adhuc habet, ut illa prope rudia, ac velut futurae mox artis primordia, maximis, qui post eos extiterunt, auctoribus praeferantur* (Quintil., lib. XII, cap. 10).

(2) *Quemadmodum etiam ebur zytho emollitum atque laxatum flectunt, inque varias formas fingunt* (In libell. an Vit. ad infel. suff.).

(3) Plin., lib. XXXIV, cap. 14.

da' praticanti e da' frettolosi, i quali, mossi dalla cupidigia dell'oro che partorisce l'ignavia (1), sostituendo alla gloria il lucro, allo studio la celerità, lasciaron perire le massime fondamentali dettate da Tiziano (2), dal Correggio, da Raffaello ed altri capiscuola, e la bontà dell'opere colla copia contraccambiarono. È però vero il dire, che molti di tali novatori, anche fra quelli che immediatamente succedettero ai migliori secoli, poteron per avventura essere indotti a giudicare che come Tiziano, il Correggio e Raffaello, scostandosi dalle massime del Bellini, del Mantegna e di Pietro Perugino aveano avanzata l'arte, così ad altre posteriori innovazioni fosse l'istesso privilegio concesso: è vero che l'esperimento di que' primari avea dimostrato esser talvolta utile alla vitalità di tale studio che non sempre fissi ed inappellabili ne siano gli assiomi (3), quantunque dalla maestra antichità tramandati, non v'essendo progresso laddove è immobilità; ma affinchè coll'utile non si scambi il danno, sommamente importa che siffatti miglioramenti non sian frutto di presunzione orgogliosa e temeraria, ma sì di ponderato consiglio, e che ratificati dal tempo e dall'esperienza, non appartengano a que' modi abbreviativi (che meglio si direbber peggiorativi) suggeriti non da zelo ma da avarizia, contro cui sin dalla sua età inveiva Petronio, dichiarando aver tali vie compendiarie, inventate dagli Egizii (4), corrotta l'arte romana, come già la greca sotto Filosseno Eretrio e Nicomaco che primi le introdussero nella propria contrada. Onde ben a ragione dannava il Ridolfi tutti quei maestri che inorgogliti da un primo successo, o dai sesquipedali elogi soliti darsi con egual prodigalità dai piaggiatori, dai saccenti e dagl' ignoranti, abbandonaron consuetudini dettate dalla dottrina e dalla pratica non già d'alcuni artefici, ma di varie

(1) *Divitiarum cupiditas ignavos facit* (Arrian. Ep., lib. IV, cap. 4). Sulla surrogazione degli stili dettati da pigrizia a quelli inspirati dal genio parla estesamente anche il Reynolds nei *Discorsi accademici*, parte I, pag. 176.

(2) L'autore della *Pittura veneziana* ripete fin dall'istesso Tiziano il declinar della buona maniera di colorire, e dice che egli fu talvolta minor di sè per aver abbandonate le antiche pratiche, ed essersi lasciato allucinare dai nuovi metodi che erano stati introdotti nella pittura da altri a lui inferiori (lib II, pag. 121). L'istessa cosa avvenne ad un suo discepolo chiamato Domenico Greco, il quale era giunto ad imitarne talmente lo stile e il pennello che le sue tele a Tiziano si attribuivano dai migliori conoscitori, ma avendo voluto da tali metodi allontanarsi e sostituirvene de' nuovi, « mutò la sua maniera in altra così ridicola e « stravagante, che rende maraviglia il vedere che un uomo così buon pittore diventasse per un capriccio così « cattivo » (*Lett. di Francesco Preziado a Ponfredi*, 20 ottobre 1765).

(3) *Etenim supervacuus foret in studiis longius labor si nihil liceret invenire praeteritis* (Quintil., *Inst. Rhet.*).

(4) *Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiariam invenit* (Petr. Arb. in Satyr.). *Hic celeritatem praeceptoris sequutus breviores etiamnum quasdam picturae vias et compendiarias invenit* (Plin., XXXV, 45). Anche il Cicognara ebbe opinione che i modi abbreviativi avean provocata la decadenza dell'arte (*St. della Scult.*, T. V, pag. 249).

generazioni d'artefici, in un periodo ove la pittura progrediva o era giunta a quella eccellenza, oltre cui non vanno le umane cose, e non tenendo conto del regresso che a tal moto ascendente dovea succedere, non solo dismessero le antiche pratiche, ma ne lasciaron smarrire perfino la tradizione. Mosso da tali avvertenze un grande ingegno dello scorso secolo, Salomone Gesner, abile nella pittura ed erudito nelle sue teorie, sovente deplorava che nella storia de' maestri pur non si ritrovasse quella dell'arte medesima, per quai mezzi abbian essi attinta la lor grandezza, quai metodi seguiti, quai difficoltà superate, quali esperimenti fatti e quai procedimenti in conseguenza adottati. Le opere loro, diceva, sarebber forse men dotte che quelle de' più dotti scrittori, ma più utili, trasmettendo così in eredità ai successivi maestri le riflessioni e le scoperte di ciascuno nelle sue particolari circostanze, ne' suoi lavori, ne' suoi progressi (1). Per tal modo senza che l'arte, a cui vuolsi por la briglia non le pastoie, fosse irretita in limite determinato, e libero rimanendo a qualsivoglia imprender nuove scoperte a perfezionarne le teoriche, sempre sarebbe stato facoltativo agli studiosi, avverato essendo il danno di tai pretesi miglioramenti, far di nuovo capo al punto medesimo da cui avean prese le mosse, sì che non potendo avanzar nella carriera nemmeno vi s'indietreggiasse.

Tutte queste riflessioni che, quantunque poco lusinghevoli all'arte moderna, è pur forza articolare, e tanto più risentitamente quanto maggiore è in noi la brama di vederla, qual fenice dal cenere, risorgere, si offrono alla mente nel considerar questa celebre tela sì atta a promuovere maggiori encomii al passato, maggior severità al presente, maggior rammarico alla perdita dei metodi che produssero sì mirabil verità d'imitazione. E tanto più, quanto il magico lavorio di questo maestro è or fatto più occulto dalla mano d'un altro gran pittore, il tempo, che sulle antiche tavole gettò il suo velo fallace e misterioso, insieme confondendo l'azione altrui e la propria, così che impossibil divenne all'analisi la moltiforme essenza di tai dipinti, se già fra noi tornando il genio che separò i colori del raggio solare non fosse capace d'alcun nuovo prisma rivelatore di essi. Una tal difficoltà è più evidente, se si abbada all'osservazione d'un suo biografo(2) ed è, che se la maniera del Tiziano non ebbe maggior numero d'imitatori, ciò non dee tanto attribuirsi alla ripugnanza

(1) Bottari, *Lett. Pitt.*, T. VI, pag. 65.

(2) « Tiziano non ha molto insegnato, ma ha imparato ciascuno più o meno, secondochè ha saputo pigliare dalle opere di quello. Il fatto così sta veramente ; ma io credo che una seconda cagione fosse di ciò la somma difficoltà del metodo Tizianesco, e l'arte involta e coperta che non era facile nemmeno a comunicarsi co'precetti: e se una forza di spirito penetrante, e un' onesta accortezza non sapeano scoprirla da sè, non molto giovar poteano le sole parole del Maestro» (Zan., *Della Pitt. Venez.*, lib. III, pag. 214).

che egli avea ad insegnare quanto alla complicata fattura del suo tingere, di cui niuno potè finora scoprire il segreto, perchè vario, diafano, succoso, a moltiplici strati (1), d'incomprensibile impasto, sembra a occhio veggente trasformarsi, come il Vertunno della favola, e sfuggire ad ogni ricerca. I suoi tuoni locali, di mirabil verità, non lasciano alcuna idea della tavolozza, nè può dirsi che le carnagioni sien fatte con tale o con tal altro colore; sol si vede che gl'ignudi e i panni son veramente naturali, e che ogni cosa serba il proprio carattere con un fulgore inarrivabile. E quel che più dà mattana al cervello, è il considerare che codesto incanto era pur prodotto da un meccanismo colorativo della maggior semplicità. È noto che di poche terre e lacche, quai gli venivan da' droghieri di Rialto somministrate, componeasi la tavolozza del Vecellio, la beltà del suo tingere sol risultando dal materiale contrapponimento e dall'industria delle preparazioni. Ed è innegabile, che non potendo le sostanze coloranti, prodotte dalla natura, aggiungerne l'inarrivabile fulgidità, sol resta all'arte doppiarne la vaghezza co'distacchi, per cui una tinta riesce affatto diversa da se stessa pel tuono che le è opposto (2). La massima difficoltà di tale studio sta nel misurare opportunamente i gradi, e discernere il luogo ove torna meglio una data opposizione, e di tal giudizio egli si chiarì più d'ogni altro dotato, non solo coi contrasti che seppe introdur nelle varie tinte che concorrono a rendere una sola parte, ma coll'artifizio per cui facea campeggiar l'un sull'altro gli oggetti, senza che in tal combinazione nulla appaia di ricercato. Ed è cosa degna di studio nelle sue opere il modo con cui egli sapea diversificare trattando l'ignudo, una parte piazzosa di chiari modellando la forma con una serie di delicate mezzetinte che, l'una all'altra giovandosi, producon freschezza, verità e rilievo. Intento esclusivamente a ritrarre la natura, evitava egli in generale quelle ombre gagliarde suggerite da uno smoderato desiderio di risalto, e quantunque con opportunità usasse talora le tinte forti, quando necessarie alla verità dell'imitazione, pur molto era guardingo in valersene, sempre temendone alterata la tenerezza e l'armonia generale. L'attenta disamina del metodo di questo massimo dei coloristi è tanto più importante per noi, che il vigente splendore delle tavole Tizianesche, poste a fronte delle moderne, è prova irrefragabile dell'eccellenza

(1) Egli era di parere che il replicare le tinte giova alla pittura a olio, nuoce al fresco (Boschini, *R. Miniere*, pag. 63).

(2) *Differentia colorum alterna vice se se excitante* (Plin. XXXV, cap. 6). E il De Piles: *Ses couleurs locales sont recherchées avec une savante fidélité, et toujours placées de manière à faire valoir un objet par la comparaison d'un autre, en sorte qu'il supplée autant que possible par la force de son art à la faiblesse des couleurs qui d'elles mêmes ne peuvent atteindre à tous les effets de la nature* (Réflex. sur le Titien, pag. 253).

dei mezzi da esso adottati, dell'inferiorità di quelli dipoi introdotti. Soleva egli, secondo il Zanetti (1), preparar le tele con imprimiture assai chiare di gesso appena tinto, proprio per natura ad assorbire la parte oleosa del colore, lasciandogli tutta la sua schiettezza (2). Erano i suoi abbozzi tenuti sempre chiari, perchè ad una prima preparazione aggiungendo un secondo strato di colore, di quella valeasi ad ottenere un tuono che dalla trasparenza dell'antecedente acquistava un vigore, a cui non puossi per altra via pervenire, e così procedendo con successive repliche, tutte con dottrina combinate (3), giungeva ad infonder nell'opera quella forza di colorito che sembra rivestirla di luce, dote per cui dal Vandyck ebbe nome di *unico* il pennello di Tiziano (4). Nè del solo pennello dovrebbe intendersi nelle pitture di questo maestro, perchè altrettanto usava egli valersi delle dita avanzando con freghi e botte di risoluzione il lavoro, massime quando già questo volgeva al suo termine, così praticando affin di celare la molta fatica da esso durata per giungere a sì rara perfezione (5).

(1) *Della Pitt. Venez.*, lib. II, pag. 101.

(2) Quanto concorra alla riuscita del lavoro il tuono dell'imprimitura e la preparazione delle tele, lo dimostra l'esito di quelle adottate in varii periodi presso le scuole. Primo ad allontanarsi dai buoni metodi di Tiziano fu il Tintoretto che, indottovi dalla brama d'abbreviar la fatica, sostituì alle imprimiture chiare del maestro quelle oscure che da lui ebbero principio, e rovinarono colle sue le altrui opere. Ecco come si preparavano al tempo ove la Bolognese era invasa da'manieristi, detti *tenebrosi:* «Per agevolare il modo di quel dipingere si preparavano le tele con imprimiture, o mestiche scurissime e oliose, anzi con olio talor si ungeano nell'atto di porvi il pennello, e tanto danno cagionavasi perciò alla durevolezza della pittura, quanta facilità trovava il pittore, che altro non cercava allora se non impostura e sorpresa» (*Della Pitt. Venez.*, lib. IV, pag. 374). Narra l'Armenini che fra le altre imprimiture che costumavansi nel secolo decimosesto «era tenuta molto buona quella che tira al color di carne chiarissima, con un non so che di fiammeggiante, mediante la vernice che vi entra un poco più che nelle altre, perciocchè con gli effetti si vede che tutti i colori che vi si pongon sopra, e in ispecie gli azzurri e i rossi, vi compariscon molto bene e senza mutarsi: conciossiachè l'olio, come si sa per prova, tutti i colori naturalmente oscura e li fa tuttavia pallidi, onde tanto più sozzi si fanno quanto più essi trovan sotto esser più scure le imprimiture loro» (*Prec. di Pitt.*, lib. II, pag. 139).

(3) Tiziano non dipinse mai una sola figura alla prima, dicendo che «chi canta all'improvviso non può formar verso erudito, nè bene aggiustato» (*Ricche Min.*, pag. 17).

(4) Fu tale epiteto dato a Tiziano dal Vandyck nella dedicatoria ch'egli fece d'una stampa tratta da un originale di quello.

(5) Vas. T. IX, pag. 275. Ecco ciò che nota il Boschini: «Ma il condimento degli ultimi tocchi era andar di quando in quando unendo con sfregazzi delle dita negli estremi de' chiari, avvicinandosi alle mezzetinte ed unendo una tinta coll'altra. Altre volte con uno striscio delle dita poneva pure un colpo d'oscuro in qualche angolo per rinforzarlo, oltre qualche striscio di rossetto, quasi gocciola di sangue che invigoriva alcun sentimento superficiale, e così andava riducendo a perfezione le sue animate figure» (*Ricche Min.*, pag. 17). Fu tal consuetudine familiare eziandio presso il Barocci (Bellori, *Vite*, T. I, pag. 205), e Ugo da Carpi, il quale solea notare a piè del quadro, averlo dipinto colle dita, come fece nel Volto Santo a S. Pietro di Roma. Nella storia dell'arte fiamminga si legge che anche Weeninx, celebre discepolo di Bloemart, ebbe fama per un ritratto tutto dipinto colle dita, e condotto con molta freschezza e rassomiglianza (Decamps, T. II, pag. 312). Il procedere di Arnoldo Gelder era ancora più curioso. Il pollice e la spatola gli servivano alternativamente

Da questi brevi cenni sull'astruso lavorìo del più incomprensibile fra' coloritori, passiamo ad un'altra considerazione di non minor momento alla riforma che l'antico dee tosto o tardi provocar sul moderno, la verità e la grandiosità del chiaroscuro. Fastiditi dallo spicco, dal brulichìo, dalla ricerca d'effetti che, a stancare anzichè lusingar lo sguardo, son venuti invadere le moderne tele, sembran gli occhi nostri provar la voluttà del riposo nella tranquilla semplicità di masse che le opere degli antichi ci appresentano. Notabili per tal dote son tra esse quelle di Tiziano, o sia che si riguardi alla semplicità delle materie che adoprò ne' dipinti, o a quella del chiaroscuro che v'introdusse, o delle movenze che diede alle sue figure (1), così che a lui con egual verità s'addice l'elogio che Plinio dava un dì ad Apelle, *fuit non minoris simplicitatis quam artis*, il maggiore che dar si possa a qualunque maestro. Infatti a questa, sì quieta ed armoniosa, accostiamo un'opera dei secoli posteriori, e la prima ci parrà simile alla matrona di Bernardo Tasso, in cui risplendea

Quel girar de' begli occhi onesti e santi
Che ogni rara beltà fan parer vile,

mentre nell'altra si mostrerà l'artifizio d'alcuna antica maestra di civetteria che, valorosamente combattendo cogli anni, cerchi palliar con liscio, o celar con ricchi veli, o rilevar con gemme ed oricalchi le rughe delle guance su cui « benchè il belletto sia folto, non di meno per entro lui lo smorto del vecchio si discerne, come sotto a poca calcina la lividezza d'un muro affumicato si manifesta » (2). E per accennare anche un altro paragone, potrebbe dirsi aver l'antica colla moderna pittura il medesimo rapporto che tra Cornelia madre de' Gracchi, e quella dama della Campania, sì fastosa di sue

a buttar giù il colore, su cui col manico del pennello strisciava tratti spiritosi che, a certa distanza, producevano un effetto da poter pochi quadri reggerne il confronto (Ib., T. III, pag. 178). Citiamo in ultimo un altro metodo che sarebbe tenuto per impossibile, se non fosse menzionato da uno scrittore degno di fede. Racconta l'istesso Decamps che Cornelio Ketel, non contento a dipingere quasi esclusivamente colle dita dell'una e dell'altra mano, aggiungeva il valersi pure frequentemente di quelle de'piedi: *Les doigts de sa main gauche et de ses pieds lui tenaient lieu de brosse et de pinceau, dont il faisoit rarement usage* (Vies des Peint. etc., T. I, pag. 201). A confermare l'asserzione del Decamps, ci offre l'arte moderna un esempio unico nei suoi annali, quello di un pittore che nato senza braccia è pervenuto a notabile abilità, maneggiando i pennelli e la tavolozza coi piedi: *Avec le secours de ses pieds, M. Ducornet, né sans bras, exécute ce que souvent ne peuvent faire des mains bien emmanchées* (Écho franç., 15 avril 1843).

(1) Sappiamo dal Zannetti che in nessuna delle sue tavole mai non si scostò questo maestro da tal massima, a malgrado del plauso ottenuto dal Tintoretto col seguirne una affatto opposta; anzi osserva quello scrittore aver Tiziano « a tutta possa fuggite le vedute difficili che tanto disturbo recano a chi le mira, quanta pena ebbe chi tentò rappresentarle » (*Della Pitt. Venez.*, lib. II, pag. 98).

(2) Sper. Speroni, *Oraz.*, Ed. Ven., 1596.

dovizie, cui ella soltanto opponea l'ingenua beltà dei giovinetti figliuoli. Il carattere imponente che di tratto ci sopraffà, quando ci si para innanzi un'opera de' buoni tempi dell'arte, dee principalmente attribuirsi al largo dei partiti ombrosi, a cui, tra' primi, diede opera il Giorgione, felicemente imitato dal suo condiscepolo e rivale, spontaneamente dipartitosi dalla maniera di Gian Bellino « la quale (ed a queste parole convien alquanto badare) era crudetta, tagliente e secca, tanto che non potè addolcirla e far morbida, per pulito e diligente che fosse: e ciò succedette perchè andava dietro a certi *riflessi, barlumi ed ombre*, che dividendo in mezzo i rilievi, venivano a terminar le ombre co' lumi a un tratto, in modo che il colorito di tutte le opere sue fu sempre crudo e spiacevole » (1). Da tal costumanza, con giusta severità dannata dallo Scrittor fiorentino, può in gran parte dedursi il minoramento delle opere di pittura che in giornata si vedono, perchè da tal cincischiatura dei partiti di chiaroscuro, a cui si toglie il largo che concorre al grandioso, deriva il secco, il crudo ed il meschino che da nessuna diligenza di studio, o finezza di facitura può essere contraccambiato. Mirando attentamente alle opere di quelli che per universal sentenza son reputati aver meglio espressa la natura, e notando la tranquillità in cui essi solean lasciar la parte ombrosa, si riconosce quanto erroneo sia il procedere di chi pretende osservar nel vero codesti riflessi barlumi ed ombre, e va stenticchiando laboriosamente per contraffarle, trovandosi in realtà siffatte minuzie nel naturale, ma scomparendo elleno a certa distanza, la quale è appunto quella a cui dee l'artista reputarsi collocato nell'atto di studiarlo. In un'arte la cui verità imitativa risulta da un complesso di requisiti, tutti necessarii a costituirne l'eccellenza, convien procedere con unità di considerazione nei mezzi che vi tendono, e che da tale unità nulla trovisi eccettuato; la qual cosa evidentemente succede quando in una figura supposta in distanza, come se intera e grande quanto il vivo, s'entra a particolarizzare ciò che da vicino soltanto può cader sott'occhio, onde alla considerazione dell'allontanamento sia nella stessa figura congiunta quella della prossimità. E nelle officine pittoriche non di rado avviene che il modello disegnato in lontananza per coglierne l'insieme, venga poi fatto accostare affin di ricercarne più minutamente i caratteri; dal che ne consegue difetto d'unità nella considerazione della natura, che nuoce alla verità del

(1) Vas., T. VI, pag. 244. La stessa idea fu con altre parole esposta dal Zannetti, ricercando le cause del grandioso dominante nel chiaroscuro del Giorgione, che egli attribuisce all'uso da questo praticato di tener sempre larghe le masse ombrose, di modo che gli oggetti in esse compresi « restassero tra il vedi e non vedi, e ne venisse perciò certa grandezza di stile agli occhi d'ognuno, le cui cagioni per altro *erano intese da pochi* » (*Della Pitt. Venez.* T. II, pag. 90).

dipinto, e gli toglie quel grande che da' migliori fu sì accuratamente ricercato. Della medesima unità si rendono altresì violatori quelli i quali, introducendo un lume aperto sulle lor tele, si fanno a copiar con esattezza dal modello gli effetti di lume e d'ombra nell'attual condizione del proprio laboratorio, rischiarato ordinariamente da luce alta e raccolta, e non badano all'azione contemporanea de' riflessi prodotti da' corpi circostanti, o dal sito rinchiuso, non solo su ciascheduna figura, ma sul carattere generale del composto. A questo errore suol frequentemente associarsene uno di non minor momento, contro cui ci premunisce l'esempio di que' grandi a cui, non pregiudizio di volgo, ma logico argomento fu guida allo studio della natura, e che condusser l'opera loro a seconda de' suoi dettami. I quali insegnano, esser conforme alla proprietà della visione l'uso da que' maestri adottato di variar nel dipinto non solo il grado del colorito, ma quello del disegno e della pennelleggiatura, in ragion del limite di percezione proprio dell'occhio considerato al punto di veduta da cui, per regola inerente all'arte, deve una tavola riguardarsi. Infatti, se con occhio immobile si osserva alcuna scena dal naturale, si noterà che la forza del colore, e la definizione degli oggetti non solo van decrescendo in proporzione della distanza prospettica, ma altresì dell'allontanamento in cui le figure o le cose si trovan dal punto ove ferisce la vista che in un atto solo non può discernere con precisione se non le forme su cui cade direttamente, divenendo l'altre men definite a mano a mano che da tal centro s'allontanano. E a tal considerazione dalla scienza dedotta deve attribuirsi l'apparente trascuratezza in cui molti fra' grandi usaron lasciar le parti più remote dal centro visuale, forse così incorrendo la critica non sol degl'ignari, ma degli stessi artefici che, men dotti de' sani principii, attribuirono a difetto ciò ch'era virtù (1), e volendo corregger ciò che giudicavan desidia o noncuranza, produsser que' capolavori di decadenza ove i chiari, le ombre, il centro, i lati, l'alto, il basso delle tele, tutti egualmente definiti, tutti egualmente lavorati, generaron la più fastidiosa monotonia.

Termineremo queste ricerche sulla maniera di Tiziano, osservando che la superiorità del suo tingere su tutti che trattaron tavolozza, dee meno attribuirsi allo splendore che alla verità del medesimo non solo nelle figure, ma nei panni. La proprietà di tinte con cui furon da lui condotte le carnagioni è l'apice dell'arte, e se può restar all'avvenire speranza di pareggiarlo, non ne rimane d'oltrepassarlo (2). Il modo poi di trattare i panneggiamenti fece

(1) . . . . . *Errore sub illo*
Pro vitio virtus crimina saepe tulit (Ovid., *De Rem.*, lib. I).

(2) *Questi xe visi*, diceva il Piazzetta all'Algarotti, *nu' depenzem delle maschere* (Bottari, *Lett. Pitt.*, T. VII, pag. 476).

per lui un progresso che, dal suo risorgere, non aveva l'arte ancor fatto. Prima di lui usavansi in essi indifferentemente tutti i colori, e dipingeansi col medesimo grado di chiaro e d'oscuro. Il Giorgione e Tiziano perfezionando spontaneamente le esperienze, di cui Zeusi, Polignoto e Eufranore avean trasmessi all'arte greca i primi cenni (1), esaminaron nella scala diatonica il valore prospettico di ciaschedun colore considerato nella natural sua condizione, e riconobbero come il giallo attrae e ritiene il raggio luminoso; il rosso fa venir innanzi gli oggetti; l'azzurro appartiene e coopera agli oscuri. Primi que' due maestri usaron con discernimento i colori di succo, e valendosene nelle velature, moltiplicarono i mezzi della tavolozza, aggiunsero alla trasparenza dell'ombre. Con tal nuovo metodo essi diedero agli scuri e alle mezzetinte l'istessa dignità, grazia e schiettezza di tuono che alle parti luminose, ed il rilievo giunse di tratto ad una verità a cui nulla potè quindinnanzi accrescere la teorica della colorazione. A questo va del pari un altro passo che egli fece inoltrare alla pittura nella verità e leggerezza de' panneggiamenti. Il suo studio sugli effetti della luce applicati alle materie coloranti lo portò ad osservare il mutamento che dall'azione come dall'inazione dei raggi è prodotto sul tuono naturale dei drappi. Nel dipinger che facevano un panno, soleano i maestri anteriori a Tiziano trattarne il colore con tinta uniforme, solo avendo riguardo a rischiararla ne' lumi ed oscurirla nell'ombre. Riconobbe egli che il vero tuono naturale di essi quivi soltanto si mostra in tutta la sua purità, ove cessando la forza principale della luce, rimane un intervallo medio tra la parte chiara e l'ombrosa, così che dall'un de' lati il lume rivestendoli del suo fulgore, dall'altro l'ombra sottoponendoli ai riflessi dei corpi circostanti, lor toglie in realtà quella monotonìa che risulterebbe dall'unità del colore, se si facesse astrazione da tai circostanze, visibili nel naturale a chi attentamente l'osserva. Credendo imitare il vero non avean saputo i maestri anteriori a Tiziano nè vederlo, nè imitarlo di fatto, mai non essendosi dipartiti da una tal monotonìa, per cui ebbero i lor panneggiamenti un duro e un pesante che vi si mantenne fino alla riforma Tizianesca. Le nuove avvertenze da questo maestro praticate, diedero ai partiti di pieghe leggerezza e verità, e gli mostraron realmente in tutte le condizioni di lume, d'ombra, di riflessi e d'aria ambiente, proprie della natura, oltremodo inoltre concorrendo all'equilibrio, all'armonia, alla varietà del colorito.

(1) *Zeuxis, Polygnotus, Euphranor umbras etiam atque spiritus tum demissa, tum eminentia arte sua expresserunt* (Philostr. de V. Apollon., lib. II, cap. 9). *Collocatis in eodem plano lineis, aequali spatio distantibus, tum umbrae, tum luminis adhibitis coloribus, occurrit imprimis oculis nostris quod luminosum est flagrans vehementer, et propius aspectui, multo magis conspicuum apparet* (Dionys. Long., cap. XV).

Dimorati in lunga contemplazione avanti questo capolavoro, avendo considerato con vivo desiderio, con vivo rammarico, un artifizio di pennello, ormai oltre la capacità della nostra pittura, non ci maravigliamo alla semplicità veramente antica con cui attribuiva Tiziano a dono particolare del Cielo la virtù da lui posseduta (1); chè cosa veramente divina sembra l'operazione pittorica di questo maestro. E pur troppo all'estinguersi d'un tanto luminare vediamo apparir nei successivi secoli un lungo ordine di pitture ove alla vera, semplice e grandiosa maniera Tizianesca ne tien dietro una falsa e prestigiosa, lussureggiante con pueril licenza, immodicamente tumida, o con insano conato temeraria, che adorna di caduchi fiori, illusa da vana libertà, da facilità esiziale, da indomita fantasia, s'accontenta al plauso d'un giorno, alla gloria peritura d'un partito, e sempre più si va allontanando da quel-
l'apice di perfezione a cui non si è l'arte fin qui ricondotta. La quale insterilita, insozzita e degenere, fatta abbiezione anzichè decoro degli ultimi secoli, guardando a questo splendor di colorazione, a questa verità di volti, a questa eccelsitudine di pensiero, si volge con senso di maraviglia alle divine bellezze che un giorno le appartennero, le enumera con rincrescimento, con invidia le ammira, e come angelo decaduto e alle tenebre dannato, fissa torvo lo sguardo su quelle forme eteree che l'abbaglian d'uno splendore, di cui eran pur già le sue membra rivestite. Nè sola ad aspreggiare, col paragon dell'antica, la moderna pittura sorge or qui la debil nostra voce, che con eco di maledizioni ancor suona acerba ed importuna alla turba de' gregari artefici quella del più gran genio dell'età nostra, Canova, il quale con sapiente consiglio accennando alle opere de' primi secoli dell'arte sola via di rigenerazione, a lei predisse ridursi novellamente *a' suoi primordii* (2). Ma a malgrado dell'ossequio da ognuno, e più da noi, dovuto a quell'espertissimo fra' giudici, dubitiamo che alla natura dell'arte anzichè dell'umano spirito badando, e l'effetto colla causa confondendo, abbia egli invocata una riforma che, possibile alle vie dell'arte, sia inaccessibile a quelle degl'intelletti. Non basta infatti a richiamar la pittura agli antichi metodi, all'antica maestà, all'antica schiettezza il semplice atto di una o più volontà; non basta, quand'anche a un tanto scopo con instancabil solerzia tutte si dedicassero. Le belle doti che noi ammiriam negli antichi risultavan da un ordine di cose che or più non è, che spontaneamente non può rinnovarsi. Ad ottenere una tal rigenerazione converrebbe fosse possibil cosa riprodurre nell'uman consorzio le condizioni

(1) *Merav. dell'arte*, T. I, pag. 189.
(2) Ros., *St. della Pitt.*, T. II, pag. 96.

morali che furono il principio generatore di quella natura di opere, che ne fecero un bisogno sociale in un'età men leggera e incurante della nostra, quando in forti e semplici uomini erano inspirazione all'anima, fermento al cuore, amor di patria e di Dio. La pittura non è più in oggi bisogno della società, ma sol degli artefici. Il scetticismo così di religione come di patria, le ha chiuso il santuario, interdette le pubbliche pareti (1). Sono estinte quelle gare dei municipii italiani sì fatali al politico, sì utili all'artistico incremento, per cui, al dir d'un erudito, una sola città nostra pareggiò nel cinquecento l'Attica intera coll'opere della pittura e della statuaria (2), così che, per computo stabilito da un altro, fu dalla patria carità de' maggiori speso in templi e in monumenti il valsente di tutta la superficie della nostra Penisola (3). Individuale e pubblico egoismo hanno inariditi i cuori, cessato lo slancio del fervore, e solo promotore all'arte rimase l'oro, l'oro gittato con disprezzo a una prostituta pezzente da chi di lei si fece non idolo ma ludibrio (4); e finchè alcun nuovo elemento d'azione non verrà a riagitar altamente gli spiriti infiacchiti e inerti sotto i degradanti incoraggiamenti che prodigo dà loro il secolo, sarà l'arte nostra dannata ad assonnar nel letargo del mediocre, e preziose serbando le reliquie dell'età passate a costruir con esse al genio che a lei presiede i soli altari degni della sua divinità.

Tutte le osservazioni da noi esposte in quest'articolo sui pregi e sulle pratiche del gran capo della scuola veneta, trovano a parte a parte il lor ratificamento in questa tela che fu di quelle a lui predilette, e più volte replicate (5).

(1) È umiliante per noi che nelle età dette barbare si abbia a cercar una nobile idea, promotrice ad un tempo dello spirito nazionale e del progresso della pittura, che così fu innalzata alla vera sua dignità. Leggiamo che la regina Teodolinda avea fatto dipingere i principali eventi della storia Lombarda sulle mura del palazzo di Monza; e Suger le più illustri imprese delle crociate su quelle di S. Dionigi, onde all'emulazion del presente sorgessero esempio le forti geste del passato, rammentando ai nipoti le virtù degli avi. Il solo monumento moderno in cui siasi tentato rendere all'arte un magistero e una destinazione di lei degna è il Museo di Versailles, ove agli occhi del popolo è in successive tele collocata la propria storia.

(2) Cicogn., *St. della Scult.*, T. V, pag. 277.

(3) *Des calculs ont établi que depuis les premiers tems de la renaissance l'Italie avait dépensé à bâtir, et à décorer ses églises et ses monumens une somme égale à celle que produiroit la vente de sa superficie toute entière.*

(4) *Il faut à l'homme un ressort qui le soulève, un aiguillon qui le stimule. Ce ressort et cet aiguillon je les trouve sans force et sans pointe dans ces sortes de répartitions de travaux à domicile qui, comme des secours alimentaires, ne font que entretenir la vie sans donner de la force, conservent le feu sans le faire briller, et ne portent que la tiédeur dans les opérations du génie.* Ed altrove: *Dégrader les arts c'est pire que les détruire: mieux vaudroit pour eux un délaissement total, qu'une protection avilissante* (Quatrem. de Quincy, *Consid. mor. etc.*, pag. 28 e 17).

(5) Una di queste appartiene al Museo di Vienna, ed è citata dal Méchel. Secondo un'antica tradizione, il Pellegrino a manca del Salvatore è il celebre cardinal Ximenes, ministro di Carlo V, detto il Richelieu delle

Era una di esse al dire del Zannetti « collocata nella chiesa accanto ai Pregadi, luogo già del Museo, ove si conservano le statue, ora in altro luogo riposte, quadro di braccia quattro incirca di Cristo alla mensa con Luca e Cleofa, un servo e l'oste che gli somministran vivande», opera lodata dal Ridolfi col titolo di singolare. Un'altra appartenne a Francesco I°, Re di Francia: essa venne intagliata da Masson, di cui è capolavoro, detta *la Nappe*, perchè infatti ne fu la tovaglia incisa con gran maestria. La terza finalmente era stata ordinata a Tiziano da un gentiluomo di casa Contarini « il quale non credendo conveniente che cosa sì bella restasse in casa privata, ne fece dono alla Signoria, come amorevolissimo alla patria» (1): esempio che fra' nostri concittadini, a onor della contrada e dell'arte, ha trovati generosi e moltiplici imitatori.

Spagne. In quello a destra è rappresentato l'istesso imperatore; e nel paggio che serve a mensa, il giovinetto Filippo II, suo successore al trono di Castiglia.

(1) *Della Pitt. Venez.*, lib. II, pag. 121.

BIBLIOTECA CIVICA
TORINO



Tav. CII.

DUE BACCANTI

DI

PELLEGRO PIOLA

Nato in Genova nel 1617, *morto ivi nel* 1640;
allievo di Domenico Cappellino.

SCUOLA GENOVESE.

Primo fra gli artefici della Liguria, se vinto avesse i rigori d'un infelice destino, fu Pellegro Piola mostrato anzichè dato alla sua patria, e di lui potè dirsi come già d'altro inclito giovane dicea Virgilio

Heu miserande puer, si qua fata aspera rumpas,
Tu Marcellus eris!

Ma simile al fiotto del Tirreno che, giunto appena al piè della città marmorea vi si spezza e muore, o come quel giovinetto dell'Odissea rapito dall'Aurora nelle proprie braccia (1), anch'egli sul fior degli anni, e quando appena erasi la sublime natura del suo ingegno rivelata al mondo, fu da invida mano tolto alle speranze dell'arte e dei suoi. «Maestro in quell'età ove gli altri cominciano ad esser discepoli» (2), eran le sue prime opere tali da ingelosir chi da lunghi anni sudava nella palestra. Fu la sua mente della tempera di

(1) Pretende Eustazio esser cotale immagine stata suggerita a quel poeta dall'uso praticato presso gli antichi Greci di sotterrare i fanciulli prima dello spuntar del sole (Eust. in *Odyss.*, pag. 527, l. 51). In conformità a tale idea d'Omero, fu da Diocrate fatta collocar la statua d'Arsinoe rapita da Zeffiro sulla cima del Mausoleo che le avea dedicato.

(2) Soprani, *Vite de' Pitt. Genov.*, T. I, pag. 317.

quella di Raffaello, fervida, ingenua, meditatrice, appassionata, cui lo studio era natura, era diletto, era guiderdone. La di lui fantasia concepiva un ideale a cui con ansia, con desiderio, instancabilmente agognava, e benchè sull'orme del Parmigianino e de' Carracci già molto innanzi avesse egli inoltrato il passo nelle vie del bello, pur eran le sue opere di gran lunga ancora inferiori a quell'idea che qual meta luminosa ma lontana, sempre immobilmente fissa gli stava avanti al pensiero (1). Intanto veniva egli alla prova del pennello. Ordinatagli da un suo concittadino la copia d'una Cena Domini di Luca Cambiaso, tanto bene si portò il Piola in quel primiero cimento, che n'ebbe per comun parere di tutti gli altri artefici sopravanzato l'istesso originale. Novelle commissioni eran per lui novelli trionfi. Una Sacra Famiglia ordinatagli dal marchese Paolo Spinola venne dal Franceschini attribuita ad Andrea del Sarto (2). Raffaello Mengs giudicò opera di Lodovico Carracci quella che dal Piola fu dipinta alla Compagnia degli Orefici (3), la migliore e l'estrema di sue opere. Il grido universale di maraviglia destatosi in Genova all'apparire di quella tavola, fu il segnale che contro il cuor del misero aguzzò i pugnali dell'invidia. Una sera, il 25 novembre 1640, mentre fra le domestiche mura egli stavasi a crocchio coi genitori e la sposa che da pochi mesi aveva inanellata, sentì picchiato all'uscio, e chiamarsi a nome. Una brigata di giovani suoi familiari lo invitava a andar in festa e in tripudio per la città. Non valsero le preghiere de' genitori, o le carezze della consorte, presaghe forse della sventura, a trattenerlo. Dopo essersi con essi alcun tempo sollazzato, e alla piazza di Sarzana vicina alla propria casa pervenuto, già stava egli sul prender commiato quando, a bello studio provocata, nacque fra que' giovani una rissa per cui, messo mano alle spade, l'un contro l'altro repentinamente si avventarono, e in quel trambusto fu l'incauto giovane trapassato a mezzo il corpo da mortale ferita, mentre, quasi a dileggio, la voce del suo nemico susurravagli all'orecchio queste parole: «Pellegro mio, perdonami, ch'io non t'avea conosciuto» (4).

(1) Egli diceva in tal proposito al Soprani «di non avere per anche potuto eseguire e mettere in comparsa il bello delle cose che per la fantasia gli passavano: aver però speranza d'un giorno arrivarvi, se lunga vita gli venisse da Dio conceduta» (Sopr., pag. 321).

(2) Questa preziosa tavola appartiene ora alla bella raccolta del Marchese Antonio Brignole Sale nel Palazzo Rosso.

(3) Essa è tuttora collocata in capo alla via degli Orefici.

(4) Ad onor della famiglia e dell'umanità non son da preterire le seguenti parole del Cronista genovese: «L'infame sicario giunse a notizia dei parenti dell'ucciso, ma eglino seppero usare una sì eroica e veramente cristiana moderazione, che mai dalla lor bocca non se ne udì nè lamento, nè accusa».

Vittima del proprio merito così fu estinto uno de' genii più precoci di cui faccian menzione i fasti della pittura italiana. Questo segno gentile del passo che egli fece attraverso l'umana vita, fu da noi qui espressamente, ad eterna di lui memoria, collocato. Saravvi richiamo agli occhi un colorito robusto che si risente del sole fulgido e indoratore della Liguria, la forza del disegno e della macchia, la finezza dell'espressione: sia lo sventurato fine dell'artefice richiamo al cuore di chi ne considera l'opera, e vi desti un moto di pietà verso quell'infelice!

Fu questa bella tavola trasportata nella R. Galleria dal palazzo Durazzo acquistato dai Reali di Savoia, e si trova descritta dal Ratti nel suo libro sui monumenti di Genova.

BIBLIOTECA CIVICA
TORINO



BIBLIOTECA CIVICA
TORINO

Tav. CIII.

LA B. MICHELINA DA PESARO

DI

FEDERIGO BARROCCI

Nato in Urbino nel 1528, *morto ivi nel* 1612;
allievo di Batista Franco Veneziano.

SCUOLA ROMANA.

La morte di Raffaello, la migrazione de' suoi discepoli dispersi dalle politiche tempeste che allor turbaron l'Italia, e rinnovaron nel sacco di Roma le immanità de'Vandali, avean da sommo ad imo ridotta la scuola romana, malgrado degli esempi del Buonarroti, e del patrocinio di Paolo III Farnese. Infecondo all'arte il regno di Giulio III parve una transizione a quello per lei esiziale di Paolo IV, a cui solo contrassegno fu la distruzione d'un monumento di Raffaello nel Vaticano (1). La pittura sempre più decrescente sotto i successivi Papi, indebolita e ammanierata dagli Zuccari e dai Vasari dovea però ancor un'altra volta andar debitrice alla città d'Urbino del suo risorgimento. Nato sull'istesso suolo che Raffaello, quasi germoglio d'un'istessa pianta, sorse allora Federigo Barrocci, e da lui traendo l'idea della pura bellezza, ingrandito dai Greci e da Michelangelo, aggraziato dal Correggio, irraggiato da Tiziano, si condusse a Roma, e, assiso sulle rovine del passato, si rivelò riformatore delle due maggiori scuole d'Italia. Ebb'egli nella romana comitato di lunga caterva d'artefici che, da lui ritemprati al bello e al grandioso, protrassero il suo stile fin oltre la metà del secolo decimosettimo. Nella fiorentina attrasse colla vaghezza di suo tingere il Cigoli e il Pagani che primi se n'innamorarono, poi il Passignano e l'Empoli i quali, avendovi iniziati il Curradi, il Rosselli e Cristofano Allori, in tutta la scuola successivamente lo trasfusero. Il suo genio, collocato dai destini dell'arte in un periodo ove il tralignar di lei già volgeva con rapido declivio alla rovina, la fermò nella

(1) Gli Apostoli ivi dipinti da quel maestro furon gettati a terra per ordine del Pontefice.

caduta, la rinfrancò nella buona via, e saldamente in essa la mantenne. Allora sul suo esempio si cessò dalla pratica per far ritorno al naturale, si studiaron con nuova solerzia gli esemplari dell'antichità, si riprese il modellare in cera e in creta, il ricercar accuratamente gli effetti della luce e dell'ombra, si nobilitò la forma, s'ingrandì il chiaroscuro, e al largo, al dotto dello stile fiorentino e romano s'aggiunse il leggiadro, il morbido e il rilevato del lombardo: e assoluta sarebbe stata quella riforma se, imitando il riformatore, a severità più classica nel disegno avessero i di lui seguaci altresì aggiunte le finezze più squisite dell'espressione.

Leggendo ne' suoi biografi il forte ascendente che questo laborioso artefice ebbe sul proprio secolo, e il numero di tavole da lui dipinte con sì studiosa diligenza, sembra impossibil cosa che a due sole ore fosse limitato il giornaliero suo lavoro. Eppur così fu dal dì fatale in cui l'invidia d'un vile gli fe' pagar con cinquantadue anni d'atroci spasimi la propria sopreminenza nell'arte (1), e si deve inoltre notare che da esse dovett'egli ancor desumere quelle da lui date all'ammaestramento de' numerosi discepoli. Si narra nella sua vita che ogni qualvolta il misero avea respiro dal male, amava andar vagando per le vie e per le piazze d'Urbino, e allorchè rinveniva leggiadria di fattezze, o grazia d'espressione, o una bella alzata d'occhi in alcun volto, ritrattane tosto l'effigie in pochi segni ei ne facea tesoro, e all'occasione se ne valea ne' suoi composti. Frutto di tale indagine è senza dubbio quest'angelica figura, il cui sguardo sereno, e volto al cielo con mirabil sentimento, mostra da qual regione al pittore scendessero sì gentili inspirazioni (2). In essa egli accoglieva quanto di più puro ha l'innocenza, l'amor di più divino, di più aggraziato la santità. Ma all'ammirazione che desta l'opera è giusto che in cuor di chi la considera s'aggiunga senso di pietà verso il pittore, pensando che in mezzo alle più crudeli angosce nasceva sotto all'inferma sua mano questa celestiale idea, come fiore germogliato fra le spine, o qual perla nata in seno alle procelle.

(1) Essendo stato invitato ad una merenda, egli venne avvelenato in un'insalata, e tanta fu la potenza di quel veleno che, a malgrado di tutte le cure usategli dal Card. della Rovere per opera de' medici più esperti, ei rimase insanabile.

(2) Scriveva il Crespi al Bottari che S. Filippo Neri, ammirato alla pietà di questo artefice, solea chiamarlo *il mio Barrocci,* e molto compiaceasi del di lui quadro esprimente la Visitazione presso i Padri dell'Oratorio di S. Maria in Vallicella; ed aggiunge che « spessissimo ei ritiravasi in codesta cappella a far le sue divote contemplazioni (Lett. Pitt., T. VII, pag. 28)».



Tito Befolli inc. nello studio Forchi

BIBLIOTECA CIV. CA

Tav. CIV.

PAESE

DI

GIACOMO RUYSDAEL

Nato in Harlem nel 1640, *morto ivi nel* 1681.

SCUOLA OLANDESE.

In questo studio di selva, ove contro il solito costume non ha il Ruysdael introdotto veruna di quelle cadute d'acqua con cui spesse volte gli piacque allegorizzare il proprio nome sulle opere (1), non si può abbastanza ammirare quella squisitezza di tocco che lo ha fatto su tutti eccellente. Aveva Claudio di Lorena estese in immenso circuito le linee de' piani: Gasparo Pussino, avvicinando i suoi orizzonti, rivelava più minutamente le bellezze della natura. Sembrò Giacomo Ruysdael imprendere a vagheggiarne con più amore una parte. E così il vasto cerchio che comprende tutte le meraviglie della creazione si trovò definito dalle opere di que'tre primari maestri, i quali si posero in cima di tutti quelli che poi si dedicarono a tal maniera d'imitazione. Già in altri luoghi ci siamo sufficientemente estesi sul merito appartenente alle opere di Claudio e del Pussino. Non potendo il Ruysdael superarne gli altri pregi, riserbò per sè il magistero d'esecuzione con cui condusse le sue vedute, le quali per essere state mantenute in un limite più ristretto e più vicine all'occhio, porsero alla brillante sua mano l'occasione di modellare gli oggetti con vive pennellate di cui, come nelle tele di Paolo Veronese, neppur una si mostra oziosa o indifferente. E siccome dopo aver contemplate col debito ossequio le tavole di Raffaello e degli altri classici, ancor ti senti rapito dai colori vitali e dalla magica sprezzatura di quel gran veneto, così la vista delle opere di Claudio e del Pussino non è bastevole a sottrar l'animo al fascino prepotente del pennello di Ruysdael che, simile alla verga d'esperto incantatore, fa comparir non la pittura ma la realtà di quei torrenti impetuosi, di

(1) La parola *Ruys-dael* significa nella lingua Olandese *caduta d'acqua romoreggiante.*

quelle selve oscure e intralciate, di que' nembi che violentemente si squarciano sotto i raggi del sole, da cui furon per lo più inspirate le sue composizioni. La pittura di paese elevata al grado di classica e d'istorica da Claudio e dal Pussino, ebbe in Ruysdael il proprio ritrattista, ma que' suoi ritratti furon veramente spiranti, ed ebber nella maggior verità dell'oggetto un compenso alla sua minore estensione. La virtù magnetica da cui uno si sente attratto, e che non permette a nessuno di guardar con indifferenza le sue opere, deriva dall'azione che una gran dottrina, congiunta ad una gran facilità, sempre ha sul nostro intelletto, il quale ascendente è in ragion diretta della prontezza, più o men vicina a quella dell'incanto, con cui un'opra è creata. A produrre tal prontezza d'esecuzione che esprime al massimo grado la verità del naturale, son necessarie felicità d'ingegno e molta scienza, congiunte a molta pratica, dal simultaneo concorso delle quali risulta una facoltà ed un'abitudine che dell'une e dell'altre si compone a pari grado: *Hanc virtutem optimam, et quae maxime exprimit, sive ea ingenii felicitas, sive tum laboris tum artis opus, vel mixtus ex ambobus habitus et facultas dicenda est* (1). La potente manifestazione di tal facoltà forma il principale encomio di quest'opera e di questo artefice.

(1) Dionys. Halicarn. Lys. in vers. Guil. Holwell. Ed. Lond. 1766.



BIBLIOTECA CIVICA
TORINO



Filippo di Champagne pinx. Matelli dec. Gerardet sculp.

BIBLIOTECA CIVICA
TORINO

Tav. CV.

MARIA CRISTINA
DI BORBONE

DUCHESSA DI SAVOIA

DI FILIPPO DI CHAMPAGNE

Nato in Bruxelles nel 1602, *morto in Parigi nel* 1674;
allievo di Bourdeaux e di Fouquières.

SCUOLA FIAMMINGA.

Le opposte sentenze d'Eupompo e di Lisippo, sullo scopo dell'imitazione, che sì alto suonarono tra gli artefici dell'antica Grecia, non ebber eco minore nelle moderne officine. Proponendo il vero a solo modello dell'arte (1), Eupompo instituiva la setta dei *Naturalisti*, e Lisippo, dichiarando doversi gli uomini rappresentare non già quali sono, ma quali debbon essere (2), fondava quella degl' *Ideali.* Fra queste opposte massime, sentiero difficile in mezzo a due precipizi, sta il sublime dell'arte.

Celebri maestri, intere scuole traviarono perchè, dalla prima sedotti, troppo s'attennero alla natura: la Scuola Romana, sul finir del secolo decimosesto sotto l'ascendente del Caravaggio e di sua sequela; la Fiorentina, che tardi introdotta ai modelli greci, troppo usa a' ritratti, e irretita ne' suoi progressi dai servili imitatori di Michelangelo, tardi conobbe il bello delle forme; la Veneta, a mezzo il secolo decimosettimo, quando un vero inelegante e plebeo ne sformava le opere sotto l'ascendente de' *Tenebrosi*; la Bolognese, sotto quello del Gennari, traviato egli stesso dall'Amerighi. Troppo lungo riuscirebbe il nostro lavoro, se de' maestri, in errore indotti dal naturale, tutta volessimo riferire la serie. Ci basti l'esempio d'un de' maggiori,

(1) *Dixisse, demonstrata hominum multitudine, naturam ipsam imitandam esse* (Plin., lib. XXXIV, cap. IX.
(2) *A se factos non quales essent homines, sed quales viderentur esse* (Ibid.).

citato dall'Albani che così scrivevane al Bonini: «Perderono i Carracci molto, e rimasero poveri, perchè non si fidavan delle lor forze, e potevano far opere migliori a non le studiar tanto, ecc.; siami lecito il dire che Annibale Carracci avendo abbozzato di pratica il Cristo morto, in grembo alla Madre, ch'è nell'altare a S. Francesco a Ripa in Trastevere, lo fece divinissimo; ma dopo, avendo fatto spogliare un tale suo servitore che aveva alquanto del tozzo, mutò il primo parto del suo rarissimo intelletto, e per troppo non si fidar di se stesso, lo guastò colle ultime sue pennellate, e questo fu giudicato da Giovampieri e dagli altri così, come a me parve, che mi ci trovai presente (1)». Per altra parte noi vediamo altresì che allorquando fu dalle scuole riconosciuto il danno che portava all'arte la troppa adesione alla natura, per un difetto inerente allo spirito umano, esse gravitaron verso l'opposto termine, così che altrettanti sono i periodi citati dalla Storia pittorica, ove niuno più curandosi del vero, e seguitando soltanto il genio ed il capriccio, venne la pittura condotta alla sua rovina. Onde nell'atto di farci ad esaminar lo stato della quistione, noi troviamo da una parte abili maestri, chiari scrittori che a gara ripetono non doversi dipingere con cieca verità il naturale (2), e dover esso mai sempre coll'immaginazione perfezionarsi (3): abili maestri, chiari scrittori dall'altra, che alto gridano poter solo da studio di natura rinascer l'arte a novella gloria (4), e che il ricercato sostituito al naturale le è causa d'abbassamento (5). Così fra gli antichi. Filostrato, accostandosi al precetto d'Eupompo, afferma che la pittura deve solo esprimere il vero (6); Luciano che il vantaggio dell'arte non può derivare se non dalla verità (7); Vitruvio

(1) Fels. Pittr., parte IV, pag. 275.

(2) Zanetti, *Della Pitt. Venez.*, lib. II, pag. 98 e 99. Il Reynolds ha citati, a conferma di tal proposizione, vari esempi tratti dalle opere di Paolo Veronese, di Rubens e del Rembrandt, per cui viene a dimostrare in quante diverse guise essi modificassero il naturale a norma delle esigenze dell'arte.

(3) Il Boschini, parlando della pratica tenuta dal Tintoretto nell'uso de'modelli, così si esprime: «Concertata tutta la massa di sua composizione, osservava a parte a parte con grande accuratezza il naturale nel colorire, bensì per soddisfare all'obbligo d'imitar la natura, ma nella forma poi soddisfaceva al suo intendimento, con accrescer spirito alle figure, riducendole a forma più graziosa, svelta e leggiadra, risaltando muscoli e sveltendo dintorni con stringatura. Insomma, accresceva con l'arte grazia alla natura: e ben povero è colui che si crede di ritrovare a sua voglia un naturale che abbia tutte le perfezioni obbligandosegli totalmente» (*Le ricche miniere della Pitt. Venez., Breve instruz.*, pag. 51).

(4) Su ciò fortemente insiste G. P. Zannotti, scrivendo a monsignor Bottari (*Lett. Pitt.*, tom. IV, pag. 202).

(5) « Gran danno fecero a se stesse le belle arti, o piuttosto gli artefici a lor medesimi, nell' accostumare il senso alla soverchia vaghezza, e ridurlo al punto d'aver bisogno sempre di alterati sapori, nuovi e piccanti molto, per averne diletto e trasporto. Si è perduto perciò l'ottimo e vero gusto della bellezza semplice e della grazia nativa, grandi amiche della perfetta natura e della buona ragione, quelle sole che vincer possono insieme l'intelletto e il cuore» (Zan., *Della Pitt. Venez.*, lib. V, pag. 398).

(6) Philostr., *Icon.*, lib. I in Narcisso, e lib. II in Telis.

(7) Lucian., *De conscrib. hist.*

invece, aderendo a quello di Lisippo, che la pittura ha da essere l'immagine non sol di quel che è, ma di quel che può essere (1); Socrate, che tutte le parti d'una figura debbon rappresentarsi in perfetta condizione (2); Plinio il giovane, ch'è stoltissimo non proporsi d'imitar soltanto le cose eccellenti (3). Gli uni e gli altri precetti, confermati dagli esempi, sempre più inducono incertezza nello spirito. Propende l'indole dell'artefice verso l'ideale? E il Boschini gli cita il nome di celebri frescanti, i quali ebber gloria grandissima dalle tavole loro, senza assoggettarsi all'imitazione del naturale, e sempre operando di memoria (4); il Ridolfi gli spiega avanti agli occhi le stupende tele di Paolo Veronese, spesso condotte a tanta eccellenza colla sola immaginazione (5); il Malvasia gli esalta i facili trionfi che un estro immaginoso forniva al Tintoretto (6). Se invece egli inclina al naturalismo, ve lo conferma l'esempio di Raffaello, il cui senno pittorico, a misura che andava perfezionandosi, sempre più si accostò al carattere della natura (7); quello dei Carracci che, riconducendosi al vero, rinfrancaron durante un intero secolo quest'arte, divenuta chimerica per opera dei Fontana, dei Sammachini, dei Calvart, dei Laureti, degli Zuccheri e d'altri simili manieristi (8). Sembra che ad accrescer le difficoltà della pittura concorra l'opposizione de'suoi precetti, e la gloria per vie sì diverse da tanti ottenuta: cosicchè sempre incerti gli artefici, l'arte sempre oscillante fra la natura e l'idea, abbian gli uni a rimanere esposti a continui errori, l'altra in balìa di continue vicende.

È dunque la natura modello giovevole e dannoso ad un tempo: giovevole per coloro, il cui occhio, educato da studio, imparò a discernere, moderare, arricchire ed anche abbellire il vero, che spesso è maestro poco sicuro, perchè non sempre bello, o non sempre in tutte le sue parti; dannoso a quelli che, privi di studio, o incapaci di giusto discernimento, ne fan l'assoluto loro esemplare, stimando apice della scala quello che n'è solo il primo gradino, l'imitazione. Se il pregio principale della pittura soltanto consistesse nel rendere esattamente il naturale, i Fiamminghi sarebber da anteporsi agl' Italiani, le opere di Denner a quelle di Raffaello. Ma siccome lo scopo dell'arte non è tanto di ben riprodurre la natura, quanto di eccitare una sensazione

(1) Vitruv., lib. VII, cap. 5.
(2) *Imaginis omnia membra pulchra esse oportet* (Socrat. apud Stob., serm. I).
(3) *Stultissimum credo ad imitandum non optima quaeque proponere* (Plin. Iun., lib. I, epist. 5).
(4) Bosch., *Ricche miniere,* pag. 65.
(5) *Marav. dell'arte*, tom. I, pag. 319 e 331.
(6) Fels. Pittr., parte II, pag. 215.
(7) De Piles, *Refl. sur les ouvr. de Raph.*, pag. 174.
(8) Fels. Pittr., parte III, pag. 358.

piacevole sullo spirito (1), e di ricercare quanto v'ha di più sublime nell'umana forma, così non già la più precisa, ma la più bella, la più grandiosa, la più nobile imitazione è sola di lei degna. Il pittore dee dunque in realtà formarsi nell'intelletto l'idea d' una bellezza superiore a quella di qualsiasi modello. Ora non essendo ragionevole il supporre che egli a ciò pervenga senza consultar la natura, ch'è la sola sorgente a cui abbia facoltà di attingere, ne consegue che l'unico modo per sottrarsi ad un tempo al pericolo di cader nell'ammanierato, troppo scostandosi dal vero, o di soverchiar nel volgare, troppo a lui uniformandosi, consiste nel versar con assiduo studio fra l'opere di que' maestri antichi e moderni, i quali più rettamente seppero discernere il bello, mentre le regole dell' arte vennero stabilite sulle diverse opere di quelli che meglio investigaron nella natura le sue perfezioni.

Una tal conseguenza conduce direttamente alla considerazione delle statue greche, da cui per una massima ormai fatta assioma nel tirocinio pittorico ha principio lo studio dell'umana figura. L'inversione di tal ordine esporrebbe infatti i giovani a non mai ottener quella castigatezza di disegno a cui importa iniziarli, mentre il moto inevitabile in un modello vivente, la fatica da esso provata nel durare a lungo in un'attitudine, l'istesso suo anelito, son condizioni bastevoli ad alterarne incessantemente le forme, e indurre esitazione nel principiante (2), il quale, destituto qual sarebbe della norma che danno i rilievi, si risolverebbe a terminar di maniera il proprio lavoro, contraendo in tal modo l'abito d'una mancanza di precisione che in breve lo condurrebbe allo scorretto. Prendendo invece le prime mosse da' modelli tratti dall'antico, e l'immobilità loro dandogli la facoltà di verificare a più riprese la propria operazione, egli ne acquisterà grado grado il pregio d'un facile ed esatto eseguimento; v'informerà l'occhio alla più perfetta proporzione d'un corpo umano, e vi si avvezzerà a quella semplicità e purità di forme a cui le minuzie o i parziali difetti d'una natura vivente vietan talora di pervenire. Abituatosi per tal pratica a segnar con correzione una figura, e conoscendo l'eccellenza d'ogni sua parte, nell'affacciarsi ch'egli farà al vero, si troverà in grado di eleggere quanto vi troverà di più grandioso, valendosi della vista anteriore dell'antico per correggerne le parti meschine o difettose, come con tanta valentia facea Guido, che i modelli ed i volti più volgari sapeva a

(1) Tal è l'opinione di molti scrittori che trattaron dell'estetica dell'arte. Vedi anche Reynolds nei suoi *Discorsi,* tom. I, pag. 198.

(2) Sappiamo dall'Armenini essere stato parere di Michelangelo che lo studio dei modelli naturali è nocivo ai principianti (*Precetti di pitt.*, pag. 97). Il Tintoretto diceva, che il disegnar da corpi naturali non era che da uomini esperimentati, poichè mancavano per lo più di grazia e di buona forma: e il Palma, che non s'impara dal solo naturale, se non vien regolato dall'arte (Ridolfi, tom. II, pag. 59 e 179).

perfetta forma ridurre, e giungerà così a poco a poco a quella pittorica condizione di mente che fu propria di molti maestri, fra cui deve annoverarsi Canova, il quale diceva di veder l'antico nella natura, e la natura nell'antico (1). Ma una tale emendazione, sempre pericolosa perchè per poco può inclinare alla maniera, non dev'esser praticata se non da chi per lungo studio vi si rese sicuro, onde sarà miglior consiglio ai giovani nel lor primo operar sul vero l'abituarsi alla rigida osservanza delle forme che avranno sott'occhio, per mantenersi nella pratica di segnar ad un tempo con celerità e giustezza. Perciò non dovranno eglino essere introdotti al vero finchè sull'antico non abbiano ottenuta un' instruzione soda e fondamentale. Tale fu l'andamento con cui il tirocinio loro in gran parte condussero i maestri de'migliori tempi, Michelangelo, Leonardo, il Granacci, il Torregiani, e tutti quegl'incliti giovani a cui gli Orti Medicei aprivano un giorno i dotti lor recessi, tale quello d'un Rosso, d'un Primaticcio, d'Andrea Mantegna, di Giovan Bellini, di Pietro Perugino, di Raffaello, di Paolo Veronese (2) e di mille altri.

Non dee perciò far meraviglia d'incontrar nella storia pittorica il nome d'alcuni artefici, i quali non essendo stati preparati al vero da un'antecedente instruzione, diretta secondo l'indole dell'arte, non solo non si sentivan rinfrancati dalla sua vista, ma ardivan perfin confessare provar eglino più facilità nell'operar di semplice idea, che non sul naturale *da cui trovavansi sviati* (3). Una tal condizione, segno manifesto di decadenza, solo appartenne a tempi ove la pratica delle scuole erasi dal buon sentiero allontanata, mentre l'arte di vedere il colore, e di rettamente valersi de' modelli è quella verso cui deve il pittore dirigere ogni maggior sollecitudine. L'infinita varietà della natura, la finezza delle sue espressioni, gli accidenti del lume e dell'ombra

(1) Della Valle, *Pitt. Ant.*, pag. XVII prefaz. Lo Zanetti dice che il fondamento di tal canone pittorico sta nel disegnar esattamente dal naturale, aggiungendovi poi quelle eleganze che suggerisce la considerazione dei modelli antichi: « Tutta la somma dell'arte del disegno in esso si contiene. Dovrebbe, per quanto io penso, scriversi in compendio un tal precetto sulle porte delle moderne accademie di pittura, e siccome un famoso filosofo scritto avea sull'ingresso della sua scuola che niuno dovesse accostarvisi se non sapea di geometria, così sarebbe da scriversi che niuno in esse accademie entrar potesse per disegnar il nudo, se prima non avesse fatto studio sull'antico, per imparare a conoscere le belle parti, e a imbellire le perfezioni del naturale. Senza questo è un camminare alla cieca, assuefar l'occhio del principiante al peggiore, e stampar nella tenera fantasia della gioventù quelle imperfette e sregolate idee che mai forse cancellar non potrannosi » (*Della Pitt. Venez.*, lib. II, pag. 147).

(2) Degli studi fatti da Paolo Veronese sulle opere greche e su quelle di Michelangelo parla a lungo il Ridolfi, tom. I, pag. 297, ed aggiunge in fin della sua vita che quel gran maestro « apparò da' buoni rilievi (come han sempre fatto gli eccellenti pittori) la gagliardia de' contorni, la fierezza de' muscoli, le osservazioni dell'ombre, i battimenti gagliardi che si formano al lume della lucerna, che non si praticano che languidamente nel naturale, e conservansi ancora dall'erede molte teste, braccia e figure di gesso tratte dall'antico, di cui Paolo si valse » (*Marav. dell'arte*, tom. I, pag. 331).

(3) *Disc. Accad.*, T. II, pag. 151.

su' corpi, producono una moltiplicità d'effetti, e una complicazione di caratteri di cui è difficile alla più forte ritenitiva rammentarsi con precisione, così che nel vero soltanto posson ritemprarsi le forze dell'ingegno, o rettificarsi gli errori della fantasia. Ma nella difficil arte che pratica, sempre esposto il pittore a ecceder dall'uno o dall'altro lato, sempre tra Scilla e Cariddi, dee bilicar continuamente fra quel che è, e quel che dev'essere. Da una tal proprietà inerente al carattere della pittura appare qual ascendente possa aver sui suoi destini il retto o pravo uso de' modelli, e quanto importi a' giovani l'esser con saggia direzione introdotti ad uno studio che, sugli elementi medesimi, può esser loro occasione di riuscita, ovvero di perdizione. Onde essendo gli esemplari a noi tramandati da' Greci il risultato dello studio che que' nobili ingegni fecero eglino stessi sul naturale, a ragione si tengon per tal motivo la miglior guida di chi coltiva le arti, o ch'egli inclini verso la natura, ovvero verso l'idea. Ma la considerazione di tali opere, diretta ad imprimer nella mente un tipo di bellezza quale finora, a giudizio di tutte le generazioni che fra i Greci e noi intercedettero, in niuna età e presso niun popolo fu il più perfetto rinvenuto, deve tenersi non già come studio sostanziale ed assoluto, ma soltanto come introduzione a quello della natura, la qual sempre rimarrà principio e fonte del bello e del sublime. Così che se rettamente fu dall'arte moderna divisato nel valersi che ella fa del singolar vantaggio che sull'antica a lei danno le opere da essa ereditate, per imbeversi di quello stesso modo di veder la natura, non convien però mai dimenticare che questa ne fu l'inspiratrice, e che dalla sola sua considerazione due volte rinacque l'arte a novella vita.

Quantunque da noi si riconosca che lo studio delle opere greche costituisce a pro de' moderni un mezzo di progresso di cui eran destituti que' primi artefici, convien però notare che l'uso di utilizzare a incremento dell'arte l'esperienza di quelli che prima la coltivarono, esclusivamente non appartiene a' moderni, e che anche un tale esempio ci vien dagli antichi presso cui, giunta l'arte alla sua maturità, riconobbe in una delle migliori opere di Policleto il complesso di tutte le perfezioni che all'umana forma appartengono, la quale detta perciò il *Canone*, valse a general modello degli artefici che su essa, come noi sull'altre statue greche, informavan la mente loro al bello naturale, da essa traendo, al dir di Plinio, come da certa legge i normali lineamenti: *Lineamenta artis ex eo petentes velut a lege quadam.* Sappiamo infatti che Lisippo, il quale non aveva mai avuto verun maestro, interrogato un giorno come avesse appresa la sua professione, rispose aver egli studiato il Canone di Policleto. Che quella statua poi fosse il risultato

d'una scelta epurata, e d'una dotta analisi fatta sul vero, lo accerta Luciano nel suo Dialogo intitolato *Peregrinus*, ov' egli ce la rappresenta come la riunione di tutte le bellezze della natura: *Naturae figmentum, atque opificium.* La qual cosa dimostra erronea un'opinione ovvia fra gli artefici, quella d'indursi a credere che i modelli de' Greci fossero di gran lunga più perfetti de' nostri. È vero che sotto quel cielo inspiratore, e in un clima sì delizioso che da Erodoto era anteposto all'oro e alle gemme dell' India (1), l'umana bellezza giungeva, come ancora in oggi, a forma più eletta, ma risulta però da un passo di Senofonte che anche que' maestri erano astretti a condursi nello studio del vero con quell'istesso discernimento che ai moderni è necessario. Narra quello scrittore che trovandosi un giorno con esso lui Parrasio con Socrate, questi facendosi a parlargli dell'arte sua, gli disse: «Quando voi imprendete ad imitar forme belle, non essendo così facile imbattersi in un sol uomo che in ogni sua parte sia incapace d'emenda, voi raccogliete da molti quello che in ciascuno è bellissimo, e fate sì che tutti i corpi totalmente belli appariscano (2).» La qual cosa prova che raramente andavano immuni da alcun rimprovero i lor modelli, e che gli artefici doveano allora, com'oggi, togliere o aggiugnere a quanto aveano sott'occhio. Sappiamo infatti da Quintiliano essere stato costume di Zeusi dare alle sue figure una grandiosità maggiore che non vedea nel vero (3), e da Plinio che Eufranore solea tener più grandi i capi e le articolazioni, ai quali caratteri egli aggiungeva l'esilità delle membra oltre a quanto rinveniva nel naturale (4). Osserva eziandio a tal riguardo Cicerone, che quantunque belle potesser dirsi le opere di Mirone, benchè quell'artefice appena si conformasse al naturale, più belle, ed assolutamente perfette eran però quelle di Policleto, le quali esibivan quanto di più squisito può nell'umana forma rinvenirsi (5).

Queste disquisizioni con cui tentiamo di segnare il limite dall'arte prefisso tra il naturale e l'ideale, ci hanno condotti a definir la sola massima per cui possa a buon termine pervenire lo studio del disegno. I requisiti necessari a costituirne l'eccellenza dimostrano quante difficoltà abbiansi perciò da sormontare. Ma quando il pittore sarà giunto a rappresentar l'esterno de' corpi, ancor gli rimarrà il più difficile, esprimerne l'anima. Quanto su ciò instasse

(1) Herod. *Hist.*, lib. III, cap. 106. Plat. in *Tim.*

(2) Xenoph., lib. III. *Memorab.* Stob., *serm. LVIII.*

(3) *Zeuxis plus membris corporis dedit id amplius atque augustius ratus* (Quintil., lib. XII, cap. 10).

(4) *Euphranor..... fuit in universitate corporum exilior, capitibus articulisque grandior* (Lib. XXXV, cap. 11).

(5) *Nondum Myronis satis ad veritatem adducta, iam tamen quae non dubites pulchra dicere: pulchriora etiam Polycleti, et iam plane perfecta* (De Orat.).

un de' più dotti fra i didascalici dell'antichità lo riconosciamo nel seguente passo di Filostrato il juniore: «Importa, dice, che colui il quale vuol con retta ragione condursi nell'arte pittorica, non solo si avvezzi a discernere le bellezze della natura, ma ch'egli si renda idoneo ad esprimere giudiziosamente nelle stesse figure che tacciono, i contrassegni delle abitudini e delle passioni. Chiunque sarà venuto in notizia delle varie espressioni che si raccolgon nel carattere delle guance, degli occhi, delle sopracciglia, in una parola, di quanto spetta al sentimento, colui senza dubbio avrà ottenuto il più importante, e riuscirà felicemente in ogni opera (1). E questo è il segno ove ai bisogni dell'arte fallano i modelli anche i più eletti, mentre se rara è la perfezion delle membra negli uomini di volgo che per tal uso pratican nelle officine, n'è l'un cento più rara la intelligenza sui caratteri di cui debbono investirsi a secondar l'opera pittorica. Ed è per tal motivo che i Carracci, i quali insipide e posticce chiamavano a ragione le attitudini e le espressioni de' volgari modelli, solean dire che in tale intento niuno potea riuscir bene dalle persone dell'arte in fuori (2), perchè sol esse capaci del sentimento e delle altre condizioni che debbon modificar le movenze a seconda de' caratteri, e stabilire una giusta correlazione tra l'atto delle mani e delle altre membra colle passioni espresse da' volti. Onde Annibale Carracci asseriva non aver mai avuto il miglior modello di suo cugino Lodovico; questi di Guido o del Ferrantini; Guido Reni del Savonanzi; il Caravaggio di Leonello Spada (3) e il Sansovino di Pippo del Fabbro (4). Ma anche dalla capacità che un modello

(1) *Oportet eum qui pingendi artem recte moderaturus est, cum naturam humanam pulchre perspectam habere, tum idoneum esse ad morum notas iudiciose exprimendas, etiam in iis qui tacent: ad haec quid in genarum constitutione, quid in oculorum temperie, quid in superciliorum indole situm sit, et ut summatim dicam, quaecumque spectant iudicium; quisquis hac cognitione satis superque imbutus erit, omne, procul dubio, feret punctum, et cuivis operi non infeliciter manum admovebit.*

(2) Fels. Pittr., parte III, pag. 378.

(3) Leonello Spada era perciò divenuto sì indispensabile al Caravaggio, che temendo egli che, ributtato dalla noia o dalla fatica, Leonello gli fuggisse mentre egli avea incamminato qualche lavoro, per assicurarsene lo chiudeva a chiave in uno stanzino, porgendogli, come a prigioniero, il vitto per una finestra. E se ne trovan due esempi nella sua vita, uno, quando il Caravaggio dipingeva in Napoli il suo S. Giovanni Batista; l'altro, quando feçe il San Matteo in Roma.

(4) Era Pippo del Fabbro discepolo del Sansovino, e sarebbe riuscito nella scultura, se il troppo studiare, o il troppo stare a modello non lo avesse fatto impazzire, e non fosse stata fors'anche la cagion di sua morte. Ecco le parole del Vasari: «(Il Sansovino) si mise a ritrarre dal vivo, ancorchè fosse di verno, un suo garzone, chiamato Pippo del Fabbro, facendolo star ignudo buona parte del giorno; il quale Pippo sarebbe riuscito valent'uomo, perchè si sforzava con ogni fatica d'imitare il maestro: ma o fosse lo star nudo e colla testa scoperta in quella stagione, oppure il troppo studiare e patir disagi, non fu finito il Bacco, che egli impazzò in sulla maniera di far le attitudini, e lo mostrò, perchè un giorno che pioveva dirottamente, chiamato il Sansovino Pippo, ed egli non rispondendo, lo vide poi salito sopra il tetto, in cima d'un camino e ignudo, che faceva l'attitudine del suo Bacco. Altre volte pigliando lenzuola o altri panni grandi, i quali bagnati, se li recava addosso all'ignudo, come fosse un modello di terra o cenci, e acconciava le pieghe, poi salendo in

intelligente ha di penetrarsi delle espressioni necessarie al tema trattato da un pittore, risulta per questi novello pericolo, quello di cader nella monotonia de' volti e delle figure; difetto di cui vennero accusati il Domenichino, l'Albani, e gli stessi due sommi Raffaello e Michelangiolo (1). Indi la necessità di mutare spesso di modello, la quale aggiunta alla difficoltà di trovarne d'acconci, accresce oltremodo tutte le altre della professione. Onde con opportuno divisamento, considerando al complesso di quelle che nel retto uso del vero s'incontrano, ha la storia ricapitolati nelle sue pagine a comune insegnamento i moltiplici ripieghi che la brama di riuscir nell'arduo intento suggeriva ad alcuni celebri pittori, ora per animare il volto delle persone che innanzi a loro sedeano (2); or per cogliere il destro che a favor dell'arte lor porgeva un caso fortuito (3); or per ricercare in se stessi ciò che l'impassibilità

certi luoghi strani, e arrecandosi in attitudini or d'una, or d'altra maniera di profeta, d'apostolo, di soldato o d'altro, si faceva ritrarre, stando così lo spazio di due ore senza favellare, e non altrimenti che se fosse stato una statua immobile» (tom. IV, pag. 299).

(1) Leonardo da Vinci, vedendo il Giudizio del Buonarroti, dichiarò riprovevole quel gran disegnatore per l'uniformità di cui l'uso d'un medesimo modello era stata cagione in quell'opera, ove perciò tanto si vedon muscoli nella figura d'un giovane, quanto d'un vecchio, e il simile esser de' contorni (Armen., *Prec. di Pitt.*, pag. 110). Grave inconveniente sarebbe perciò in un'Accademia il non posseder che uno o due soli modelli, perchè ciò non darebbe a chi studia se non l'idea d'una sola natura, togliendogli la conoscenza di sue infinite varietà. I giovani s'avvezzerebbero, per così dire, alla maniera, anche studiando il vero, e ne sarebbe fomentata la naturale inclinazione che ognuno ha di ripetere una certa idea di volti e di forme, che egli riproduce con predilezione. Il danno proveniente da tale unicità di modelli apparve, al dir di Watelet, in modo più particolare nella scuola francese, verso il principio dello scorso secolo, ove un modello detto Deschamps, durato per ben quarant'anni all'Accademia, era da tutti gli artisti di quel tempo a gara ricercato. Le persone che avean pratica di tale scuola, riconoscevan l'eterno Deschamps nelle varie opere de' pittori e degli statuari, esprimente ora un Mercurio, ora un Davide, o un Ercole, o un Nettuno, o un Giove; e da taluni, più gelosi dell'imitazione assoluta, non si facea difficoltà di copiar talora esattamente anche il suo stesso volto, che un po' brillo e inciuscherato figurava alquanto grottescamente sulle spalle de' Numi e degli Eroi.

(2) Era Guido Reni dotato d'un'avvenenza di volto maravigliosa, congiunta a un'espressione d'innocente verecondia, onde soleva Lodovico Carracci tenerlo a modello quando voleva rappresentare spiriti angelici: « Solito, come diceva, a spender prima qualche tempo in lodare alcuna buona qualità, ovvero opera di lui, acciocchè coll'aggiunto rossore divenisse il volto di lui più accomodato al soggetto. »

(3) Si legge in tal proposito nella vita di Van Hoogstraten il fatto seguente. Dovendo quel maestro dipingere il rinnegamento di S. Pietro, scese un giorno in piazza a cercar d'un modello, ed avendovi trovato un accattone, la cui calvezza lo rendeva appropriato al soggetto, promessagli una ricompensa, lo condusse nel suo studio, ove per qualche tempo lo dovette lasciar solo. Quel pover'uomo che, appena chiusa su lui la porta, si vide attorniato di cranii, di scheletri, e perfin di membra umane ancor tutte lacere e sanguinose (che servivano agli studi anatomici del pittore), punto non dubitò d'esser caduto in mano di qualche scellerato, e che ormai giunta fosse la sua ultima ora. E già nella sua fantasia vedevasi assassinato barbaramente e fatto a pezzi, come tant'altri infelici, le cui membra egli vedeva a terra sparse avanti ai propri occhi. Tremante e pieno di spavento, pensò allo scampo. E accostatosi all'uscio, nè avendolo trovato chiuso a chiave, vivamente a un tratto lo spalancò, e dandola a gambe giù per le scale, in due salti fu nella via. I pianti e le grida di quel meschino non tardarono ad attruppare intorno a lui la gente del popolo, ed egli in ginocchioni in mezzo alla folla ognor più spesseggiante, chiedeva soccorso e misericordia. Ma quando i vicini ebbero udito il caso, facendone le risa grasse tra loro, e poi con buone parole tutto riconfortandolo, di nuovo lo rassicurarono e il rianimarono a tornar da quello che non per assassinarlo, ma sol per dipingerlo avealo a sè chiamato. Ed

d'uomini mercenari lor vietava ottenere (1). Anzi, associando essa talvolta le perfezioni naturali de' modelli alla gloria delle intelligenze superiori da cui vennero posti in opera, ha ella con particolar lode celebrata la memoria di quelli che più furon da vari maestri favoriti, non tralasciando il nome di parecchi vaghi fanciulli che serviron di studio al Domenichino (2), e facendo perfin menzione d'un modello femminile che, sol per leggiadria di forme e di volto, venne da certi magistrati olandesi ricompensato, avendo eglino giudicata degna della stessa corona, così la bellezza inspiratrice del genio, come il genio riproduttore della bellezza (3).

Nella disamina da noi fatta sulle condizioni necessarie onde util riesca lo studio del vero, essendoci convinti non potersi senza un fino discernimento giungere alla meta, rimane ora a dimostrare non esser bastevole cotal dote dello spirito, se ella non va aggiunta a tenace memoria; chè la Musa dell'Arti, come ben finse Esiodo è, come l'altre, figlia di Mnemosine. Infatti, nel ritrarre un modello, essendo il pittore astretto dall'arte sua a risolversi per un partito unico, benchè ei lo possa prendere qual gli aggrada, importa sommamente alla futura verità dell'opera che in quel momento istesso in cui la sua volontà si determina, egli ponga mente a un'infinità di circostanze che, essendo allora attuali nel vero, in esso difficilmente si mantengono o si riproducono. Così che non solo deve osservar prima di tutto i vari caratteri d'espressione che aggraziano un volto, eleggendone un solo, ed imprimendoselo nella memoria, ma conviene che si sovvenga esattamente delle varie condizioni di lume, d'ombra, di colore e di riflessi che ne caratterizzavan le fattezze nell'atto prescelto, le quali furon passeggere, anzi instantanee, e ch'egli dia ad un'opera, fatta con lunga e laboriosa cura, tutta l'apparenza della spontaneità. Ivi sta

essendo sopraggiunto in quel momento Van Hoogstraten, che appunto di lui cercava, e alle parole questi aggiungendo i fatti, con pagarlo anticipatamente, riuscì a seco ricondurlo. E trovando nel viso costernato di quel mendico l'espressione che appunto egli ricercava, si affrettò di coglier con prestezza il favorevole momento, e posta mano a'pennelli fece una delle sue opere più ammirabili (*Vie des Peintr. Flam. et Holland.*, tom. II, pag. 410).

(1) Come praticava il Domenichino, il quale investendosi de' personaggi che dipingeva, portavasi avanti allo specchio, ed ivi studiava sul suo proprio volto la precisa espressione da esso ricercata. Parevagli, dice il Malvasia, che il disegnar dal modello, il ricavar da'rilievi fossero pratiche necessarie sì, ma comuni troppo; onde a ciò che più si doveva, men si pensasse, ossia a que'primi moti accidentali di che difettan poi sempre le pesanti attitudini del nudo, per lo più mancante di quelle spiritose vivezze che se pur talvolta nelle persone commosse si osservano, quai baleni spariscono. Onde disperando di vederle ne' suoi modelli riprodotte, le andava ricercando nelle vie, nelle piazze, spesso traendo ove più frequenti fosser le adunanze e i commerci, ed ivi pensieroso ed estatico sulla natura viva, osservando «le semplicità de'fanciulli, le languidezze de' vecchi, le compassioni delle donne, i maneggi degli uomini. Chiuso nel mantello ricavavane allora come d'ascoso colla matita breve memoria, o portandosegli frettolosamente a casa di peso, formavane un po' di schizzo».

(2) Fels. Pittr., parte IV, pag. 340.

(3) *Vie des Peintr. Flam. etc.*, tom. II, pag. 189.

il malagevole dell'arte per la difficoltà di combinar simultaneamente nell'intelletto un gran numero di considerazioni che tutte importano, e di cui ognuna sarebbe per sè sola bastevole ad occuparlo per intero, nelle quali conviengli pur suddividersi con rapidità, anzi nell'attimo, mentre l'ascendente dell'espression naturale che lo commuove per la sua bellezza, ed a cui smania di poter giungere, dev'essere subordinato al freddo calcolo sull'esattezza della tinta, sulla relazione che è tra l'una e l'altra nel vero, la quale ancor dee modificarsi secondo le condizioni di chiaroscuro e d'armonia adottate nel tuono del dipinto. Intanto lo spirito dell'artefice prova un tacito scoraggiamento per la difficoltà materiale d'ottener i precisi valori che vede nel modello co' limitati mezzi somministrati dalla più ricca tavolozza. Durante lo studio affannoso che richiede l'elaborazion della mestica, variante ad ogni pennellata, epperò procedente con tardità inevitabile, la stanchezza altera le forme e l'espressione della figura studiata, quell'espressione sol bella quando spontanea, e cui non basta a riprodurre l'istessa più determinata volontà di chi sta a modello. Indi l'ansia e la fretta, e dall'ansia e dalla fretta il far male e il rifar peggio, e tra la stanchezza propria e del modello, l'ammanierar la pittura, il dar nel carico, nel forzato, il vederlo chiaramente, nè saper come evitarlo, e il maledire l'inarrivabile bellezza della natura. Queste sono le croci, queste le smanie giornaliere a cui è dannato chi coltiva questa difficilissima fra le arti; croci e smanie incredibili a qualunque per prova non le conosca. E non basta la più ostinata alacrità di studio, o amor del bello, o sete di rinomanza, se alle altre doti dell'ingegno spontaneamente non va congiunta una forte ritenitiva.

Alla facoltà che aveva di serbar tenacemente nella memoria i più fuggitivi caratteri d'una figura, attribuisce in fatti lo Zannetti la vitalità che Tiziano seppe infondere nelle sue, notando che se fu grandissimo naturalista, egli fu ad un tempo giudiziosissimo nella scelta che facea sul vero, nè mai si assoggettò a ricopiare servilmente il vivo. « Infiniti testimoni (son sue parole) abbiam di ciò nelle di lui opere: conosceva egli perfettamente i momenti della verità più opportuni alle pittoresche rappresentazioni; le ricercava con attenzione, e colla gran foga della fantasia, necessaria molto in quest'arte, riteneva le osservate immagini, e sapea recarle sulla tela vive ognora e gradite (1) ». L'animata maestria delle opere di Paolo Veronese ebbe la medesima scaturigine: « Aiutato, dice il Ridolfi, soltanto da una felice ritenitiva, formava le cose vedute con la sola immaginazione, alle quali aggiungeva

(1) *Della Pitt. Venez.*, lib. II, pag. 97.

con l'ingegno sempre grazia e nobiltà (1). » L'istessa qualità d'ingegno riconobbe il De Piles in un altro celebre animatore della pittura, Antonio Vandyck. Egli sapeva scegliere col più squisito gusto le attitudini convenevoli alle persone, e i momenti più vantaggiosi de' volti; ne considerava tutte le grazie, le scolpiva nella memoria, ed imitava così non solo quanto vedeva nel modello, ma quanto vi credeva possibile, o atto a sostenerne il carattere in modo attraente, senza alterarne la rassomiglianza: in guisa che nella verità delle opere del Vandyck si trova un artifizio di cui raramente han potuto, o saputo far uso i pittori che lo precedettero (2). Il Bellori attribuendo egli pure alla singolar memoria del Maratta la vivacità di sue figure, ne cita il seguente esempio. Chiamato un giorno dal Pontefice Clemente IX, stava quel pittore ritraendone l'effigie, quando a un tratto lo vide dar giù della persona, sdrucciolar dalla sedia e venir meno. Solo, confuso, incerto tra il chieder gente e il timor di sgomentare il Pontefice, si risolse egli a reggerlo per qualche tempo, con puntar le proprie ginocchia contro quelle del Papa, che in breve si risentì, e indi a poco del tutto si riebbe. Tornato il Maratta alla propria tela e ripreso il lavoro, non ebbe appena rivolto lo sguardo all'originale, che tosto s'avvide esserne le fattezze del tutto alterate, estinto il vigor degli occhi, mutato il colore, e difficile sarebbe stato a qualunque altro artefice l'uscir lodevolmente d'impegno, se non che in tal frangente vennegli in aiuto la rara di lui memoria, ed avendo, nel cominciar quel ritratto, attentamente osservato il Pontefice secondo il suo costume, se n'era impressa così al vivo la figura nella mente, che potè su quell'idea continuare il proprio lavoro, il quale riuscì uno de' migliori di tal maestro (3). Maravigliosa fra gli Olandesi potè dirsi eziandio la memoria di Cornelio Du Sart, da cui una figura che avesse fatto impression nella sua mente, era lungo tempo dopo dipinta come se attualmente ei l'avesse dal vero ritratta (4), simile a quell'antico Apollonio citato da Filostrato, che rappresentò al vivo Menippo, vaghissimo adolescente, dopo averlo una sola volta veduto (5). Se si rinvangasse più oltre la storia della pittura, molti altri esempi occorrerebbero sull'utilità che il buon discernimento e la felice ritenitiva arrecarono allo studio del vero, mentre dal primo deriva l'elezione che nobilita la natura, dalla seconda la forza delle immagini che ne fa emular la vitalità, onde vie

(1) *Marav. dell'arte*, tom. I, pag. 331.

(2) *Reflex. sur les ouvr. de Vandyck*, pag. 406.

(3) Bell., *Vite de' Pitt.*, tom. III, pag. 157.

(4) *Une figure originale qui le frappoit étoit rendue longtems après dans son tableau, comme s'il en avait fait la copie sur le champ d'après nature* (*Vie des Peintr. Flam. etc.*, tom. IV, pag. 74).

(5) *Apollonius, statuarii instar Menippum contuitus, diligenter designabat iuvenem* (Phil., lib. IV, cap. 8).

maggiormente si confermerebbe la sentenza con cui il Ridolfi preluse alla vita del Pordenone con attribuire alla somma rarità di tali doti intellettuali quella che si osserva nei grandi artefici (1).

Conferma alle massime stabilite in questo articolo sarà la condizione pittorica di Filippo di Champagne che ne motivò la materia. Amico, e in certo modo discepolo di Niccolò Pussino, egli potea pareggiarne la fama, se alla verità avesse aggiunta la sceltezza. Ma la di lui mente non ebbe se non la facoltà di ritener le immagini, senza conoscer l'arte di poggiar per mezzo loro a quel tipo elevato, ove dallo sceveramento delle minuzie e delle difformità individuali, emerge la bellezza pura. Invece d'assoggettare il naturale al proprio genio e all'impero dell'arte, egli se ne fece schiavo, così che le sue figure spesso reflessero l'immobilità e l'indolenza del modello da cui di peso eran state ricavate. Valente disegnatore, tinse il pennello nelle migliori tavolozze fiamminghe, e le sue opere, gagliardamente colorite, spesso poterono paragonare quelle di Rubens o del Vandyck. Fu valente compositore; chè la sua immaginazione non mancò di feracità, ma bensì d'elevatezza, volgar difetto de' suoi paesani. Deve ascriversi a vera di lui disgrazia non essersi egli condotto in Italia, non averne visto il cielo animatore, sotto la cui influenza si sarebbe il suo genio ingrandito sino alla sublimità. Può dirsi aver egli fatta una bella statua, ma non aver saputo, come Prometeo, animarla col fuoco del cielo. Una sola volta su lui scese, ma simile a fulmine, quel fuoco. E fu grande artefice il dì che fu padre infelice. Infermatagli gravemente la figlia maggiore, monaca nel convento di Porto Reale, e all'estremo ridotta, trasse il misero al suo letto, e, vece d'immaginazione tenendogli il sentimento, dipinse quella dolorosa scena con sì vivace inspirazione, che per comun sentenza de' contemporanei e de' posteri divenne essa il suo capolavoro. Pittura veramente mirabile! Opera che dall'occhio trapassa al cuore e vi s'imprime incancellabilmente! Tanto è vero che questa nobil arte allor soltanto è sublime quando l'anima, percossa da una forte impressione, si sottrae all'ascendente della materia. E a tutte le arti d'imitazione si applica tal sentenza. Notabile esempio, analogo al nostro, ne citò Aulo Gellio nelle Notti Attiche (2). Aveavi in Grecia un celebre attore che per le grazie del gesto e la purità della voce tutti gli altri superava. Polo era il suo nome. Aveva

(1) «Sarà facile sciorre il dubbio onde avvenga che pochi riescano valorosi nel dipingere; e la ragione è che richiedendosi in cotal arte finezza d'ingegno per intendere il bello, e perfetta memoria per ritener le innumerabili immagini degli oggetti, quindi è che difficilmente si costituisce il buon pittore, in cui si ricerca abilità maggiore che nelle altre discipline, ecc.» (*Merav. dell'arte*, tom. I, pag. 95).

(2) *Histrio in terra Graecia fuit fama celebri, etc.*, lib. VII, cap. 5.

egli rappresentate le migliori tragedie con gran maestria. Un figlio unicamente amato gli fu da morte rapito. Dato al dolore un sufficiente sfogo, tornò all'arte sua. Rappresentavasi allora sul teatro d'Atene l'Elettra di Sofocle, ed egli dovea portar l'urna contenente le supposte ceneri d'Oreste; perchè in quella tragedia è Elettra espressa piangente per la morte del fratello da lei creduto ucciso, e di cui stima aver le reliquie tra le proprie braccia. Polo, vestito delle lugubri gramaglie d'Elettra portò sul teatro le ossa del suo figliuolo, nell'urna da lui tolta al sepolcro; e quasi stringesse quella d'Oreste, fe' risuonar la scena non già di gemiti e di grida simulate, ma di lutto vero, e di commoventissimi lamenti. Così chi alla finzion del dolore soltanto si attendeva, ne vide la realtà.

L'indole d'ingegno che condusse lo Champagne ad essere mediocre pittor di storia, fu appunto quella che lo fece abile ritrattista; altro non essendo il ritratto se non la deviazione dell'arte da un tipo ideale ad uno personale, così che il sovèrchio attaccamento alla verità, difetto nel primo, è pregio nel secondo, massime quand'ei ritrae l'effigie di personaggi storici. In essi soprattutto importa tener conto d'un detto d'Arnobio in tal proposito, non doversi chiamar vero simulacro se non quello che imita esattamente i contorni delle principali fattezze d'un volto (1), la qual sentenza, da Plutarco moderata nell'interesse dell'arte, gli fa osservare che se in tali immagini è inerente alcun difetto naturale non si vuole che sia trascurato del tutto, ma nemmeno espresso punto per punto, mentre l'una cosa renderebbe deforme, l'altra dissomigliante l'effigie (2). A tali suggerimenti sembra essersi conformato il pittore in questo ritratto, ove un'antica matrona a lui s'appresentava con tutte le pretensioni e le schizzinosità della bellezza in decadenza. Come abile schermitore sempre in guardia, l'occhio all'erta, e la mano pronta alla parata, dovette egli stare in continua sollecitudine contro gl'irreparabili oltraggi che il tempo, inabile cortigiano, non avea risparmiati a quel volto, sempre ebbe a mantenersi in bilico tra il renderlo troppo, o troppo poco rassomigliante. Perchè non gli sovvenne il ripiego di Niccolò Maas che, posto anch'egli a cimento coll'età senile (3), allor sol piacque quando lasciata la

(1) *Neque enim rectum est dicere aut appellare simulachrum quod non pariles lineas principali ab ore traducat* (Arnob., lib. VI, Adv. gent.).

(2) *Pictores qui decoras.... pingunt imagines, si aliquid insit iis levis vitii, nolumus neque ut praetereant id prorsus, neque ut undequaque exprimant, quippe hoc deformem, discrepantem illud reddat effigiem* (In Vita Cimon.).

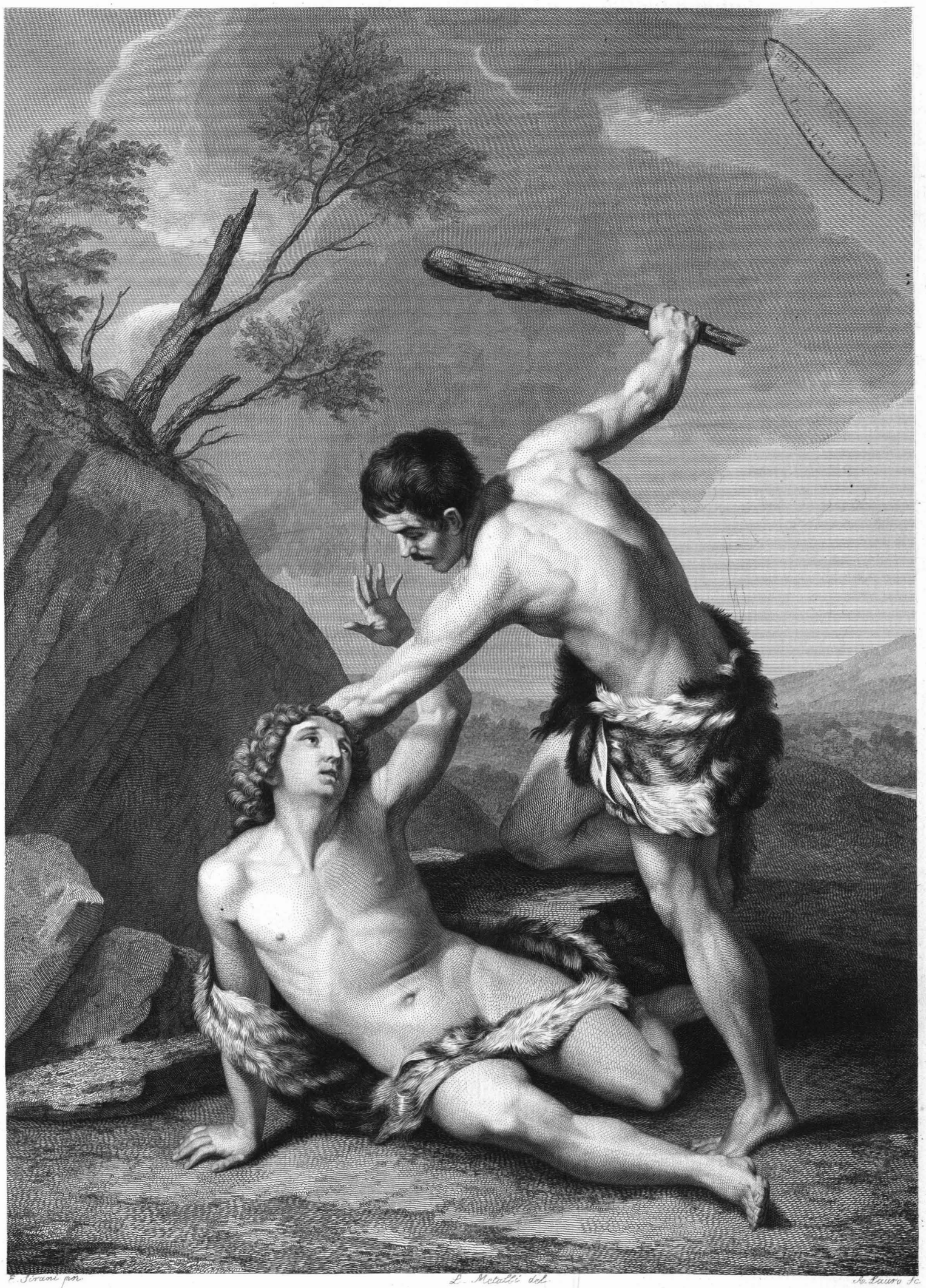
(3) Si legge nel libro di Weyermans, che stando un giorno Maas a dipingere una signora, la quale, oltre all'essere innanzi cogli anni, era brutta e molto butterata dal vaiuolo, ella si alzò repentinamente dalla seggiola, e portossi a veder l'abbozzo di suo ritratto, che trovò sì somigliante da rabbrividirne. E al pittore

realtà per l'ideale, presentò all'annosa modella il ritratto di freschissima giovane, per lei più somigliante, quando per gli altri meno? In questo fu lo Champagne anzichè piaggiatore, artefice. V'infuse verità di tinte studiate con solerzia, ne espresse il contegno, ne pareggiò la maestà; quella maestà, solo dono degli anni, che volentieri avrebbe forse, chi stava a modello, con qualche vezzo giovanile contraccambiata. Triste compenso della fortuna e dell'arte, su lei piovvero le gemme, i monili, le smaniglie, gli ori, gli argenti e le preziose drapperie; e l'opera riuscì bella di doti pittoriche, ricca di sontuosi arredi, lodatissima dagl'intelligenti perchè rassomigliante, per ciò appunto men lodata dall'illustre commettitrice, e forse ancor meno da chi le facea corona.

A noi che per lunghi anni vedemmo il paese nostro flagellato da guerra, per gli ambiziosi raggiri di questa principessa che, francese di nascita, sempre a lui si mostrò forestiera, ma che nella finale di lei condotta verso i principi Tommaso e Maurizio pur ammirammo la di lei generosità, dee, per la relazione che il morale ha sul fisico, parer rassomigliante questo ritratto, come quello ove il tipo della pura bellezza trovasi da personali difetti alquanto deformato.

volgendosi tutta stizzosa: « Che diamin di figura, disse, avete voi costì immaginata? Quelle non son certo le mie fattezze. Mutatemi diviato quella faccia che mette paura, o me ne vado, e non torno più ». Troppo esperto del mondo e delle donne era il pittore da subito non prendersi il torto, dicendole però a sua scusa quella esser la pura preparazione, e che allora soltanto stava egli per studiar la somiglianza. E più non la guardando, perchè di lei più non abbisognava, inventò un grazioso visetto, con bocca vermiglia, occhi fulgidi, carnagione di gigli e di rose, nè scordò d'aggiungervi di suo anche i doppi tesori d'un sen di neve. Pregò quindi la dama di guardar di nuovo quel ritratto, che più non era il suo. E allora sì che meravigliosamente essa si mostrò soddisfatta dell'opera, e colmando di lodi l'artefice, generosamente lo rimunerò (*Vie des Peintr. Flam. etc.*, tom. II, pag. 457).





F. Sirani pinx. L. Metallii del. Ag. Lauro Sc.

Tav. CVI.

CAINO CHE UCCIDE ABELE

DI ELISABETTA SIRANI

Nata in Bologna nel 1638, *morta ivi nel* 1664;
alunna di suo padre.

SCUOLA BOLOGNESE.

Leggiamo nel libro del Malvasia aver Guido Reni dipinto una tavola rappresentante Caino e Abele, commessagli dal marchese Carlo Emmanuele Durazzo di Genova (1). La deplorabile condizione in cui ella trovasi or ridotta per una serie intricata di vicende, di cui difficil sarebbe rintracciare il bandolo, e che provan potersi anche alle tavole applicare il detto antico: *habent sua fata libelli*, fa sì che dalla copia d'Elisabetta Sirani, che qui offriamo, anzichè dal quadro originale può in oggi dedursi un giusto concetto sui pregi di quel capolavoro. Venne già da altri osservato essere gran meraviglia che una donzella, non vissuta oltre i ventisei anni, ci tramandasse quel gran numero di pitture che ne inventariò il suo biografo; più grande, che con tanto magistero di disegno e di colore le conducesse; grandissima, che rappresentando storie macchinose mostrasse la fierezza di pennello e di concetto che sembra dote esclusiva dell'altro sesso. Onde a lei applicando le parole di Plinio per l'immatura morte del giovinetto Atenione: *quod nisi in iuventa obiisset nemo ei compararetur* (2), anche noi affermiamo che niuno in quella scuola sarebbe riuscito sì grande se, abbagliata allo splendore di tanta gloria, non n'avesse l'invidia troncato il corso col veleno. Tenne la Sirani nella pittura bolognese il grado istesso che Artemisia Gentileschi nella fiorentina. Virile nella natura dell'ingegno, nella severità degli studi, nel brio della mano, lasciava anch'essa a Lavinia Fontana, come la prima a Agnese Dolci, la leccatura e la timidità del debol sesso, e compiaceasi ne' soggetti che fan richiamo alle più

(1) Fels. Pittr., parte IV, pag. 91.
(2) *Hist. natural.*, lib. XXXV, cap. 39, par. 9.

vitali energie dell'anima. Ebber siffatto carattere le grandi tavole da lei dipinte al Catalani, in una delle quali rappresentò Giuditta che di notte tempo mostrava il capo d'Oloferne al popolo di Betulia, ove da due torchi accesi tenuti da due paggi era tutta la scena illuminata, e nell'altra Timoclea in atto di precipitar nel pozzo il soldato macedone; come pure quella ordinatale dal P. Marchelli, predicatore di S. Petronio, ov'era raffigurata la liberazione d'un ossesso, durante una festa in cui portavasi processionalmente il Volto Santo.

La maestria con cui è trattata questa tela, l'ha fatta da alcuni attribuire alla mano di Guido, ma il di lui originale tuttor trovandosi presso i marchesi Durazzo, non potea questa dichiararsi se non una replica della medesima composizione, della quale non essendo memoria nell'accurato catalogo delle tavole Guidesche, lasciatoci dalla Felsina pittrice, era l'induzione, da tal fatto derivante, sfavorevole alla congettura. La minuta disamina a cui soggiacque, allorchè si collocò nella Regia Galleria, la fece dalla maggior parte de' professori, fra cui alcuni Bolognesi, attribuire a Elisabetta Sirani, opinione ch'ebbe quindinnanzi la ratifica dei dotti da cui successivamente venne considerata. Vero è che il possesso con cui son colpeggiati i torsi e particolarmente quello del Caino, e la sprezzatura magistrale del paese, richiaman talmente l'idea di Guido, da poterne essere indotti a credere che sulla copia medesima avess'egli dati gli ultimi ritocchi, se nol vietasse l'insuperabile difficoltà delle date, mentre quando la Sirani dipingea questa tela, Guido era morto (1). Ma uno studio ostinato sulle opere di quel gran pennelleggiatore, e forse indole unigenere d'intelletto, la mossero sin dai primi passi verso il di lui stile, in cui tanto s'immedesimò da indurre spesso in errore i più esperti, e tal ammirazione destava in uno dei più eruditi mecenati del Reni, il senator Saulo Guidotti, che alla spoglia mortale del maestro, da esso accolta nell'avito sepolcro della famiglia, volle fosse compagna quella dell'infelice discepola, onde quelli che la vita avea disgiunti, unisse almen la morte nell'eterno suo abbracciamento, e vi fece inscrivere quest'epitaffio:

Siranae tumulus cineres hic claudit Elisae
Guidonis Reni qui quoque busta tegit:
Sic duo picturae quae non miracula iunxit
Vita, hoc in tumulo iungere mors potuit.

Notando noi essere a questa pittrice stato familiare l'esercizio dell'intaglio

(1) Morì l'anno 1642, essendo allora Elisabetta in età di anni quattro.

all'acqua forte, ove lasciò rami condotti con gran perizia e vivacità, come leggesi di Guido, dei tre Carracci, di Rembrandt, del Rubens e di molti altri pittori a cui lo spirito del tocco partorì lode particolare, sarebbe suggerimento indicato dall'interesse dell'arte il qui proporre il quesito, se dalla franchezza data alla mano dall'uso della punta, sia da dedursi la disinvoltura del pennello, o se da questa anticipatamente acquistata e da naturale facilità prodotta, abbia a dirsi derivata l'attitudine e l'inclinazione di tali pittori per siffatta maniera d'intaglio. Certa cosa è che, quantunque dotta del disegno e del colore ella fosse quanto i più accreditati di quella scuola, ciò nondimeno dal brio e dalla prestezza del pennello dovette la Sirani in ispecial modo ripetere i singolari encomi ottenuti dalle sue tele, cui ristretto essendo il confin d'Italia divenuto, aprì la fama più ampia carriera, divulgandole in tutte le contrade d'Europa. Così che videsi accorrere allo studio della giovinetta illustri viaggiatori, principi e monarchi, fra cui Casimiro re di Polonia, Adelaide di Baviera, Madama Reale di Savoia, Margherita di Toscana, Leopoldo de' Medici, Caterina Farnese, la Duchessa di Mantova e parecchi altri, che estatici a sì fertile ingegno e, quasi ad avverar col proprio lor testimonio i portenti che dalla pubblica voce promulgati appena ei credeano, vollero assistere di persona alla brillante improvvisazione che tuttodì, scherzando e conversando nel proprio studio, faceane la vaga incantatrice.

A compiere il rapido abbozzo da noi fatto di questa seducente figura del secolo decimosettimo, aggiungasi che, decantata per avvenenza di volto, eleganza di modi e prontezza d'ingegno, pittrice rinomata, ella dava opera eziandio alla scultura, alla poesia e alla musica, onde in lei, come a comun centro, tutti convergendo i raggi che dalle lettere e dall'arti emanavano, ella intorno a sè raccoglieva quanto di più eletto fioriva a' suoi giorni in una città che, per dottrina e squisitezza di civil costume, ebbe in ogni tempo meritata lode.

Benchè maestrevole imitatrice dell'opera di Guido qui mostrisi Elisabetta Sirani, a lui ciò nondimeno risalgon direttamente gli elogi dovuti a questa grandiosa composizione, ove alle forme di due belle statue greche, che si direbbero da arte magica a un tratto animate, va aggiunta un'evidenza di espressione e di mosse, un contrasto d'affetti e di nature, un'opposizione di mansuetudine e di ferocia, d'ira atroce e di celeste rassegnazione, che empion l'animo di terrore a chi assiste al miserando spettacolo. Si riconosce nella figura del Caino il volto fiero e le ruvide fattezze del modello che da Guido in tali occasioni impiegavasi, e che, al dire del Malvasia, avea vero viso di rinegato: così nella testa dell'Abele è evidente l'aspetto di quello che da lui

era adoperato nella rappresentazione dei Davidi, dei S. Giovanni Batisti, ecc. Un contrasto di più avrebbe il pittore potuto introdurre in queste due figure, se oltre a dugent'anni non fosse tardato a pervenirci il documento a noi comunicato da un moderno scrittore tedesco, essere il color nero il segno della maledizione data da Dio a Caino, sulle cui membra fu per la prima volta improntato dopo il suo delitto, e che nella famiglia di Jafet continuò dopo il diluvio a propagarsi (1).

Ci narra un erudito che essendo un giorno il Poliziano stato condotto in un luogo ove, fra altri dipinti di Paolo Uccello, era rappresentato il sacrifizio d'Abele e di Caino, egli vi scrisse all'improvviso questo esametro che andava da Abele a Caino:

Sacrum pingue dabo, non macrum sacrificabo,

che letto a rovescio dalla parte di Caino verso Abele diceva:

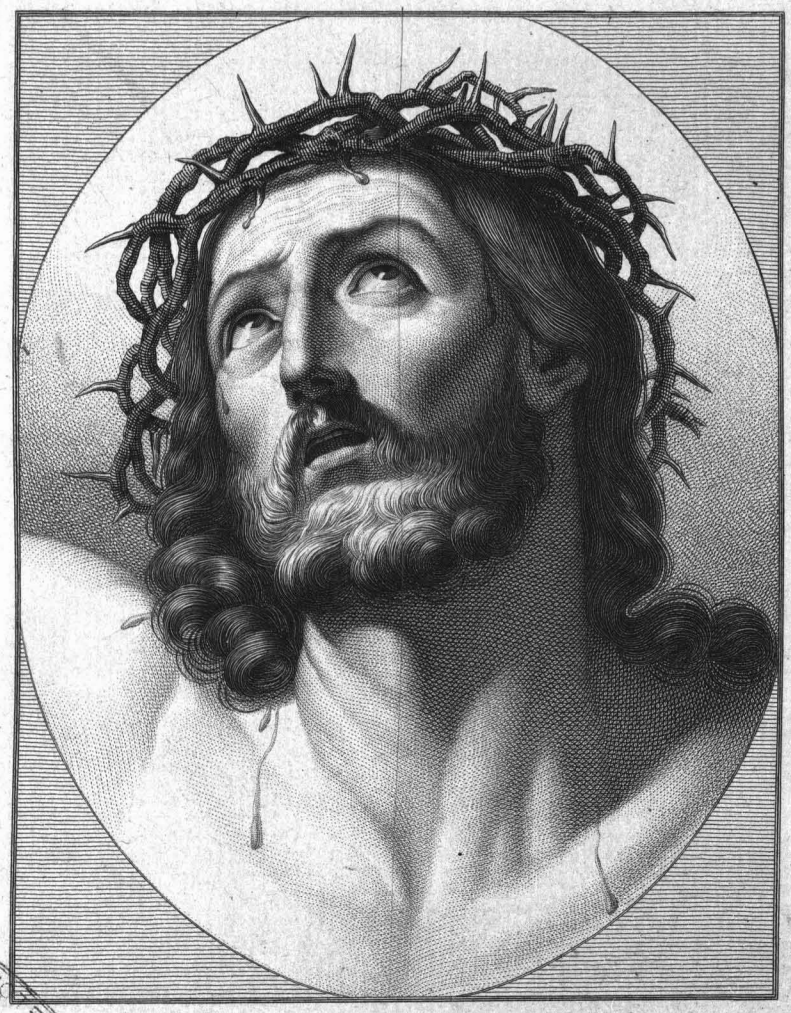
Sacrificabo macrum, non dabo pingue sacrum,

formando il pentametro del distico, e includendo in due versi rimati all'uso Leonino e di vario senso, pensieri adattati agli opposti caratteri de' protagonisti a cui si riferivano. Chi sa quale inspirazione avrebbe la vista di questa commovente scena suggerita al gran poeta Mediceo (2)?

(1) *Carovens Kosmorama, Eine Reihe von studien zur orientirung in Natur, etc.*, Francfort, 1831, pag. 65. Avrà forse, quell'erudito, avuto in pronto qualche altro argomento del pari soddisfacente per render ragione del color rosso o bronzato, proprio d'alcune tribù selvagge del continente americano.

(2) Il presente dipinto fu donato alla R. Galleria dal conte Gazzaniga, benemerito dell'arte e della patria.





BIBLIOTECA CIVICA
TORINO

ECCE HOMO

DI LODOVICO CARRACCI

Nato in Bologna nel 1555, *morto ivi nel* 1619;
discepolo del Fontana, del Tintoretto e del Passignano.

SCUOLA BOLOGNESE.

È opinione di dotti estetici antichi e moderni stare il sublime dell'arte pittorica nel produrre una sensazione forte sullo spirito dello spettatore, con manifestargli nell'espressione delle figure le passioni da cui sono internamente animate. Infatti da Cimone Cleoneo e Prassitele, che al dir di Plinio e di Diodoro (1) primi fra i Greci studiaron di imprimerne sui volti i segni rivelatori, sino a Lodovico Carracci, tutti gli artefici preser grado negli ordini della gerarchia a norma della superiorità da essi dimostrata in quel magistero. Ma troppo esteso è il dominio dei sentimenti che emergono dal cuore umano, perchè le varie capacità d'imitazione non sian sovente ridotte a specialità in una ricerca che sola è bastevole a cattivar l'intelletto per la continua osservazione a cui convien ridurla. Di tali specialità fa menzione la storia antica e moderna: Timomaco non valeva se non nelle passioni veementi: Zeusi negli affetti teneri e tranquilli: Ctesilao ebbe particolar rinomanza nell'espressione del dolore: Apelle fu universale in quel primario fra gli attributi pittorici. Così fra' moderni: Michelangelo, Giulio Romano e Annibale riprodussero la specialità di Timomaco: il Correggio, Andrea, Agostino e Domenichino quella di Zeusi: il Tiarini e Guido quella di Ctesilao: Raffaello, Leonardo, il Pussino e Lodovico emularono il moltiplice ingegno del pittor di Coo. L'omaggio reso dal De Piles, dal Félibien, dal Lanzi, dal Reynolds e da molti altri all'eccellenza, alla varietà, alla nobiltà delle espressioni di Lodovico ha, nella sentenza di tali e tanti giudici, un'importanza da far assioma nell'arte. L'ultimo di questi affermava esserne il

(1) *Qui lapideis operibus eximie admiscuit affectiones animi* (Diod. Sicul. *in Ecl. ex Hist.*, lib. XXVI).

S. Francesco, la Trasfigurazione, la nascita di S. Giovanni Batista, la Vocazione di S. Matteo, il S. Girolamo e i freschi del palazzo Zampieri, i migliori esemplari da proporsi allo studio de' giovani. Simon Cantarini diceva esser egli sovente per impazzire alla sublimità del fare di Lodovico. Il Malvasia dichiarò inarrivabile la proprietà delle sue espressioni. E ciò che più ne cresce la gloria è il considerar che l'opera, della cui perfezione maravigliavan Guido e l'Albani, non era talor bastevole a contentar quello, il quale ad occhi veggenti la migliorava, finchè soddisfatto egli stesso ne rimanesse. Simile al greco Cimone che, ansioso di attignere all'intima scaturigine del sentimento, instava con replicate prove sull'espressione derivante nelle figure dalle varie lor movenze, atteggiandole or cogli occhi elevati, ora obliqui, ora depressi (1), e per ogni via indagando quanto fosse proprio a manifestare un affetto, così preludea questo maestro alla sublimità della propria maniera con quella attenta e assidua considerazione del vero che a tutto lo rendeva incontentabile fuorchè all'ottimo: rara dote di un grande ingegno cui, per uno scambio che sol provò superficialità di giudizio, stimossi tardo ciò che era profondo, così che detto venne il *Bue* nell'officina del Fontana chi dovea più tardi a fiero *Leone* compararsi, e fu dal Tintoretto consigliato a cangiar professione come inetto alla pittura, chi esserne dovea la gloria in quel secolo di tralignamento.

Ecco una replica vittoriosa di Lodovico alle accuse de' suoi emuli, e uno de' grandi esemplari che rivelarono a Guido il tipo delle sublimi mezzefigure in cui non fu se non dal maestro pareggiato. È qui da considerarsi, non come difetto, ma come ripiego dell'arte, l'apposita semplicità del colorito che, condotto con tinte moderate e con grandioso chiaroscuro, pare associarsi colla sceltezza dei lineamenti, colla profondità dell'espressione, a far penetrare nell'anima un religioso raccoglimento, che non sarebbe con eguale efficacia prodotto dai tuoni vivi e brillanti d'un pennello veneto. La mesta luce del crepuscolo, più che i raggi indorati del meriggio, è atta a illuminare il volto moribondo di Quello il cui alito estremo estingueva il sole nel firmamento, e copriva di spesse tenebre l'universo!

Chi non penserà con rammarico, alla vista di questa inarrivabile figura, essersi pur troppo inaridita nell'arte la vena da cui emanavan sì sante inspirazioni?

(1) *Hic catagrapha invenit, hoc est obliquas imagines, et varie formare vultus, respicientes, suspicientesque, et despicientes, etc.* (Plin. XXXV, cap. 8).



PAESE

DI EGBERTO o ALBERTO VANDER POEL

Che fioriva nel 1647 (1).

SCUOLA OLANDESE.

Gli annali della pittura fanno menzione di parecchi artefici il cui nome fu da una sola opera immortalato. Perciò ebber lode presso i Greci Ippia, citato da Luciano (2), e Stipace di Cipro, citato da Plinio (3); presso gl'Italiani vennero commendati dal Vasari il Monverde (4) e il Traìni, scolaro dell'Orcagna; dal Lanzi, Mariano da Pescia, scolaro di Ridolfo Ghirlandaio (5); presso i Fiamminghi e gli Olandesi, da vari scrittori, Martino Lengelé, Cornelio De Man, Bernardo Schendel e Niccolò Van Bergen. Martino Lengelé andò debitor di sua fama al gran dipinto preziosamente anco in oggi serbato nella sala della milizia civica dell'Aja, ove egli rappresentò la compagnia del principe d'Orange, coll'uffiziale che ne aveva allora il comando, composto pregevole, ove dall'artista tutti vennero profusi i tesori della brillante sua tavolozza (6). La sola opera di Cornelio De Man fu il macchinoso quadro iconico contenente la Facoltà di Medicina e di Chirurgia della città di Delft, e dee provarsi tanto maggior rammarico, siasi quel pittore ad essa limitato, che, al dir d'un dotto critico, egli l'avea dipinta con una maniera di colorito tutta Tizianesca (7), così che dal medesimo era considerata come ottimo fra

(1) Da cotal data inscritta dal pittore in un quadro, appartenente all'Imperiale Galleria del Belvedere di Vienna, si argomenta il tempo in cui egli operava (V. il Catalogo di Mechel).

(2) Bell. *Vit. de' Pitt.*, tom. I, pag. 4.

(3) *Stypax, Cyprius, uno celebratur signo, Splanchnopte* (Plin. lib. XXXIV, cap. 19).

(4) Vas. tom. VI, pag. 246, ediz. di Siena.

(5) *St. Pitt.*, tom. I, pag. 170.

(6) Deschamps, *Vies des Peintres Flamands et Holland.*, tom. II, pag. 327.

(7) *Un seul tableau de De Man suffit pour l'immortaliser.... ce tableau est fort dans le goût et la manière du Titien, excellent guide pour ceux qui veulent peindre le portrait* (*Ibid.*, pag. 325).

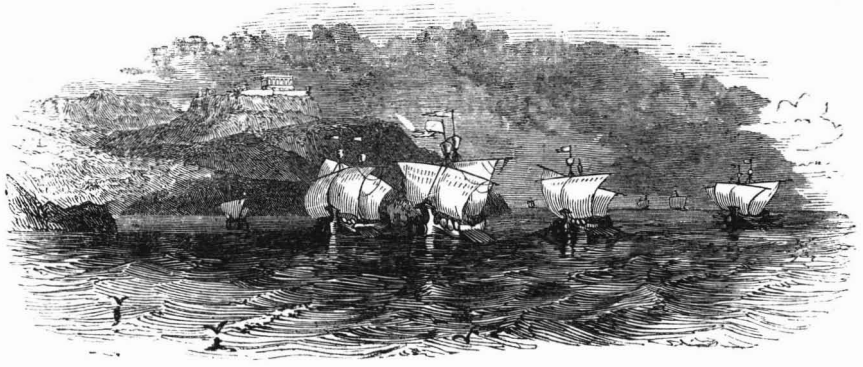
gli esemplari da proporsi allo studio dei ritrattisti. Bernardo Schendel trovò la propria riputazione in una Festa Baccanale, ossia *Kermesse*, ove fece mostra d'un disegno, d'un colore e d'un estro d'invenzione bastevoli ad inscriverne il nome nei fasti della storia pittorica (1). E finalmente Niccolò Van Bergen mostrò in una sola Sacra Famiglia gusto sì eletto di composizione e pennello sì ben condotto sugli andari del Rembrandt, da non potersene distinguer l'opera da quelle del gran maestro se non per una maggior purezza nel disegno ed eleganza d'atti nelle figure (2).

Inscriviamo in questa nostra serie il nome d' Egberto Vander Poel, le cui moltiplici tele non bastarono a meritargli presso i biografi (3) una menzione a cui fu per tanti altri pittori sufficiente una sola. Le di lui vedute adornano i musei di Parigi e di Vienna, ove sono state meritamente collocate presso quelle de' più celebrati paesisti, e dalla considerazione di questa, che unica possiede la nostra Galleria, giudicheranno i periti dell'arte se per finezza di colorito, brio di pennello e verità d'imitazione egli non sia degno così dell'onore che ha ricevuto dagli uni, come di quello che dagli altri gli venne dinegato.

(1) Deschamps, *Vies des Peintres Flamands et Holland.*, tom. III, pag. 5. Viveva egli verso l'anno 1634.

(2) *Ibid.*, tom. IV. Egli morì prima d'aver compiti i venti anni.

(3) Citiamo come soli da noi consultati Van Mander, Houbraken, Deschamps, Dargenville, De Piles, Nougaret, Gault de St-Germain, Michaud Biogr., il Diz. Bassanese, quello di Feller, del Ticozzi, la Descriz. della Galleria di Dresda, 1807, e quella del Museo del Re in Madrid, 1828.



BIBLIOTECA CIVICA



G. Dow pin. L. Metalli del. A. Dalco scul. Sc. Taski

Tav. CIX.

—

DUE FANCIULLI

CHE FANNO BOLLE DI SAPONE,

DI GHERARDO DOW,

Nato in Leida nel 1613; *allievo di Bartolommeo Dolendo, di Pietro Kouwornn e del Rembrandt.*

SCUOLA OLANDESE.

Leggiamo in Quintiliano che i due più famosi storici della Grecia ottennero egual rinomanza con virtù affatto diverse. Tucidide breve, fitto, sempre incalzante se stesso: Erodoto ingenuo, fuso, soave: l'uno prevalente negli affetti concitati, l'altro nei teneri: l'uno atto alle concioni popolari, l'altro ai familiari discorsi: quello tutto forza, questo tutto voluttà (1). Analoga a tal relazione di carattere è quella che si rinviene nei due maggiori luminari della Scuola Olandese, Rembrandt e Gherardo Dow. Il primo, docile alla maniera di Giovanni Pinas, suo maestro, ne riprodusse il forte effetto e il fare tenebroso. L'altro invece, uscito appena dalla scuola del Rembrandt, si sottrasse alla sua maniera, e cedendo all'ascendente del proprio senso, sol si compiacque nella soavità del pennello. È necessario accostare alquanto l'occhio alle opere di questo per ammirarne i pregi, e molte sue finezze soltanto sono accessibili alla lente: l'altro invece non fa bene che a distanza, ove quel pattume di colori che in certe parti sembran modellati anzichè dipinti, quasi per arte magica si cambia in sorprendente verità. S'impazientava egli, di fatto, se troppo accosto si osservavano le sue tele, ed a taluno che in tal modo le considerava, disse egli una volta, che i quadri non andavan fiutati, perchè malsano l'odor dell'olio (2), e ad un altro, sè esser pittore e non tintore. Anzi

(1) *Densus, et brevis, et semper instans sibi Thucydides: dulcis, et candidus, et fusus Herodotus: ille concitatis, hic remissis affectibus melior: ille concionibus, hic sermonibus: ille vi, hic voluptate* (*Instit. Orat.*, lib. X, cap. 1).

(2) Desc., *Vie des Peint. Flam.*, tom. II, pag. 92.

discepolo ben seppe godersi le molte sue ricchezze, quantunque procacciategli da opere con istento prodotte.

Grazia, freschezza e ingenuità son doti dominanti in questo soggetto che per poco si farebbe testo a morale dissertazione, ove la fragilità dell'umana vita, la fugacità della giovinezza e del suo sorriso d'un istante con molta convenienza potrebbero paragonarsi alle bolle di sapone che stan facendo questi due fanciulli. Niun altro pennello potea con tanta finezza rendere i sottili stami di quel tappeto fiammingo, o condur con tanta armonia i tuoni delicati che concorrono in questa graziosa composizione. Niun altro pennello era fatto per accarezzar sì soavemente la molle floridezza dell'età prima, e il soffice di quelle carnagioni che paion tessute di rose. È noto a chi maneggia penna o pennello quanto difficil cosa, ad eccitare come a dipingere, sia il riso. È sì instantaneo quel baleno dell'anima sul volto, che sol dai più assidui osservatori della natura può esser riprodotto. Quante volte non avviene alla figura, che il pittore credea far sorridente, di non riuscir se non smorfiosa? A voler imitar con verità quella subitanea commozione di tutte le fattezze faciali spiegantesi in chi è sorpreso da sensazione piacevole, non basta rialzar l'estremità delle labbra, esprimendo materialmente, e quasi anatomicamente l'azione dei zigomatici e del buccinatore, ovvero del muscolo risorio del Santorini, non basta accennar le pozzette che increspano le guance, che così facendo, contratta, anzichè ridente, riuscirebbe la bocca, mentre per convenevolmente esprimere cotal atto è necessario conformarsi alla definizione di Cicerone (1), e che il naso, gli occhi, la fronte e per così dire ogni fibra del volto talmente dimostri il repentino prorompere del riso, che quantunque coperte fossero tutte le altre parti della fisionomia, da una sola di esse venisse fatto manifesto. La perseveranza d'osservazione necessaria a ben rappresentare in tal atto l'umana figura, studio che dal modello non può esser desunto, è qualità troppo preziosa da dover riuscire volgare, e soltanto è privilegio di chi alla pittura ha amore esclusivo, per cui, come per Leonardo, Domenichino ed altri, la considerazione della natura mai non è interrotta nella mente. Per tal cagione sì raro avviene trovar espresse con proprietà certe finezze, certi atti passeggeri e fugaci dell'umana fisionomia, onde quanto è più raro tal pregio, tanto maggiore ne è in noi l'ammirazione. Sia dunque lode a

raccoglieva, derisero il proprio maestro. Ma questi punto non se l'avea per male, e non se ne dando per inteso, continuava a operare all'istesso modo (Desc., tom. II, pag. 87).

(1) *Atque illud primum quid sit ipse risus, quo pacto concitetur, ubi et quomodo existat atque ita repente erumpat, ut eum cupientes tenere nequeamus, et quomodo simul latera, os, venas, vultum, oculos occupet* (*De Orat.*, lib. II, cap. 58).

Gherardo Dow, la cui diligenza superò sì gravi difficoltà, e tanta grazia aggiunse a tanta maestria. L'ilarità che egli seppe infondere in queste giovanili figure, ha tale d'evidenza che, siccome nell'ordine naturale avviene che l'altrui riso, per certo magnetismo suo proprio, ecciti il nostro anche prima di conoscerne la cagione, così uno si sente inclinato a prender parte all'ingenua giovialità di questi due fanciulli che, simili alle immaginette del riso (1) da Licurgo collocate nelle sale dei Leschè per rallegrare le assemblee degli Spartani, sembrano rinnovar l'istesso invito ai numerosi adoratori del bello che traggono a questo tempio dell'Arte.

(1) *Dedicatas ab eo (Lycurgo) Risus imaginunculas, ut qui iocum quasi condimentum severae vitae rationis conviviis idque genus conventibus immiserit* (Plut., tom. I, pag. 96).





Nunzi pinx. Metalli del. G.B. Balestra sc.

Tav. CX.

—

S. MARIA MADDALENA

DI FRANCESCO VANNI

Nato in Siena nel 1565; *morto ivi nel* 1609:
discepolo del Salimbeni, del Passerotti e del De Vecchi.

SCUOLA SENESE.

Il P. della Valle, facendo l'elogio delle figure di questo pittore, le dice «dotate d'arie angeliche, ridenti, graziose come le Grazie istesse», ed aggiunge che una da lui possedutane bastava a serenarlo quando la mirava. Lo scrittore della Storia pittorica d'Italia, nell'introdursi a parlare di quella di Siena, la chiama lieta scuola fra lieto popolo, ed avrebbe potuto aggiungere *in lieta contrada:* così che, se l'ascendente del clima e l'amenità del paese hanno azione diretta sull'umano ingegno, come notarono antichi e moderni filosofi (1) e l'istesso Niccolò Pussino (2), debba esso riuscire anche

(1) Plin. VII, 3. Polyb. IV, 290. Hippocr., *De aere,* ecc. sect. II. Vink. lib. I. Cicogn., *St. della Sc.,* tom. I. L'ascendente del clima sull'intelletto dell'uomo dev'essere però considerato, non come causa esclusiva, ma come accessoria. Ne son chiare prove le condizioni della Grecia, dell'Italia e delle Fiandre in diversi periodi della storia; mentre il clima di tali opposte regioni, sempre essendo lo stesso, sì varie vi furon le vicende delle scienze e dell'arti, le quali fiorivan sotto il cielo nubiloso delle Fiandre quando la Grecia trovavasi di nuovo immersa nella barbarie, ovvero si videro i maestri fiamminghi far pompa del più splendido colorito, mentre in parecchie scuole d'Italia cadeasi nell'ombroso e nel fosco. Sarebbe perciò grave insulto all'anima umana il volerla a tal modo sottoporre, qual semplice vegetabile, alla potestà delle meteore, e ordinarne la facoltà secondo le suddivisioni de'meridiani. Niun può negare esser nel cielo, nel clima, nelle condizioni naturali d'un paese, nell'esposizione stessa d'una città, una forza che opera attivamente sugli organi, e quindi per essi sull'anima, dal che può risultare che i popoli d'alcuna contrada abbian maggior disposizione allo sviluppo di certe facoltà; ma sarà inefficace siffatto ascendente, se a tal veicolo accessorio non va congiunta l'azione più importante, che deriva dagl'istituti politici e civili, dal pubblico insegnamento, dalla massima delle officine, dal patrocinio dei governi e da quello che nasce dall'apprezzamento generale, solito farsi dalle masse, quando per maturata civiltà esse giungono al grado di percepire il sublime d'un'imitazione e di giudicarne il merito, senza parlar d'infinite altre circostanze naturali e soprannaturali, che fan della mente umana un enimma, che sol può interpretarsi come un'arcana provvidenza del Creatore per condurre l'uomo verso il successivo perfezionamento delle cognizioni che volle rendere accessibili al di lui spirito.

(2) Scusandosi egli in una lettera a Cassiano Dal Pozzo dell'imperfezione d'una tavola che a lui mandava da Parigi, l'attribuisce al suo soggiorno in quel paese, dicendo: « Io ho usato di quella diligenza che ho potuto migliore acciò l'opera riuscisse almeno al pari di quelle che ella tiene in casa, ma il cielo sotto al quale è stata fatta, mi fa dubitar ch'ella non sia grata come l'altre ai di lei occhi » (Lett. Pitt., tom. I, pag. 411).

più sensibile in una regione ove la natura sembra aver profusi a dovizia, e in breve giro adunati, quasi a farne pompa, i suoi più leggiadri ornamenti. Sappiamo infatti che il cardinale Giacomo Piccolomini, vescovo di Pavia, scrivendo a Socino Benzi, gli affermava nulla avervi di più gaio e giocondo alla vista, di più vitale alle membra che il ciel di Siena (1). Mecherino, abile pittor secentista, scriveva al Vasari che fuor dell'aria di Siena non gli pareva di saper bene operare. Fazio degli Uberti, nel suo Dittamondo, ha collocata quella città «In l'aer dolce, lucida e serena», che sono i tre epiteti che meglio appunto le calzano: e da Giusto Lipsio e dal Botero le fu data la preferenza sopra tutte l'altre della Toscana non solo per la purità dell'aria, ma per la gentilezza del costume e l'immaginazione de'suoi abitatori.

E per verità, se consideriamo le condizioni fisiche della contrada in riguardo all'influenza che ne dee ridondare sull'anima del poeta o del pittore, dobbiam riconoscere esser elleno tali da parlar vivamente all'immaginativa per la magnificenza dello spettacolo che spiega avanti agli occhi un suolo vario nelle sue sàgome, contrastato nelle sue linee, interrotto da accidenti pittoreschi, di monticelli di tufo in modo di terrazzi, dominanti, a uso anfiteatro, su freschissime vallee, che or chiudendosi misteriosamente fra l'ombre di opachi burroni, ora allargandosi in praterie ombreggiate di salici, alternano ad ogni passo vedute nuove e meravigliose. Spesse volte i fianchi di que' poggi di tufo sono ampiamente scavati da tortuose grotte, asilo di pastori o d'amanti, ed in un paese ove sì vivace è la fantasia, suole ognuna di esse aver la propria leggenda nelle cronache popolari, ove figurano or per le streghe e i demonii che, sotto forme orrende e cavalcando infuocati somieri, o capri osceni, o volanti dragoni, vi ebbero infami tregende che fecero impallidir la luna e turbarsi la faccia delle stelle: ora per le avventure amorose e i rapimenti di cui furon scena alle dame e ai paladini delle vetuste età che, tocchi poi da pentimento, scontarono gli error giovanili fra lo squallor delle solitudini, o nel silenzio dei chiostri (2): ora per le predizioni spaventevoli di che minacciarono il paese voci sovrannaturali ululanti nella notte

(1) *Coelo Senensi nihil iucundius vel laetius oculis, vel melius vitae ac membris.*

(2) L'autore di queste pagine ebbe più volte campo, durante il suo soggiorno in Siena ove fu educato nel collegio Tolommei, d'ammirar la vena che persone dell'infimo volgo mostravano in simili racconti, le quali intorno a sè adunando le capannelle sulla piazza, faceano stare a bocca aperta tutti che le udivano. Era ivi allor noto per buona parlantina e giocondità d'umore certo Triachi, barbiere burchiellesco da porre a fronte contro tutti quei d'Orazio e di Marziale insieme uniti: uomo che non stava zitto mai, parlando a vànvera e con altri e da sè, purchè parlasse; lepido, curioso, ghiotto, bugiardo, mordace, con fronte svergognata, occhio lucido e malizioso, naso al vento, vero tipo del perfetto barbiere. Il quale, mentre colla stringa e poi col nastro acconciava in coda, come usava allora, i capelli dei convittori, e n'incipriava le teste, molto più ne dominava

da quelle profondità cavernose ove, ne' pregiudizi del volgo, si credetter relegate le anime in pena di alcuni rinomati peccatori dei passati secoli. E nel frequente incontro che per la natura del terreno avvien si faccia di tali arcani recessi, la fantasia, esaltata dalla memoria de' sinistri eventi, o dal naturale orrore di quelle spelonche tenebrose, si abbandona senza resistenza allo strascinamento che la sorprende, lasciandosi ondeggiar con voluttà nell' indefinito delle impressioni e dalla poesia da cui trovasi a vicenda allettata o rapita. A tali specialità proprie della regione Sanese si debbon giungere le magnificenze d'una vegetazione esuberante che lussureggia sopra una terra caldamente colorita, la quale, col nativo giallognolo di sua tinta, dà spicco particolare, e sembra crescer freschezza alla verzura che le fa smalto. Nè debbono omettersi, qual tratto distintivo della contrada, quei mazzi spesseggianti d'altissimi pioppi che, sparsi per le campagne, inargentando le radici nell'acque trasparenti della Tressa e dell'Arbia, vanno a disegnar mollemente i tremoli profili di lor frondura sull'azzurro de' cieli, opponendo lo slancio del sottile stelo al tondeggiar delle piante più maestose. Se poi si volge il guardo all'ampio orizzonte che torno torno definisce i limiti della composizione, trascorre esso con delizia sui colli folti d'oliveti e di pampini che verdeggiano presso la città, la qual sorgendo nel centro e sul più alto di essi con fronte coronata di torri e di palazzi marmorei, ancor si mostra atteggiata a fierezza, quale statua d'antica regina sorgente su mausoleo, e par rammentare i forti atti con cui difese la patria libertà, e tramandò ai secoli la memoria d'un'eroica intrepidezza.....degna di miglior sorte! Alla linea uniforme delle maremme di Grosseto che, spianantisi a giorno, rammentan la tragica storia della Pia, cantata dall'Alighieri e dal Sestini, vedi indi opporsi a levante gli scoscesi monti di Radicofani e di Montepulciano che alzan con fierezza il capo irsuto d'abeti e di pini, mentre più dimessi i gioghi delle Chiane s'affacciano all'occhio solcati di vigneti o smaltati d'agresti abituri. Da una parte la valle dell'Elsa, dall'altra quella dell'Ombrone, ricordanti le delizie de' boschetti d'Olimpia e di Tempe: e sugli ultimi piani, con fronte accigliata e curvo sul dorso, l'antico padre Apennino, che estende in immenso circuito le centinature risentite di sue giogaie, quasi alte pareti a circondar fiorito giardino.

i cervelli con un visibilio di motti, di celie, di novelle e di curiose invenzioni che lo facean delizia alle camerate. Quando ivi compariva tosto era da tutti aizzato come fosse entrato in un vespaio; ed egli senza punto scomporsi e ognun guardando in faccia, a tutti rimbeccava le beffe e ribadiva gli scherzi al cento per uno; e sì fantastiche eran le sue invenzioni da non disgradarne verun de'moderni romanzieri; colla sola differenza che i lor racconti son talor dannevoli, e fan piangere, mentre quei del Triachi tutti facean ridere ed a nissun pregiudicavano.

Nulla più mancherà alla sua seduzione, se in un paese sì pittorescamente disegnato dalla natura s'aggiunge un'aria rarefatta dai venti delle montagne, refrigerata da sorgenti che copiose e limpide zampillano anche nella città medesima, tutta olezzante dai fiori e dagli arboscelli aromatici che, spontanei o dall'arte invitati, crescon da ogni banda, e se cotal paese trovasi poi inoltre fortemente colorito dal sole, detto da Platone «il più abile de' coloritori». A compierne l'esatta definizione, convien da ultimo introdurre qua e là ad animarlo, i gruppi festosi del contado, con liuti e colascioni, su cui s'odono improvvisare con rara facilità versi dettati dall'amore o dall'allegria, alternando i canti con danze vivaci ove, a guisa d'Amadriadi, van leggermente carolando vispe contadine dal lindo assetto, dalla vita snella, con occhi e capigliature nere e rilucenti. Altri fra que' villani appartandosi lungo le vie che rigano il piano, ed a modo di greci discoboli, lanciando con incredibil destrezza la *rùzzola* nazionale, offrono allo studioso dell'arte moderna le più vivaci movenze dell'antica. Qualunque scena lo animi, sempre è il paese fecondo alla poesia come alla pittura; o sia che una giovine sposa si mostri al posar del sole in mezzo a gioviale caterva che con torce accese, spari di gioia, e canti, e fiori, e nastri, e gale, e risa di circostanza, la conduce all'altare in qualche pieve isolata della campagna; o sia che lunga fila di battuti in nere cappe, quai spettri notturni a raggio di luna, s'accosti con bara gemente e con lugubri nenie alle porte d'un campo santo; o che sulla lista di qualche boscaglia avvenga incontrare le facce abbronzate e gli acuti feltri dei birri della corte, con trecce pendenti sulle tempie, col farsetto di velluto, ispidi di pugnali, di pistole e d'archibusi che con cigolìo sinistro ne accompagnano il monotono scalpitamento.

In una regione che il cielo e la terra sì poeticamente ornarono, e ove a far capo da Santa Caterina da Siena e dal suo segretario Neri di Landocio, e via via scendendo sino al Sestini, sempre ebber le Muse leggiadri o immaginosi interpreti, l'armonia dei versi acquista grado anche maggiore di soavità dalla pronunzia dell' italiana favella che, già sì leggiadra per se stessa, ancor sembra aggraziarsi sotto quel cielo, e qual sirena abbellita di novelli vezzi, accarezzar l'orecchio con insolite lusinghe, quando con elegante accento è articolata da un popolo gioviale ed arguto (1). L'arguzia e la giovialità sono

(1) Nel volgo di Siena, e massime nel contado, è ancor parlata quella pura lingua primigenia di cui si valsero i Villani, Franco Sacchetti, Sennuccio del Bene, Bindo Bonichi, Benuccio Salimbeni ed altri trecentisti, la cui parola sì compiuta per la poesia in riguardo alle passioni e alle immagini, potè dirsi tralignata nel suo stesso perfezionamento per essersi in lei smarrita quell'ingenuità dell'adolescenza che le improntava un marchio caratteristico.

altresì le qualificazioni generalmente dominanti nell'espressione dei volti, il cui sorriso festevole riflette una natura che n'è altrettanto, e allorchè quel sorriso irradia le fattezze delicate d'un viso femminile, vi si rinviene il tipo di quella venustà Correggesca e Leonardesca che risulta da un misto di grazia di contorni e di certa gentil malizia, che sempre trovasi però attemperata dai blandimenti d'una cortesia che per consenso degli stranieri è come indigena presso quel popolo (1).

Nel farci a parlar d'un maestro, le cui figure son tutte letizia, ci parve opportuno dar breve cenno delle esterne circostanze che poterono impressionarne l'ingegno, come, al dir dello Storico fiorentino, osservasi in tutta la scuola Sanese, che dall'amenità della regione e dal carattere sollazzevole del popolo trasse quella gaiezza che si riverberò sulle sue opere, così confermando la nota sentenza d'Ovidio:

Temperie coeli corpus animusque juvantur,

ed intendiamo sia cotale osservazione senza veruno scapito di quanto e per qualità d'animo e per solerzia di studio è più personalmente dovuto a questo valentuomo che dal Lanzi, dal Baldinucci e da altri scrittori fu decantato il più abile pennello di quella contrada. E per afforzar con prove dedotte dal più intrinseco della di lui essenza pittorica la realtà dell'ascendente, che le condizioni della patria e del genio nazionale ebber sull'anima di lui, noi ci proponiam considerare come a malgrado della direzione che egli medesimo impresse al proprio studio, a malgrado de' maestri di cui con certa ostinazione si fece seguace, chiamato essendo dalla natura al genere grazioso, mai non gli venisse fatto di riuscir nel severo, tanto è, giusta la sentenza di Orazio:

Naturam expellas furca tamen usque recurret.

Infatti, risalendo ai primordi dell'educazion pittorica del Vanni, noi la vediam sin dal settim'anno di sua infanzia (dal 1572) fidata al Salimbeni che, quantunque detto dal Baldinucci discepolo di Federigo Zuccaro, pur sembrò al Lanzi e ad altri essersi più accostato alla maniera precisa, talora un po' secca, del Perugino, e a tal ricerca nel disegno fu appunto dagli storici attribuito il miglioramento della scuola Sanese, da lui tornata a buon segno

(1) Della bellezza delle donne Sanesi così parla un celebre scrittore: « Et con marauiglia guardò una moltitudine quasi innumerabile di donne, perciocchè elleno fra le donne d'Italia quasi per ferma openione d'ognuno portano il uanto di bellezza et d'ingegno elegante » (*Delle Historie di monsig. P. Giovio*, trad. da L. Domenichi, tom. III, lib. XXXV, in Vinegia, MDLV, pag. 265).

dopo le traversie da cui era la repubblica percossa, allorchè Cosimo I° spogliavala di sua libertà nel 1555. Il Salimbeni, succeduto al Neroni, e alieno dalla maniera ond'erano in gran parte infette le altre scuole italiche, sol volgea le mire dei discepoli e le proprie al disegno, poco curando l'artifizio del colore, da lui giudicato secondario, e men che poco potè in conseguenza esserne giovato il Vanni a rinvenir la florida maniera che rendeane di poi sì pregevoli le tavole. In capo a una dimora di cinque anni col Salimbeni, salita essendo in riputazione la scuola Bolognese che già avanzava verso la riforma Carraccesca, si volse il Vanni a questa e, valicati gli Apennini, si fece apertura all'officina del Passerotti, anch'esso abile disegnatore, le cui tele furon talor credute di Michelangiolo, talora alle sue paragonate. E qui pure occorre notare come allontanandosi dalla patria affin di perfezionarsi in esteri paesi, s'inducess'egli a ricercare le discipline che stimava più giovevoli al suo progresso, non già nella scuola Veneta, che per la vaghezza de' suoi coloritori sarebbe parsa più conforme alla tempera del di lui ingegno, ma sì nella Bolognese, il cui colorito erane il minor pregio, tanto più in un tempo ove non essendo ella stata ancora avvantaggiata dallo studio dei Carracci e dei lor discepoli su Tiziano e il Correggio, sol nella correzion del disegno poteva egli sperarne ammaestramento. Ma durati appena due anni col Passerotti, invaghivasi il Vanni di considerare i magni esemplari dell'arte là ove il patrocinio dei Pontefici aveali in maggior copia assembrati, onde ne venne a Roma, ove fedele all'intento propostosi, non già sull'opere del Giorgione, di Tiziano o di Paolo, ma su quelle di Michelangiolo e Raffaello imprendea con nuova lena, nuovo e più fervido studio. E si consideri che, anche in quella scuola, nel farsi introdurre ad un maestro, proponevasi egli non già Batista Ricci o il Damiani o altro vago coloritore a quel modo, ma Giovanni De Vecchi, scolaro di Raffaello dal Colle, disegnator corretto, rivale di Taddeo Zuccaro. E tanto n'era con lui lo studio, che riuscito in breve a ben imitarne gli andari, volle, al suo ritorno in patria, tentarne l'esperimento in un composto rappresentante il Battesimo di Costantino, quadro di macchina, ordinatogli da messer Antonio Fondi, patrizio Sanese (1). Ma quando l'artefice, che fino a tal giorno erasi con violenza imposta l'altrui massima, volle lanciarsi in un concetto che sol dalla potenza dell'anima sua dovea trarre alimento, gli avvenne ciò che prima di lui era stato notato nel Beccafumi,

(1) La stima che già faceasi del Vanni, benchè in sì fresca età, si dimostra nell'atto sottoscritto dall'ordinator del quadro, ove questi si obbliga « pagare al detto maestro Francesco scudi settanta d'oro.... con obbligo che il detto messer Antonio devi a sue spese comprare tutto il legname e maestranze che andassero nel fare il telaro della detta tavola, ecc. ecc.» (Lett. San., tom. III, pag. 344).

per essersi troppo incaparbito nell'imitar lo stile di Michelangelo, che alterò talmente l'indole propria, da esserne le figure per derisione col nome di *visacci* dal Vasari definite (1). E così il Vanni, mezzo fra la spinta propria e l'altrui, bilicato fra la natura e il maestro, e come smosso dal suo cardine, produsse un'opera stentata, tralignò nel duro, e non tornò gradito ai concittadini. A tale stile appartennero eziandio il Battesimo di Gesù Cristo a S. Giovanni, il S. Ansano al Duomo, la Flagellazione e Fuga in Egitto a S. Quirico. Fu in siffatta circostanza che la generale riprovazione ed il proprio suo convincimento s'aggiunsero ad operar sul pittore una delle tante subitanee rivoluzioni citate nella storia pittorica, per cui il suo spirito, colpito come da lampo improvviso e spastoiato a un tratto dai vincoli a cui avealo fin allora assoggettato un troppo umile sentir di se stesso, vide e misurò tutta l'altezza di gloria a cui chiamavalo il tutelar suo genio, e cessando di starnazzar coll'altrui ali, e sulle proprie spiegando volo più ardito, concepì quello stile pellegrino, per cui gli fu dai posteri ascritto un de' maggiori gradi in quell'età e in quella scuola.

Era difficile che un'anima tutta suffusa di leggiadria non si sentisse, come a vital principio, attratta verso il pittore a cui le Grazie istesse ne cingeano un dì l'immortale corona. E poichè, cadutagli dagli occhi la benda, ebbe il Vanni finalmente riconosciuto se stesso, si accese infatti della viva brama di contemplar le opere del Correggio, e bearsi a faccia a faccia in quella divina armonia. E ripresa la via di Bologna, tosto veniane a Parma, ove cupidamente considerando ai capolavori del massimo Lombardo, imprendeva a copiar con diligenza, ma a un tempo con quella libertà che dall'analogia di lor nature pittoriche eragli inspirata, le tele di colui che dovuto avrebbe esserne sin dall'infanzia il solo institutore. Ora, nell'interesse dello studio e dell'altrui progresso, dee qui notarsi come quantunque arrendendosi, dopo tante prove, alla natural sua inclinazione, facess'egli in certo modo ritorno alla maniera di pittura inspiratagli dall'indole propria, ciò nondimeno per quell'effetto indelebile che gl'insegnamenti dei primi maestri serban sul fare dei discepoli, mai non pervenne egli a disfarsi del tutto dell'antico andamento (2), nè ad investirsi di quel grandioso nel disegno, di quell'ideale nel chiaroscuro e nel colorito che son vanto al caposcuola Parmense.

(1) L'istessa degenerazione e per l'istessa causa si osservò nel Salviati e nel Pontormo. Se ne potrebber citare parecchi altri.

(2) Sulla difficoltà di lasciare una cattiva maniera, V. *Pittura Venez.*, pag. 81, e su quella di scordare gl'insegnamenti dei primi maestri, V. Ridolfi, *Marav. dell'arte*, tom I, pag. 136. È ivi citato l'esempio di Tiziano con Gian Bellino: Reynolds citò quello di Raffaello con Pietro Perugino, tom. I, pag. 167: Rio quello del Mantegna collo Squarcione, pag. 47, ecc.

Tornato il Vanni in Siena e volendo riscandagliare dopo la sua riforma il pubblico giudizio, si risolse a tentarne l'esperimento nell'occasione che dalla compagnia di Ponte a Tressa venìa sollecitato a dipingergli una Vergine per la sua chiesa. Ben potè egli allor farsi capace della verità da noi qui posta in fermo, che solo assecondando il proprio senso può il pittore sviluppar con pienezza la sua potenza intellettuale, ed eccitar le simpatie di quelli che per essere impressionati dalle medesime influenze che operano in lui, richieggono che ei lor si faccia innanzi con genio e slancio spontaneo. Il plauso a lui partorito da quella tavola tutto avendolo ritemprato a fiducia, e ridestatine gli spiriti depressi dai passati sconforti, imprese egli con novello ardore a colorire per la fraternita di Mona Agnesa una pala d'altare ov'erano espressi S. Niccolò, S. Stefano e S. Gregorio in compagnia della B. Vergine, opera con tanto amore condotta, con ombre sì sfumatamente cacciate, e con tanta trasparenza di tinte, che per poco ella fu per esserne giudicata il capolavoro (1).

Non è utile allo scopo di queste dichiarazioni il farvi diligente ricerca di tutte le storie condotte da questo valentuomo, di cui parecchi biografi, fra cui più specialmente l'Ugurgieri, il Mancini e il Della Valle diedero estese notizie, ma considerato il merito delle tavole da lui trattate nel suo nuovo stile, e l'approvazione incontratane presso agl'intelligenti, giova qui ripetere che, a malgrado dello studio indefesso da esso lungh'anni sostenuto in opposizione a se stesso, allor soltanto cominciò egli a venir in rinomanza, quando, fattone accorto dalla general riprovazione, ebb'egli abbandonata l'altrui maniera, e a miglior segno ridotta quella suggeritagli dalla natura. L'insegnamento che colla sua esperienza ci ha posto sott'occhio quest'artefice, trovasi confermato dalle teorie di vari scrittori che più minutamente osservarono il processo dell'umano spirito. Quintiliano dichiara sol poter l'oratoria ad eccellenza pervenire là ove l'arte sia da natura assecondata, e male apporsi chiunque non avendo pari indole d'ingegno, pur persiste a tentar un genere in cui altri sol riusciva grande, perchè secondava la propria. Il contrasto sostenuto dallo spirito nell'ostinarsi contro se medesimo induce nell'opere uno stento, per cui la medesima diligenza impiegata in un lavoro, riesce stucchevole, e fa sì che le virtù non abbian grazia in taluni, mentre in tali altri ti dilettan perfino i vizi (2). Il che prova quanto importi a ognuno

(1) Si fu in questo tempo che, regnante Clemente VIII, venne al Vanni ordinata dal cardinal Baronio la gran tavola rappresentante la caduta di Simon Mago destinata alla chiesa di S. Pietro, la quale tanto piacque al Pontefice che, alla generosa ricompensa con cui lo rimunerò, aggiunse le insegne di cavaliere dell'ordine di Cristo.

(2) *In quibusdam virtutes non habent gratiam, in quibusdam vitia ipsa delectant.*

conoscer prima se stesso, e nell'imprendere alcuna cosa non cercar consiglio dai comuni precetti, ma dal particolar carattere (1). Conforme a quel di Quintiliano è il parer del Vasari, da cui si disapprova la violenza che taluni fanno al proprio genio per investirsi dell'altrui, e cita artefici in buon dato, i quali per aver voluto imitar le cose di Michelangiolo, non potendo elevarsi a tanta perfezione, riuscirono inferiori a tant'altri, essendone lo stile rimasto duro, senza vaghezza nè di forme nè di colore, dimostrante la difficoltà con cui era stata condotta l'opera, da cui perciò ridondava poca gloria ad essi, e ad altrui nessun vantaggio (2). Inoltre, dice, allor che basta il fare non dee cercarsi di strafare per superar coloro che per grande aiuto di natura fan miracoli nell'arte, poichè chi non ha simil dote d'ingegno, affatichisi quanto sa e può, mai non giungerà ove altri agevolmente è pervenuto. Cotale arroganza dell'amor proprio, anzichè emulazion dell'ingegno, riprovava altresì Properzio nel III° libro dell'Elegie:

Turpe est, quod nequeas, capiti committere pondus,
Et pressum inflexo mox dare terga genu.
Omnia non pariter rerum sunt omnibus apta,
Fama nec ex aequo ducitur ulla iugo.

La spontaneità è cosa sì rilevante nelle produzioni dell'arte, che agli stessi più celebri avvenne talor mostrarsi, se non riprovevoli, almeno inferiori a se stessi ogni qual volta vollero forzare la propria capacità. Allorchè Andrea del Sarto dipingea la Nunziata ordinatagli da Baccio d'Agnolo, non ebb'essa, benchè studiatissima, gran lode dal pubblico, perchè quel pittore, il qual facea bene senza violentar la natura, volle in tal occasione « sforzarsi e farla con troppo studio ». Nè si limita cotal massima in modo generale alla maniera di pittura impresa da un artefice, ma estendesi eziandio partitamente ad ogni fase di sua vita, ad ogni parte di suo lavoro, perchè sempre la vitalità dell'arte sta in relazion diretta con quella dello spirito. Onde qualora avvenissegli o non sentirsi vena, o non per tal parte di sua tavola in un dato giorno, meglio e per lui e per lei sarebbe buttar tosto allora i pennelli, e non incaparsi a lavorar di contraggenio. Ed anche per tal riguardo sarà a noi esempio un de'maggiori maestri. Stando un giorno Annibale Carracci intorno ad un panneggiamento, quanto più ne mutava e rimutava le pieghe, tanto meno esse gli soddisfacevano, perchè nelle cose ove ci vuol vena, se non si

(1) *Quare norit se quisque; nec tantum ex communibus praeceptis, sed etiam ex natura sua capiat consilium formandi operis* (Instit., lib. XI, *sub fine*).

(2) Vite dei Pitt., tom. V, pag. 316.

opera alla prima, più non si riesce: e pur sempre ostinandosi egli a misura che meno otteneva, e sempre inutilmente cassando e ridipingendo, alfin tutto stizzoso e indispettito levatosi dal lavoro, e dato di piglio al cappello uscì di stanza, lasciando al Guido il carico di seguitar quell'opera, che bene e prontamente l'ebbe ultimata (1).

Dopo aver considerato l'ascendente che le condizioni particolari, in cui trovossi collocato, ebber sullo spirito di questo pittore, ascendente che dalla direzione data ai suoi studi potè scemarsi ma non distruggersi, rimane a compiere il disegno propostoci nel presente articolo, coordinando all'istesso scopo le osservazioni suggeriteci dal di lui carattere proprio. Fu detto da Ippocrate esser l'umano ingegno all'istruzione, ciò che la terra al seme, onde quello sol prosperarvi che analogo alle di lei qualità. Da tal proposizione traea verisimilmente Giovanni Huartes il principio dell'ingegnosa sua teoria. Ove stabiliva che esigendo ogni scienza specialità di spirito appropriata, la persona in cui si manifesta una tendenza analoga ad alcuna di esse, sarebbe per applicarsi infruttuosamente ad ogni altra(2). Ciò che, inteso con moderazione, è vero della scienza in generale, dev'esserne parimenti in riguardo alle parti che la compongono, così che per l'affinità che ognuna di esse ha colle simpatie dell'anima, trovinsi in ognun deposte dalla natura disposizioni primordiali, atte a sviluppare tale o tal altra di esse. Infatti, svolgendo la storia pittorica e a tal punto di veduta considerandola, si osserva esser rare volte riuscito grande nel disegnare chi era nel tingere, o valente nel rilievo chi nel composto, o dotato di sceltezza chi di fantasia. In secondo luogo aver le doti, possedute da ogni artefice in particolare, avuta certa analogia di carattere a carattere che trovò la propria manifestazione non solo nella generale essenza di sue opere, ma più qualificatamente nella natura de' soggetti, nella forma de' volti, nel sentimento dell'espressione, e perfin nel finito o nell'urtato, nel chiaro o nell'ombroso, nel chiasso delle opposizioni o nella calma dell'armonia de' suoi dipinti. Così le tempere ardenti ed esaltate ebbero per dote l'energia del disegno o l'espressioni gagliarde, si compiacquero allo sfarzo de'muscoli, alle mosse violente, al lume tetro e concentrato, poco badarono al colore, accusaron la forma risentitamente, lavoraron di colpi e furon nemiche della leccatura: mentre i pittori di cui fu pregio la gentilezza, la sensività, la religiosità, essendone l'animo cogitativo e concentrato in se stesso, meglio riusciron ne' temi leggiadri, o nelle passioni inspirate da senso affettuoso, amaron ripetere soggetti sacri e divoti, ovver quelli ove potean ritrarre la femminile

(1) Fels. Pittr., parte IV, pag. 8.

(2) *Examen de los ingenios para las sciencias*, 15, 80, *pass.*

avvenenza, o la freschezza della tenera età, anteposero il lume, aperto ai fondi ombrosi, valsero in un colorito florido e geniale, nella morbidezza della fusione, nell'armonica soavità dal chiaroscuro. E così, sempre feconda nei vari suoi manifestatori, vantò l'arte da un lato dello stadio Michelangiolo, Primaticcio, il Rosso, Giulio Romano, il Cigoli, Tintoretto, Caravaggio, Ribera, Paolo Veronese, Rubens, il Pussino; dall'altro Raffaello, Leonardo, Tiziano, Correggio, Andrea del Sarto, Cesare da Sesto, Domenichino, Luini, Albani, Wandyck e molti altri o lor sozii, o lor satelliti.

Pochi segni abilmente abbozzati dal Baldinucci nel ritratto morale del Vanni, bastano a giustificare in esso il sistema proposto dal dotto Spagnuolo, ed a far conoscere la prima sorgente a cui quell'artefice attingeva le idee di quei suoi volti veramente celestiali. Eccone le parole: «Fu il Vanni uomo di dolcissime ed umanissime maniere, ed alla nobiltà della nascita (1) ebbe in grado non ordinario congiunta la bontà della vita; e della di lui grande religiosità fanno in parte testimonianza le molte sacre immagini uscite dal suo pennello, le quali tutte spirano divozione tale che poche, fatte per altra mano, a tanto giungono». Infatti, dando un'occhiata al catalogo ben particolarizzato, che il P. Della Valle ci lasciò delle pitture di questo maestro, non se ne rinvien una che dedicata non fosse a qualche chiesa o cappella, o almen non trattasse alcun soggetto sacro, e molte son citate con giusta compiacenza da quello scrittore per la grazia di paradiso che quegli sapeva infondervi. La quiete del suo colore risultò dalla scientifica associazione delle tinte che pur tenne generalmente lucide e succose, solo smorzandole con opportuno discernimento per evitarne l'urto e la discordanza. Fu però accusato d'esser talora un po' tagliente ne'panni che trattava a modo di stoffe mantenute rigide dalle fila d'oro e d'argento, o quasi fosser di seta ancor fresca di lustratura, e molto compiaceasi ne'cangianti di cui sì opportunamente suol l'arte valersi ad armonizzare i dipinti. Fu poi presso che inarrivabile la grazia con cui espresse il vezzo infantile degli angioletti, i quali soleva immergere nelle nubi delle glorie, facendoli apparir come inebriati di luce o velati da celesti vapori. Fu vario e copioso ne'composti in cui seppe associar le inspirazioni suggerite da vena poetica alla proprietà e al discernimento emananti dai dommi dell'arte. Toccava egli eziandio il paese che compiacquesi introdur frequente nei suoi fondi, conobbe alquanto di prospettiva, e attese anco all'architettura in cui diè prova di sì buona maniera che poche cose si

(1) Era la famiglia del Vanni fra le più antiche di Siena, ed appar dal libro del Bicchierna che un baron de'Vanni v'ebbe la cittadinanza sin dal 1328. Andrea di Vanni fu ambasciatore presso Gregorio XI, e poi capitano del popolo; ed un figliuolo di Francesco s'accasò con una figlia di messer Ottavio Piccolomini.

operarono in Siena, a cui non prendesse parte. Grande fra' pittori italiani, e massimo fra' Sanesi, solo ei non fu tra i primi per aver nella sua educazione pittorica contrastato alla natura del genio con quella dell' ammaestramento. Sia dunque un tanto esempio utile a chi ancor muove i primi passi nel difficile arringo, a cui così da' pregi, come da' difetti de' grandi che antecessero dee ridondar guida e consiglio. Ognun ristiasi alla propria dote, e rammenti che la varia facoltà nel riprodurre le immagini, risultando dal vario modo di ricever l' impressione degli oggetti, ne deriva una specialità di sensazioni in ogni individuo a cui dee coordinarsi la specialità di sua imitazione; non tutto essere a tutti dato, non dalla preminenza del genere, ma sì da quella dell'opera avere a giudicarsene il grado, e dover, chi non ebbe dalla natura in dono l' energia e lo spirito di un Demostene, accontentarsi alla copia, alla pompa e alla florida eleganza di un Demetrio Falereo.

Volgendo ora lo sguardo alla mezzafigura che fu auspice a quest'articolo, intendiam ne domini la chiusa il pensiero istesso del P. Della Valle che ne suggeriva l'esordio; chè anche la gioia di questo volto penetra nell'anima e la rasserena. Non è il sorriso dell' innocenza, non quello della voluttà: manca l' ingenua schiettezza del primo, ma non vi si rinviene l' insidiosa blandizie dell'altro. È il gaudio soave del pentimento in un essere sensivo e generoso; è il lampo che dà un'anima nell'atto di conculcare la passione di cui fu schiava. Pochi nel rappresentare la bella penitente tenner conto di tal finezza d'espressione esclusiva di tal prototipo. A un tanto elogio poco accresce quello del colorito, ove l' artefice fe' pompa di una varietà e sceltezza di tuoni che rende a meraviglia il delicato di una carnagione femminile, e parrà altresì appena degna di menzione la graziosa forma delle mani rivelante lo studio da lui fatto sulle tavole del Correggio. Regge la Santa un di que' vasi ove serbavansi gli aromi, detti *Lecythion* dagli antichi, come attesta Petronio nelle Satire:

Nos lecythino perfusos oleo refecerunt (1).

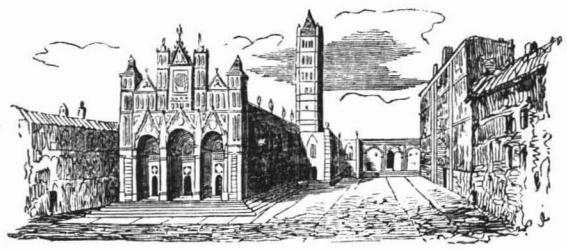
Un ultimo grado di premurosa attrattiva aggiugnerebbesi a questa figura, se in virtù d' un' inspirazione sovrannaturale v'avesse il pittore infuse le vere fattezze della bella peccatrice di Magdala, come avveniva al padre di lui, Andrea Vanni, nel rappresentar la figura del Salvatore. Narran due scrittori

(1) *Lib. Satyr.*, cap. 21. È altresì fatta menzione di tal sorta di vasi unguentarii nel VI libro dell'Odissea.

Sanesi, il Tizio e il Gigli, che passato essendo nella lor città Giovanni Buttadio, detto l'*Ebreo errante*, riconobbe nella figura del Cristo, dipinto da Andrea, in una cappella presso la torre del Mangia, la vera effigie del Redentore da lui veduto circa a mille e cinquecento anni prima in Gerosolima, quando avendolo egli buttato a terra mentre saliva al Golgota erane stato condannato a errar ramingo sopra la terra sino al fin del mondo, con quelle terribili parole:

Expectabis me dum venero (1).

(1) Voglion taluni che da S. Caterina medesima fosse al Vanni, suo familiare, suggerita l'idea di tale figura, e che il volgo di Siena, sempre immaginoso, poi ne tessesse cotal racconto.





F. Champaigne pinx. L. Metoltz. sculp. R. Sauro Sc.

Tav. CXI.

—

RITRATTO IGNOTO

DI FILIPPO DE CHAMPAGNE

Nato in Bruxelles nel 1602, *morto in Parigi nel* 1674;
allievo di Fouquières.

SCUOLA FIAMMINGA.

È precetto inculcato dal Vasari doversi il pittore accontentar ai soggetti che si confanno all'indole del proprio genio, senza pretendere emulare chi n'ebbe un più vasto, mentre, come scrive Marziale, sol si può reggere il peso che si è prima ben misurato:

Qui sua metitur pondera, ferre potest (1).

E ben ne sarebbe avvenuto allo Champagne di conformarsi a tal massima, poichè se invece di far sì frequenti scorrerie in un dominio che non era il suo, la storia, limitato ei si fosse a trattar un genere per cui espressamente parea dalla natura creato, il ritratto, egli avrebbe senza dubbio ottenuta la medesima riputazione che ne venne al Vandyck e ad altri maestri. Pari a quel Demetrio, detto da Fabio: *Similitudinis quam pulchritudinis amantior*, meglio riuscì lo Champagne nell'imitare che nel perfezionare il vero, che con singolar forza riprodusse in tutte le specie della forma e del colore. Ma non valeva a richiamar l'umana figura alla maggior dignità dell'arte con rappresentarla, giusta la sentenza di Lisippo, non già qual è, ma qual dev'essere, così che di lui potè dirsi ciò che dei rivali Apelle, mancargli quella leggiadria detta χαρις da'Greci, per cui l'antico fu ad ogni altro sopreminente. Sempre infatti ebber del riprensibile le tele dello Champagne, quando ei volle oltrepassare i limiti dalla natura prescritti, sempre dell'ammirabile quando vi si

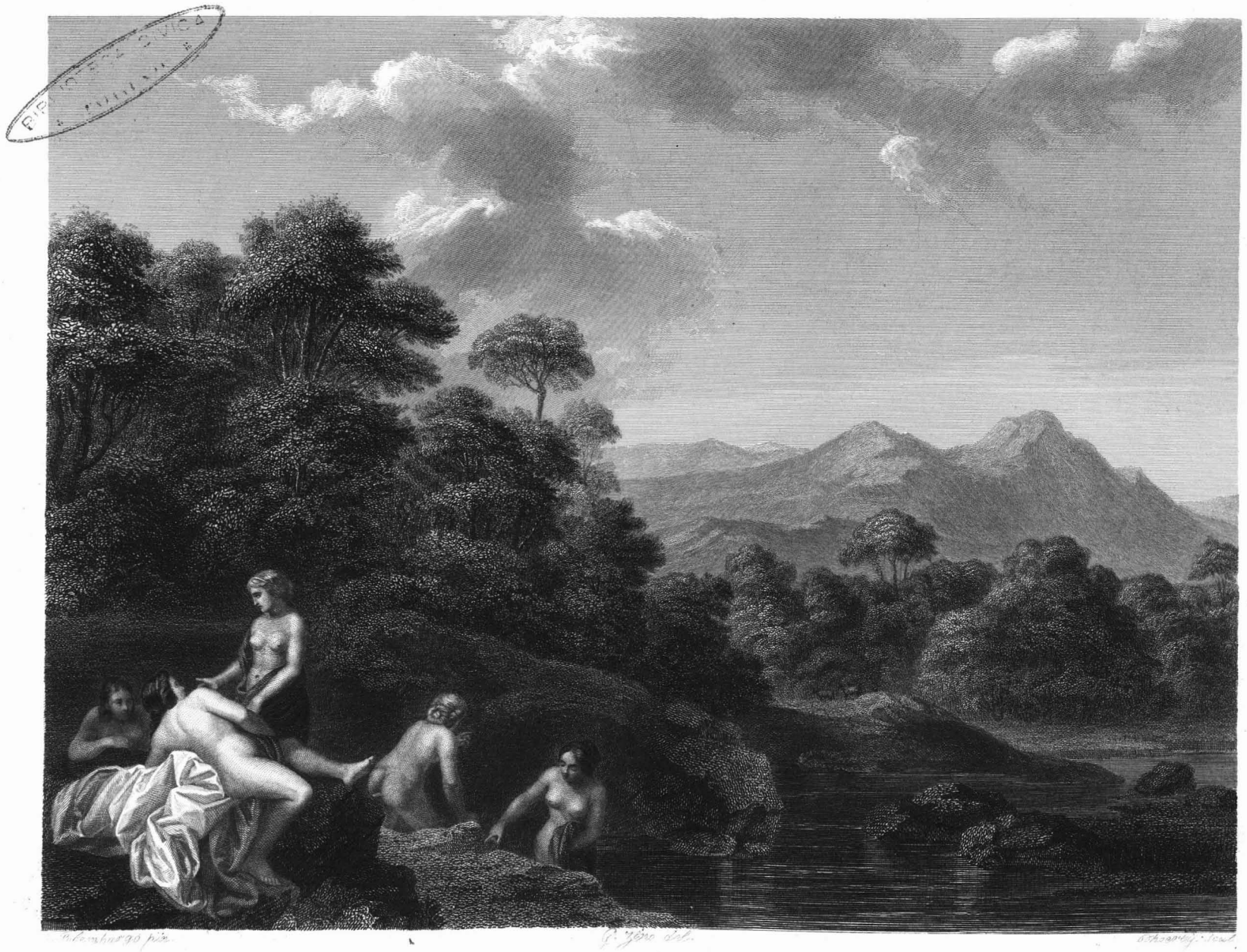
(1) Martial., *Epigramm.*, lib. XII.

circoscrisse. Ma amico di Niccolò Pussino, e irresistibilmente sedotto dalla sublimità del suo stile, stimò agevole il pareggiarlo, e sol riuscì, tentandolo, a chiarir la propria inferiorità. E invece che, ristandosi ai ritratti, sarebbesi talun rammaricato non aver quello intraprese opere più importanti e più grandiose, fu per sua riputazione da rammaricarsi che tentato ei l'avesse. Il sentimento supplì per verità alcuna volta in lui all'immaginazione, e allorchè ei fecesi a ritrar sulla tela l'effigie della propria figliuola, monaca nel convento di Port-Royal, che consunta da febbre, dai medici abbandonata, voltasi un giorno a Dio, e colla compagna Agnese a lui fervidamente pregando erane miracolosamente risanata, allora l'opera del buon genitore, opera d'affetto e d'inspirazione, e da impulso insolito prodotta, toccò il sublime del sentimento e ne divenne inimitabile l'imitazione. L'aspetto di tal figura è di quelli che ricercano i penetrali del cuore e profonda vi lasciano l'impronta (1).

Offrire agli studiosi un ritratto di questo potente naturalista, egli è un por loro sott'occhio quanto di più perfetto fu dal suo ingegno partorito, e poche opere tra le fiamminghe tornano più acconce a chi vuole affrontare le ardue difficoltà di quel colorito. Contiene questo esemplare una lezione pratica del modo che deesi tenere nel tirocinio pittorico per aggiungere a un forte rilievo senza troppo caricar gli scuri, e senza tralignare in quei tuoni ferrigni che tanta difformità anzichè risalto danno a certe moderne tele. Se da vicino osservasi il meccanico lavorio di questo pennello, si rimane meravigliati alla varietà di tuoni con cui il maestro pervenne a rendere l'apparente monotonia della cute, difficilissimo tra gli studi pittorici, privilegio del gran Tiziano e di pochi altri che faceva esclamare all'Aretino, infastidito dai coloritori d'abbigliamenti che anche allora usurpavan riputazione dall'ignoranza, altro volersi ad essere « buon dipintore che contraffar bene una fibbia, un velluto (2) ». Studio sagace, ma travaglioso, ma largamente ricompensato dal successo, poichè in questa immagine di volto è attualità di vita, su queste labbra sta veramente l'anelito del respiro, quest'occhi non ne son soltanto gli organi della visione, ma i rivelatori dell'anima, e l'apparenza poco vi lascia alla realtà. Onde se la valentia del maestro fu all'imitazion naturale circoscritta, sarà in maggior numero chi abbialo a invidiar che a compiangere.

(1) Trovasi attualmente cotal quadro nel Museo di Parigi, di cui è un de' principali ornamenti, sotto il N° 372 del catalogo del 1823.

(2) Scannelli, *Microcosmo della Pitt.*, pag. 86.



PAESE CON FIGURE

DI CORNELIO POLEMBURGO

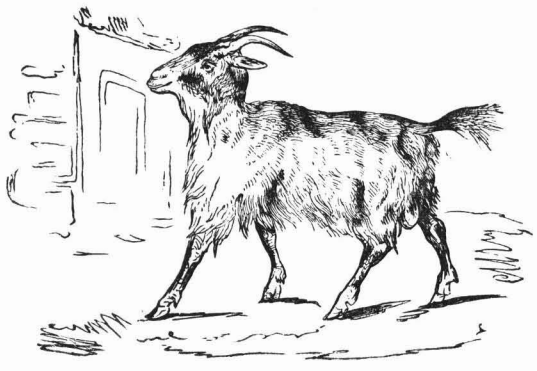
Nato in Utrecht nel 1586, *morto ivi nel* 1660;
allievo di Abramo Bloemart e d' Elzheimer.

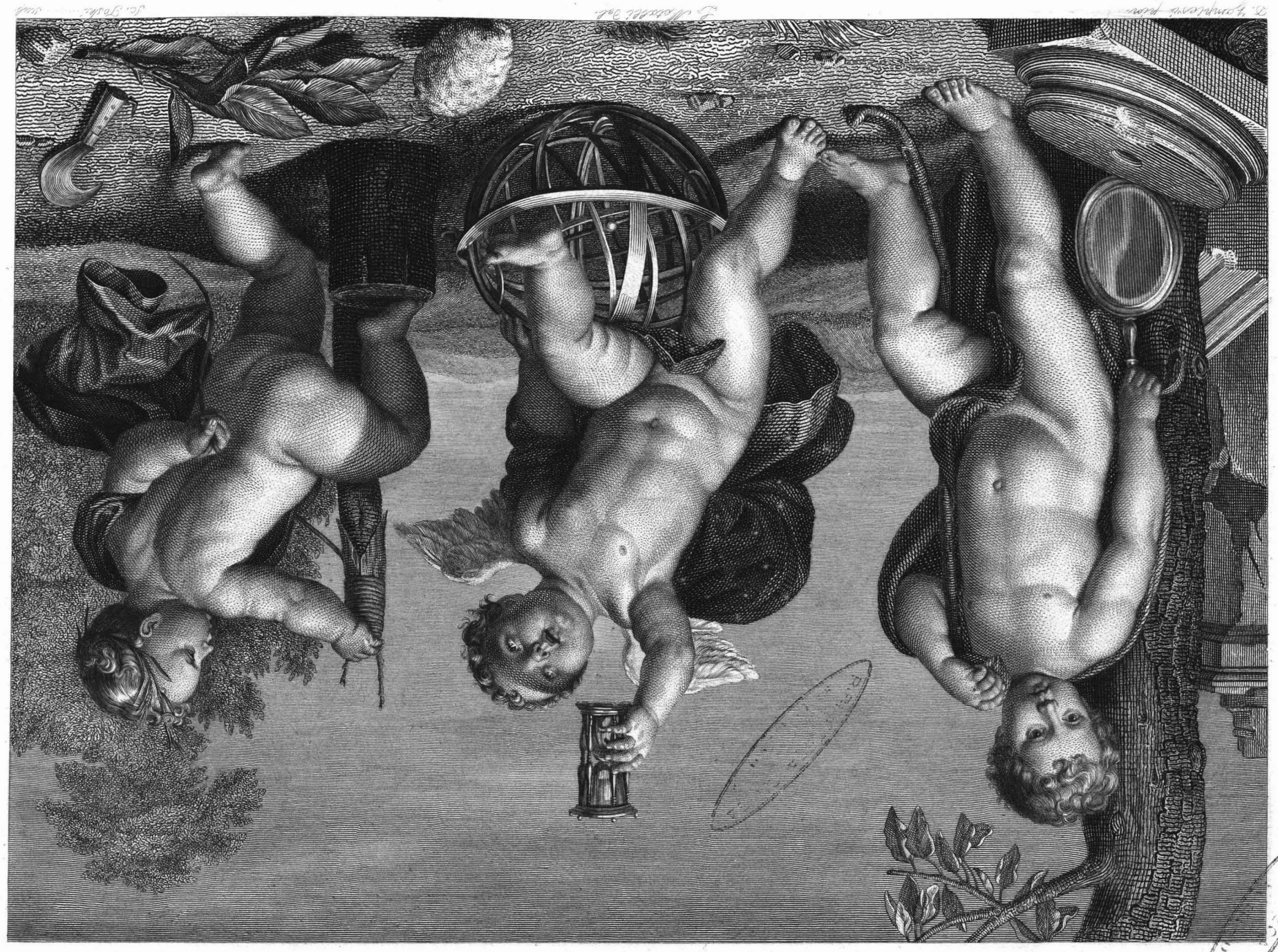
Pochi nomi giunsero ai posteri scortati da più splendido corteggio d'ammiratori di quello del Polemburgo. N'apre la marcia trionfale un re d'Inghilterra, Carlo I, principe erudito, cui le lettere e le arti spesso eran sollievo alle tempestose vicende; il quale, appassionato di questo artefice, a sè con invito onorevole l'attrasse, e lunghi anni l'ebbe a stipendio. Tien dietro a quel monarca un gran duca di Toscana, Cosimo II, che, anch'ei bramoso d'averlo alla sua corte, invano a lui profuse le più lusinghiere carezze, e che inabile a fermarvi il pittore, ebbe a contentarsi di sue tele. Segnalarono il di lui soggiorno in Roma iterate prove di stima e d'ammirazione a lui date in quella classica terra, ove, come d'altri celebri si legge, avean con esso lui dimestichezza, e frequentavan giornalmente il suo studio cardinali, principi ed altri personaggi eminenti di quella corte. Ma più di tutti i principi, concorse alla gloria del Polemburgo, quello che principe era della pittura nel suo secolo e nella sua contrada, Pietro Paolo Rubens. Il quale, nel viaggio impreso nelle Fiandre a visitarne i più rinomati maestri, avendo presso lui fatto alcuna dimora, non fu pago a largamente encomiarne le tavole, ma parecchie gliene commise pel proprio gabinetto. Al doppio encomio della voce e dell' atto così solennemente articolato dal gran caposcuola fiammingo, a quello che in altra occasione v'aggiunse uno dei più rinomati pittori dell'età, Jacopo Cortese, detto il Borgognone, il qual dicea voler contraccambiare due di sue incomparabili battaglie per un sol paese del Polemburgo, tutti gli occhi si volsero al novello artefice, tutte le gallerie si aprirono alle sue opere che,

lui vivente, attinsero a incredibile pecunia. La finezza del suo tingere, la verità delle vedute, le aggraziate figure di cui le ornava o egli medesimo, o valendosi del pennello d'altri fra i più accreditati, e spesso del Berghem con cui ebbe speciale intrinsichezza, le fece considerare quali inapprezzabili gioielli cui niuna, benchè grande, esser poteva adeguata mercede. La fama e le dovizie da esso acquistate furono altrui d'invito a battere l'istessa via, e si vide egli in breve da numerosi proseliti attorniato. Vitembroeck, Vertangen, Hoet, Rysen, Haansbergen, Verwilt, Varège, Kulembourg ed altri a questi minori, ne imitaron lo stile e sovente ne pareggiarono i pregi. Niun per altro il raggiunse nella delicatezza del colorito, e in certo largo delle masse, per cui con facil lavoro egli seppe appresentarti la realtà del vero, e dare alle sue linee non so che di grande e d'indefinito, ove l'occhio si compiace e spazia liberamente.

Ecco in questa tavola uno di quei tratti di paese, ove il Polemburgo fa al riguardante sì dolce invito da bramar egli vedervisi effettualmente trasportato, e che dal Sandrart nella sua *Pictorum Academia* così vengono definiti: *Tractus campestres elaboravit admiranda elegantia, figuris venustissimis exornatos.* L'incontro ottenuto da cotali venustissime figure, ove molto e troppo largheggiò nell'ignudo, fu cagione che frequenti apparissero ne' suoi composti, ove le «Natatrici ignude e belle» dei giardini d'Armida, si trovan dal suo pennello in mille guise riprodotte. Se allo spirito del tocco e alla naturalezza delle carnagioni avesse egli aggiunta la correzion del disegno, niuna menda avrebbe l'arte da rimproverargli. Non così il costume che, per quanto appar da una lettera del Resta al Gaburri, fu tale in questo artefice da essergliene un brutto epiteto derivato, là ove il frizzo popolare fa spesso d'un sol motto giustizia degli altrui difetti, senza riguardo a grado o a condizione. Narra quello scrittore che da' suoi compagni, nello studio di Roma, venne il Polemburgo soprannominato *il Satiro* (1).

(1) Bottari, *Lett. Pitt.*, tom. II, pag. 108.





BIBLIOTECA CIVICA

Tav. CXIII.

—

L'AGRICOLTURA, LE SCIENZE E LE ARTI

ESPRESSE IN TRE FIGURE ALLEGORICHE

DA DOMENICO ZAMPIERI, detto il Domenichino,

Nato in Bologna nel 1581, *morto in Napoli nel* 1641;
allievo di Dionisio Calvart e dei Carracci.

SCUOLA BOLOGNESE.

La pittura del pensiero, per mezzo d'immagini inerenti alla sostanza delle cose, fu senza dubbio l'artifizio da cui vennero somministrati all'uomo, ne' primordi del suo incivilimento, i primi mezzi di comunicazione intellettuale, mezzi che per la lor semplicità dovettero precedere quello della scrittura, e poteron dirsi di fatto una scrittura figurativa. E quantunque i Greci stimassero esser l'allegoria stata inventata dagli Egizii, i quali per verità ne fecero un'applicazione più continua e più generale, nondimeno risulta dalle disquisizioni degli eruditi ch'ella era stata in uso presso i Fenici, gli Etruschi e i Persiani; ed essendosene rinvenute parecchie vestigia ne'monumenti scoperti in America da'moderni viaggiatori, se ne trasse argomento aversi cotale invenzione a computar nel novero di quelle suggerite all'uomo dalla natural condizione

del proprio intelletto (1). È di fatto assai verisimile che nell'infanzia della società, quando cominciossi a fare alcun tentativo per giungere a rappresentare un'idea di cui volevasi accertar la durata, avesse a riuscir più facile valersi delle figure e degli instinti, a tutti cogniti, degli animali (2) o di certe proprietà della materia, che non immaginare una serie di segni con cui le idee si definissero allo spirito. La necessità di adattarsi all'intelligenza del volgo indusse quindi i poeti, i filosofi, e anche talvolta gli stessi legislatori a valersi dell'allegoria pel suo ammaestramento. Così praticò Omero nell'*Iliade* da lui destinata ad ammonire i re ed i popoli, e nell'*Odissea* ove più da presso contemplava la domestica condizione dell'uomo. Così pur fecero in riguardo alla religione e alla morale Esiodo nella sua *Teogonia*, ed Esopo nelle sue *Favole*. Empedocle adombrò sotto l'allegoria dell'amore e dell'odio il principio attivo degli elementi, che più tardi venne da Newton definito col nome d'*attrazione;* e Cleanto, discepolo di Zenone, volendo esprimere che Aristarco di Samo avea rimossa la terra dal centro dell'universo per farla girare intorno al sole, ricorrendo a un linguaggio allegorico, lo accusò d'aver turbato il riposo di Vesta, dinegandole gli onori che eranle dovuti (3). La politica e la morale vennero eziandio esposte da Solone colle immagini allegoriche della poesia, e fu da alcuni riferito aver egli inteso a pubblicar, ridotte in versi, le proprie leggi, onde più ne fosse volgare l'intelligenza (4). Le figure allegoriche trovansi frequenti presso

(1) Quando gli Spagnuoli sbarcarono al Messico, que'selvaggi, maravigliati a spettacolo sì nuovo, mandarono a Montezuma lor re un ampio drappo coperto d'un numero infinito di figure rappresentanti gli Spagnuoli, i lor cavalli e vascelli. È uso d'alcuni altri celebrar le vittorie da essi riportate sul nemico, esprimendo rozzamente molte figure senza testa, indicanti il numero de'morti. Eran le immagini simboliche eziandio consuete presso i Negri dell'Africa. Leggesi nella Storia generale de'viaggi essere lor costume rappresentare sulle tombe degli uomini due frecce, ed un mortaio col suo pestello su quella delle donne. Se ne scopre un indizio anche presso i Goti, i quali solevano innalzar sulle lor tombe una pertica sormontata da una colomba in allegoria dell'anima (Paul. Warnefr., lib. V).

(2) Non sol le instintive inclinazioni degli animali e le varie proprietà delle cose, ma gli stessi popolari pregiudizii, perchè di comun notizia, erano a ciò adoperati. Così il cane era immagine della fedeltà; il gallo o il lepre della vigilanza; la spica o il papavero della fecondità; la lira dell'armonia; la bilancia della giustizia; il serpente, che dicesi invecchiar oltremisura, era simbolo dell'eternità, come l'elefante che credevano intimorito della stessa sua ombra, erane della timidità, ecc. ecc. (Hor. Apol., *Hierogl.*, lib. I).

(3) *De facie in orb. Lun. Menag. in Diog. Laert. lib VIII.* Quanto antica sia l'opinione sul moto della terra intorno al sole, si deduce dalle seguenti parole di Plutarco nella vita di Numa: *Traditur Numam..... perenni igne Vestae templum circumdedisse.....ut universi figuram exprimeret, in cuius medio ignem collocatum Pythagorici censent, eumque Vestam et unitatem appellant. Iidem terram neque immobilem, neque in medio circumferentiae sitam autumant, sed in orbem circum ignem ferri, ac neque de praestantissimis mundi partibus unam esse* (Vers. Guil. Xylandr., tom. I).

(4) *Sunt qui scribunt intendisse eum etiam leges suas versibus edere, memorantque hoc eius operis initium:*

Principio te, Rex, Saturno nate, precamur
Fortunamque bonam, famamque his legibus addas (Plut. in Solon., ibid.).

Platone, Socrate, Eschine, Senofonte, Apuleio, Cicerone e molti altri filosofi o scrittori dell'antichità (1).

Non si rinviene fra i Greci più antichi la parola *allegoria*. Essi si valsero di quella di ὑπονοια, ovvero idea sottilmente velata. E sembra singolare che Omero, il quale frequentemente usò di cotal figura, mai non n'abbia articolato il nome. I primi che l'introdussero nella pratica delle scuole furono i Pittagorici, come quelli che nel linguaggio loro aveano adottate le forme dello stile orientale. L'allegoria che in riguardo alla poesia e all'eloquenza è la transizione dal senso letterale al figurato (2), serba l'istess'indole nell'Arti, ove mostrando ella una cosa ne significa un'altra, or coll'esibire un essere reale sotto l'apparenza d'una figura immaginaria, or coll'esprimere sotto la forma d'un corpo un'idea astratta e morale, facendo così parlar chiaramente agli occhi quel che non parrebbe potersi spiegare se non con lungo circuito di parole. Essa dovette, come poi infatti avvenne, rapidamente propagarsi presso i popoli orientali, stante la vivacità dell'immaginativa loro, e la prontezza con cui penetravano da un oggetto materiale ad un'idea astratta. Ed essendosi la poesia impadronita di quella forma non è da meravigliare che la pittura si valesse eziandio premurosamente d'un mezzo sì efficace d'estendere le proprie idee, riducendo il metaforico sotto il sensibile, o il generico sotto l'individuale, come praticò Apelle allorchè rappresentò la Calunnia, Parrasio il Demone degli Ateniesi, Nicomaco la Voluttà, Lisippo l'Occasione, Aristolao il Coraggio, Polignoto la Paura, Ippia la Vittoria, Echione la Tragedia e la Commedia, Antifilo la Frode, Socrate la Pigrizia, Aristofone la Credulità, Abronte la Concordia e l'Amicizia, Scopa il Desiderio e la Passione (3). Invase dipoi l'allegoria tutte le opere dell'immaginazione con una piena inondante, e dovunque e sott'ogni forma ella penetrava (4) talmente accumulando le sue sottigliezze, che le produzioni

(1) Il sogno di Scipione di Cicerone, e la Psiche e l'Asino d'oro d'Apuleio, son reputate fra le allegorie più ingegnose che abbia prodotte l'antichità.

(2) Cicer., *De Orat.*, cap. XXVII. Quintiliano la definisce un'inversione ove il senso differisce dalle parole cui talvolta è anche del tutto contrario: *Allegoria ..... quam inversionem interpretantur, aliud verbis, aliud sensu ostendit, etiam interim contrarium.*

(3) Plin., lib. XXXIV e XXXV, e Pausania, lib. I, pag. 254.

(4) Stimiamo opportuno dar qui un breve cenno sui vari modi praticati dagli artefici antichi e moderni nell'applicazione dell'allegoria: 1° nell'adombrare emblematicamente i nomi. La statua di Val. Corvino era espressa tenente un corvo; il Delfino era il tipo delle medaglie di Delfo; fu la Sardegna detta *Ichnusa*, perchè era dai navigatori paragonata alla pianta dell'uman piede detta ἴχνος dai Greci; trovavasi la favola di Dafne scolpita sul sarcofago d'un liberto detto *Dafne;* ed Agostino Carracci, volendo esprimere l'idea che Amore vince tutto, rappresentò un Cupido atterrante il dio *Pane*, perchè *tutto* è appunto il significato di tal greco vocabolo. 2° Nei colori. Il biondo della capigliatura d'Apolline altro non era se non un'allegoria della luce del sole. I Rapsodi che recitavan l'Iliade vestivan di rosso, perchè color del sangue, e di verde nell'Odissea

dell'ingegno, cui s'applicava, trovaronsi in veri enimmi trasformate. Siffatto abuso dell'allegoria non tardò molto a prevalere e nelle lettere e nelle arti, lor fide pedisseque, con una corruzione di gusto sempre crescente a proporzione che quelle tralignavan dalla primitiva loro eccellenza, come è facile riconoscerlo nella massima parte dei monumenti che appartengono alla lor decadenza (1).

Per ristarci alla semplice allegoria pittorica, noteremo esser ella stata divisa in tre generi, l'individuale, il collettivo e il misto: comprendere il primo quelle figure in cui le qualità morali ricevettero dalla Mitologia una forma corporea associata a certi attributi, come Giove ad esprimer la *maestà*, Minerva la *sapienza;* aversi a comprendere altresì in tal categoria quelle proprietà dell'animo o della materia che nell'imitazione artistica hanno assunta la forma, l'aspetto, i caratteri, gli attributi delle divinità mitologiche, come la Prudenza, la Giustizia, la Verità, ovvero la Grazia, la Forza, la Gioventù e simili esseri la cui creazione è da ascriversi a una sorta d'abuso nel linguaggio, ed ai quali dieder le arti apparenza corporea, quantunque in veruna religione non abbiano elle avuta realtà e non sian se non vere astrazioni fatte visibili dalla pittura

perchè color del mare. Nella famosa sardonica del cammeo Farnese si è l'artefice valuto della varia tinta prodotta dai quattro strati della gemma per esprimere con diversi colori le quattro parti del giorno in ciascun dei cavalli che traggono il carro solare; Annibale Carracci diede un panno giallo alla figura della Voluttà, per esprimere la prontezza con cui appassiscono i piaceri; asserisce il Kirchero che i quattro colori del granito orientale fanno allusione ai quattro elementi, e che per tal causa se ne valsero gli Egizii nei loro obelischi dedicati al Sole, come anima della natura, essendo questa composta di quattro elementi. 3° Nella materia. Son menzionate da Pausania due statue di ferro, una d'Ercole, l'altra di Marte, in allusione alle fatiche dell'uno e alla crudeltà dell'altro. Trovavasi nell'isola di Nasso, al dir d'Eustazio, una statua di Bacco, fatta con un ceppo di vite; e Claudiano parla d'una di Venere sculta nella calamita, immagine dell'attrazione propria de' piaceri del senso. 4° Negli utensili. La vite, il tirso e i pampini eran consueto ornamento delle tazze e anfore antiche; una corona d'ulivo, o la stessa figura di Minerva in atto di spremere il liquor di tal frutto in un vaso, abbellivan le antiche lampade; sulle pàtere de' sacrifizii era effigiata la testa d'un capro o d'un ariete. 5° Nell'armi. Alcibiade avea fatto intagliare a cesello sul proprio scudo un Amore armato di folgore, in allusione a se stesso; le legioni romane, di presidio in Africa, portavan figurato sui loro scudi uno scorpione, perchè emblema di quella parte del mondo. 6° Negli edifizii. Il tempio dell'Onore era stato da Marcello edificato in modo che per entrarvi era necessario passar prima per quello della Virtù; in quello del dio Pane presso Atene ogni pietra era scolpita a forma di capra, e le tombe delle Amazoni presso Megara eran costrutte come gli scudi usati da quelle guerriere. Così l'Escuriale fu edificato ad imitazione d'una graticola in onor del martirio di S. Lorenzo, e il Borromini diede alla chiesa della Sapienza, ordinatagli da Urbano VIII, la forma d'un'ape, perchè da tali insetti componeasi lo stemma di quel pontefice. 7° Nelle navi. Il museo Stoschiano possedeva una gemma antica ov'era effigiata una nave in forma di delfino, la cui bocca formavane lo sperone, il capo la poppa, il corpo la carena e la coda rialzata la prora. In alcune gemme sono incise navi alate, perchè ali delle navi furon da Omero definiti i remi; talvolta vi si vede una gru per esprimere il tempo più propizio alla navigazione, essendo costume di tal animale giungere o partir sull'equinozio.

(1) In riguardo alle lettere ne fur saggio notabile le Nozze di Mercurio colla Filologia di Marziano Capella, romanzo del terzo secolo, ove le idee mistiche della filosofia Platonica sono allegoricamente associate alle verità del cristianesimo, genere di composizione che nel romanzo della Rosa e nella famosa carta del *Regno del cuore* doveva in tempi più moderni pervenire alla più stomachevole esagerazione.

o dalla statuaria, le quali dovendo, per dar loro una forma, ricorrere al vestiario e agli attributi delle divinità mitologiche perchè già adottate dalla consuetudine, confondon talora l'une coll'altre, facendo spesso andar di pari passo nelle lor opere l'allegoria moderna, e l'antica mitologia (1). Al secondo genere appartengono quei composti ove l'arte, inabile a narrar le azioni nelle lor circostanze accessorie o conseguenze morali, cerca nella facoltà significativa delle figure un compenso alla facoltà narrativa di cui difetta, e per mezzo d'una composizione allegorica riduce le immagini d'un fatto reale agli elementi delle cause o all'idea sommaria degli effetti che la pittura può raffigurare. In tali occasioni l'artefice sostituisce ai mezzi d'un'azione fisica quelli d'un'impressione morale. Egli deve o impadronirsi del principal personaggio, assembrando intorno ad esso tutte le immagini che posson concorrere a manifestarlo, ovver prescegliere nell'idea dominante d'un'azione o d'un avvenimento quanto esso racchiude di morale o di sublime, anteponendo allo speciale il generico, al personale il collettivo, e allontanandosi il meglio possibile dalla materiale articolazione del fatto, vale a dire traducendo con una metafora d'un ordine più elevato i concetti più sublimi dell'intelletto. Così avendo il Rubens voluto esprimere in una sua tavola i vantaggi del governo di Maria de'Medici dacchè aveva assunte le redini dello Stato e il fin delle civili dissensioni, rappresentava cotale idea dipingendo Apolline e Minerva in atto di scacciar dall'Olimpo la Discordia, la Guerra e il Fanatismo. Il genere misto risulta dall'associazione de' personaggi storici cogli esseri allegorici introdotti dal pittore in un istesso

(1) La necessità inerente alla pittura di dar una forma visibile alle astrazioni morali, è quella che ha costretto i suoi cultori a rappresentarle sotto l'emblema dei miti del paganesimo, come la Voluttà adombrata in Venere, la Giustizia in Temide, ecc. E qualora una di simili astrazioni non trovi nell'antica favola la sua divinità corrispondente, come se volesse da taluno esprimersi l'Innocenza, la Costanza, la Verità, o certi fenomeni naturali come la Rugiada, il Crepuscolo, ovvero alcuni affetti dell'animo, come la Malinconia, l'Inquietudine, è stato necessario, per dar alle figure destinate a esprimerle un tipo che le facesse riconoscere, aver ricorso o alla nudità poetica, o all'acconciatura già consacrata dall'arte antica e dalla general convenzione assegnata alle divinità mitologiche, non solo perchè queste eran come vere allegorie dai poeti e dai pittori adottate, ma perchè dimostra il fatto che il vestiario *reale*, ossia quello riconosciuto appartenere ad un tempo di cui la storia dà preciso ragguaglio, non può acconciamente adattarsi ad esseri immaginari che sol posson manifestarsi da una foggia ideale, simile a quella che per un'abituazion della mente è da noi attribuita ad altri esseri di cui riconosciamo per egual modo l'insussistenza. E ciò è sì vero, che gli stessi emblemi da cui è caratterizzata una di tali figure quando ella è espressa con abito e acconciatura antica, come la bilancia, la lira, il cornucopia, diverrebbero insignificanti, anzi ridicoli, associati a qualunque altro abbigliamento. E infatti allorchè un moderno scultore facendo la statua di Molière, e avendolo rivestito dell'abito cittadinesco proprio del secolo XVII°, posegli in mano uno specchio, per accennar all'imitazion della natura propria di sue commedie, la sua statua non presentava alla mente altra idea di quella d'un mercante *specchiaio*, e così rimase per derisione da tutti definita.

quadro, per esprimer le qualità de'primi col significato metaforico de'secondi, e valersene a facilitar l'interpretazione dell'avvenimento.

La semplicità, la chiarezza, la verisimiglianza, la dignità e la grazia, son qualità indispensabili al carattere della perfetta allegoria pittorica; la mancanza d'una sola di esse basta a renderla difettosa e informe. Sta la semplicità nell'ordine in cui è composta un'immagine, che deve esprimer l'idea colla maggior economia di segni, così che la miglior allegoria è quella ove due o più idee son espresse da una sola figura. Alla semplicità devesi associar la chiarezza; chè altrimenti la difficoltà di comprendere un garbuglio allegorico ne rimuove lo spettatore alieno dall'affaticarsi l'intelletto sopra siffatti enimmi, come avviene a chi considera quello del celebre Vaso Barberini, or trapassato in Inghilterra, sul quale Apolline, Diana, Venere, Cupido, Ebe, Psiche, alberi, vasi, navicelle, fiaccole, archi, frecce e farfalle, con singolar confusione assembrate, producono un'allegoria, di cui forse assai compiacquesi l'inventore, ma che niuno ha finor potuto, o voluto interpretare (1). La verisimiglianza d'un'allegoria dee considerarsi sotto altrettanti aspetti quanti sono i modi che concorrono alla sua forma. Onde, facendo capo dal carattere del composto, chiaro appare che, a renderne a dovere il pensiero dominante, essendo indispensabile l'unità de'mezzi che vi concorrono, dovrassene escludere ogni qualsiasi associazione delle immagini favolose coi personaggi storici

(1) Direbbesi tal opera destinata a provar coll'esperienza quanto arrischiata sia la proposizione d'un moderno scrittore il quale, esagerando la forza dell'allegoria, dichiarò potersi con essa pervenir a rappresentar perfino un'ode di Pindaro e d'Anacreonte, ovvero un tema astratto e filosofico, qual sarebbe il risorgimento de'costumi per quello delle scienze, o gli effetti morali prodotti sull'umanità dal conquisto del nuovo mondo. L'adozione di tal maniera di pittura altro non sarebbe che voler ridurre a maggior dimensione gli antichi geroglifici, e far dell'opere d'arte, che debbon commuover l'animo, una serie d'indovinelli atti a stancare anzichè dilettare, e la cui intelligenza renderebbe necessaria una dissertazione a modo di quella del Bianchini sul vaso antico, rappresentante l'allegoria di Deucalione. È vero che non sempre dee l'allegoria limitarsi alle idee semplici, essendo ella capace delle composte, ove molte immagini concorrono a esprimer un tutto che forma unità e divien un vero linguaggio applicabile alle azioni generali, ma alla bellezza ed energia dei pensieri sempre deve andar congiunta la chiarezza loro. Rade volte giungon gli artefici a sottomettere i composti di tal fatta non solo all'intelligenza del volgo, ma delle stesse persone più colte, così che per la maggior parte di simili produzioni sarebbe da rinnovarsi il ripiego che adottossi per quelle di Rubens nella galleria di Maria de'Medici, ove convenne stabilir per uso degli spettatori un libro che loro interpretava le sottigliezze emblematiche del pittore. Più semplice fu il ripiego d'alcuni altri, fra cui Raffaello, Pussino, Lodovico, Carlo Maratta, quello di scriver il nome di lor figure allegoriche sotto le medesime, quando limitavanli ad ornati accessorii d'una sala o d'un tempio, ovvero di sovrapporre alcun verso o sentenza, analoghi al fatto, da far vece d'interpretazione. Or considerando quanto diffidassero dell'arte loro que'grandi da stimar opportuno così ricorrere alla spiegazione dei propri pensieri, essi che tanto valsero nell'espression delle figure, e nella convenienza delle invenzioni, dee chi lor successe riconoscere quanto sia da andare a rilento nell'adottar cotal maniera di composizioni, cui sol per necessità si dee ricorrere.

che potè tollerarsi in tempo che la Mitologia facea parte delle credenze religiose, ma che in oggi è vera assurdità, a cui può applicarsi la sentenza d'Orazio:

Ficta voluptatis causa sint proxima veris,
Nec quodcumque volet poscat sibi fabula credi.

Tali sono infatti per noi quei numi atteggiati a guidar cavalli che stan galoppando là ove nè pur posson fermare il piede, e carri con ruote ove le ruote sono inutili, come pur quelle mense imbandite sulle nubi, mentre le divinità d'Olimpo sedenti sul lembo sembran doverne avere il capogiro; e tanto più poi n'è offeso il buon senso allorchè tali figure s'associano alla rappresentazione d'un fatto storico moderno, come alquanti e troppi se ne veggon nelle quadrerie che altra idea non tramandano allo spirito se non quella d'un anacronismo in pittura. Onde meritamente da Salvator Rosa e da Gilio da Fabriano venne ripreso Michelangiolo per aver riprodotte immagini tratte dalla Mitologia nel Giudizio della Sistina, riprovazione che già da Vitruvio era stata pronunciata (1) contro a cosiffatta maniera d'incoerenza. Dee però a tal proposito considerarsi che le condizioni d'un'arte, la cui espressione è puramente figurativa, esigono una tolleranza imposta dalle medesime in riguardo all'applicazione degli esseri allegorici ai soggetti sacri. Una convenzione di lunga mano accettata dalla Chiesa concede che si manifestino sotto umano aspetto non sol le essenze Angeliche, puri spiriti privi di forma visibile, ma lo stesso Iddio, per essere la forma dell'uomo la più nobile di cui disponga la pittura. L'assuefazione dello spirito a simili rappresentazioni ne ha fatto sparir a poco a poco il carattere allegorico, così che posson elle senza incoerenza e senza antropomorfismo esser prodotte nelle composizioni religiose. Le istesse astrazioni morali delle varie virtù che nell'arte hanno dovuto assumere apparenza conforme al carattere delle divinità mitologiche (2), non disdicono in tali soggetti qualora il pittore abbia riguardo alla legge impreteribile dell'unità, ossia ne limiti soltanto l'uso ai quadri esclusivamente composti di figure allegoriche, però del tutto removendone la nudità incompatibile coll'ordine di pensieri a cui vuolsi richiamar la mente in cotali opere. L'appli-

(1) *Neque enim picturae probari debent quae non sunt similes veritati; nec si factae sunt elegantes ab arte, ideo de his statim debent repente iudicari, nisi argumentationis certas habuerint rationes, sine offensionibus explicatas.*

(2) Non converrebbe però accostarsi troppo assolutamente al lor carattere come fece l'artista che modellò il sarcofago in bronzo di Papa Sisto IV, ove espresse la scienza delle cose divine sotto gli emblemi e la figura d'una *Diana*, coll'inscrizione *Theologia*.

cazione esclusiva di simili figure ai composti, da cui son per principio remosse le naturali, è condizione così assoluta d'una lodevole allegoria, che da lei sola ne dipende l'essere o il non essere. E fa maraviglia che un dotto critico, Dubos, da cui sì acremente biasimossi il principio dell'accumulazione de' personaggi veri cogl' ideali, siasi lasciato allucinare dalla speciosità d'un'idea che trovasi dalla propria sua massima condannato. «Acconsento, dic' egli nelle sue *Riflessioni critiche*, che la *Fede* e la *Speranza* sostengano un moribondo, e che la *Religione* si mostri afflitta ai piè d'un vescovo defunto». In tal proposizione che sa dello scrittore solito a trattar l'arte in teoria, anzichè dell'artefice che la pratichi, par di prima presa nulla avervi di riprensibile. Per rilevarne la stranezza conviene applicarla alla realtà del dipinto. E prima di tutto a quale appiglio ricorrerà il pittore per differenziar le figure reali dalle incorporee, non essendo ammissibil l'idea che queste possan da lui come diafane rappresentarsi, il che più a spettri che ad allegorie le farebbe somiglianti? Gli rimangon due vie. La prima, ridurre le figure allegoriche al vestiario e all'acconciatura del tempo a cui si riferisce l'azione: ed allora in qual modo potrà il pittore persuadere ai riguardanti che le due figure femminili sovraccennate da cui è sorretto quel moribondo non siano alcune parenti che lo confortan nella sua infermità, anzichè due virtù che soltanto ne confortan lo spirito? Altra sconcezza, a cui Dubos non ha abbadato, si è che dovendo cotal soggetto adattarsi a qualunque secolo, epperò a qualunque foggia di vestiario, potrebbe nascer caso ove, in grazia della storica esattezza, avesser quelle virtù teologali a vedersi espresse coi capelli incipriati e col guardinfante del secolo XVIII. L'altra via sarebbe introdurre le figure allegoriche coll'acconciatura e l'abbigliamento mitologico, e distinte cogli attributi ad esse assegnati dalla general convenzione dell'arte. Ed allora ecco nuova incoerenza prodotta dal contrasto e dall'inverisimiglianza del vestiario storico, delle figure vere, con quello allegorico delle astratte. Perchè come rappresentar la *Fede* se non cieca o velata? Come la *Speranza* se non reggente un'àncora? E qual effetto produrrebbe sullo spettatore una donna cieca o velata, che sta a capo al letto d'un infermo; ed un'altra che ha avuto l'indiscrezione di portare quell'àncora di ferro nella camera d'un moribondo? È inoltre da notarsi, che il contegno grave e disappassionato, necessario a definire il carattere ideale delle due virtù, sarebbe d'una dissonanza anche più ridicola a fronte del moto, dell'affaccendamento, dell'afflizione propria delle figure reali; e che gli attributi emblematici di esse produrrebbero un effetto assai curioso collocati presso gli attrezzi, le ampolle e le stoviglie usuali d'un infermo. Quale idea più semplice, nella comune allegoria del linguaggio, di quella che la *Verità* inspira un sacro

oratore (1), e qual più sconcia immagine di tale idea dalla pittura espressa, ove la verità solo del tutto ignuda potrebbe rappresentarsi? Di tal maniera d'incongruenza lasciò solenne esempio il Rubens, mostrando quanto appaiano sconce presso un personaggio storico le divinità favolose. Dovendo egli rappresentar l'educazione di Maria Medicea, volle esprimere l'idea, graziosa in poesia, sconvenevole in pittura, che Minerva, Mercurio, Apollo e le Grazie vi avean preseduto. Infatti, ancora adolescente e vestita coll'abito del secento, Maria è appoggiata alle ginocchia di Minerva, che le sorregge un libro aperto su cui sta leggendo la principessa. Intanto Mercurio *ignudo* scende apposta dal cielo ad accennargliene le lettere col proprio caduceo; Apollo *ignudo* le va suonando del violoncello senza timor di stornarla dalla lezione; e le tre Grazie *ignude* le stanno accanto, a modo d'esemplari del buon contegno e del femminil pudore. Di tal posta è altresì un altro dipinto di quel maestro che negli antichi cataloghi era intitolato: «Fuga della Regina madre per una finestra del castello di Blois, accompagnata da Minerva e scortata dal duca d'Epernone», ove basta il sol titolo del soggetto a generare il più stravagante disordine d'idee. Le-Brun si rese colpevole dell'istesso errore allorchè, dipingendo il passo del Reno, vi raffigurò Lodovico XIV che col proprio cavallo calpestava quel fiume, espresso mitologicamente sotto la forma d'un vecchio ignudo, coronato d'alga e versante acqua da un'anfora, immagine che, applicata a un fatto storico, di cui rivestiva per ciò la realtà, altro non esprimeva se non un'azione crudele contr'un uomo attempato e inerme. Ciò prova che le immagini allegoriche adottate dalla poesia dell'arte, e da cui non possono i pittori preterire per non divenir inintelligibili, non riescon, se non spiacevoli o ridicole, introdotte nelle composizioni che esprimon fatti reali, e doversi

(1) Una tale immagine rammenta la stravagante opera d'un artista che volle ridurre a pittura la celebre allegoria d'Orazio:

Raro antecedentem scelestum
Deseruit poena pede claudo.

È facile figurarsi qual impressione dovesse produrre la figura della *Pena* perseguitante il colpevole con una gamba di legno. Non fu men curioso il quadro ove Rubens intese esprimere la guerra che è tra lo spirito e la carne, rappresentata da un uomo sospeso per aria con una corda, e spinto da opposte bande or dagli angioli, or dai demonii (Van Hasselt., *Vie de Rub.*, pag. 276). Fra le statue da citarsi per la ridicola pretensione che n'ebbe lo scultore d'esprimer ciò che era oltre la facoltà dell'arte sua, merita qui menzione quella eretta da Numa in Campidoglio, rappresentante Giano, le cui dita erano disposte in modo da figurare il numero 365, indicatore di quelli dell'anno: *Digitis ita figuratis ut trecentorum sexaginta quinque dierum, per significationem anni, temporis et aevi se Deum indicaret* (Plin., XXXIV, cap. 16); come altresì quella del Mosè di Tiziano Aspetti, fonditore Padovano, che avendo voluto indicarne i raggi luminosi, gli espresse in due lunghe corna che rialzavano il panno con cui n'era velata la fronte, il quale cadeva in maestose pieghe da quelle due protuberanze.

perciò dichiarar in egual modo riprovevole sì il vestir le figure allegoriche coll'abito moderno, che i personaggi storici col mitologico. L'applicazione delle figure allegoriche è per conseguenza soltanto ammissibile in quadri rappresentanti soggetti favolosi o fatti di storia antica, perchè il politeismo da que'popoli professato ammetteva l'intervento di quelle essenze fra le umane cose, ed era conformità di vestiario tra i mortali e gli Olimpici. Debbon dunque gli esempi sovraccennati ammonirci che non tutte le allegorie ammesse dalla poesia o dall'eloquenza son proprie alla pittura, mentre riconosciam che nulla di ributtante offrirebber simili idee da tali arti espresse perchè le loro immagini fuggitive sol di volo sono accolte dallo spirito, mentre e collo spirito e coll'occhio comunicano ad un tempo quelle rappresentate dalla pittura. La mente umana, al dir di Sulzer, ha una natural inclinazione verso le idee astratte espresse sotto forme materiali quando le immagini metaforiche son brevi, come avvien nella poesia; ma l'illusione che riduce le astrazioni morali sotto figura sensibile non può tollerarsi se non per la rapidità con cui allo spirito s'affaccia cotal idea, la quale immantinente degenera, se esso ha campo di fermarvisi a considerar quanto abbiavi d'assurdo nella medesima. Per tal motivo una delle più sublimi immagini concepite dalla mente dell'uomo, quella di Aristofane, rappresentante la guerra qual dea feroce che pesta in immenso mortaio le città e i regni, trapassando dalla poesia alla pittura diverrebbe del tutto ridicola e sconvenevole, perchè questa rende continua un'impressione che non può piacer se non passeggera. Il motivo dell'attualità sembra sufficiente a combatter l'idea del Sulzer, il quale ammise la congiunzion del reale coll'allegorico nella pittura, adducendo che all'istesso modo per cui dopo aver narrata un'invenzion di galanteria direbbe il poeta che Venere e gli Amori v'applaudirono, così nel rappresentare un consimil fatto sia il pittore autorizzato ad applicarvi l'istessa idea, come usò l'Albani in tante sue tele, e come anche in Grecia era praticato da Eschilo e da Aristofane, soliti a introdur sulla scena esseri allegorici che nell'azion drammatica si frammischiavano a personaggi reali. Ma convien notare che, dominando allor le idee del paganesimo, la condizione di siffatti esseri, per noi immaginari, era congenere a quella degli interlocutori concorrenti all'ordítura drammatica, essendo gli uni e gli altri dotati della medesima realtà agli occhi degli spettatori; mentre la concessione fatta da Sulzer ai moderni artefici tenderebbe a complicar l'idea dei lor composti, unendovi due cose di diversa natura che produrrebbero confusione. L'Albani, il quale generalmente attennesi alla rappresentazione dei fatti mitologici, potea liberamente valersi delle immagini di quella teogonia, perch'egli non usciva dall'unità del genere adottato, nè immischiava il reale

coll'immaginario. Coll'istess'avvertenza avean proceduto Raffaello e Giorgione nella Psiche, Paolo Veronese nell'Olimpo dipinto ai Trevisani, Giulio Romano nella Caduta de'Giganti al palazzo del Te, e parecchi altri fra i primari. Ma il Rubens che era uscito dall' unità, ed avea voluto associare un ordine d'idee coll'altro, venne disapprovato dai valentuomini, e la sua lunga filza di quadri storico-allegorici è rimasta esempio da fuggirsi anzichè da imitarsi, perchè a dispetto di qualunque eccellenza pittorica sempre riuscirà tal genere freddo, disappassionato e fastidioso allo sguardo, come e allo sguardo e all'udito eran nello scorso secolo que'drammi uficiali ordinati per misura di buon governo ai poeti pensionati di corte in occasion di nascite o di nozze di principi, ove la *Sapienza*, la *Gloria*, l'*Abbondanza* venivano sulle scene aggiunte ai pastori e alle pastorelle a dichiarare al popolo la nascita dei novelli *eroi* e la propria felicità da esso sovente ignorata, e a distribuirgli ridotte in duetti e canzoncine tutte le stiracchiature metaforiche o le svenevolezze delle allusioni di circostanza con cui s'intronavan gli orecchi alle passate generazioni.

Venendo ora all'esame della dignità, cui subito dopo la verisimiglianza abbiam dato luogo tra i requisiti d'una buona allegoria, la dichiarerem talmente essenziale che da lei sol ne dipende o il sublime o il ridicolo. La qual cosa è conforme alla natura della medesima, poichè essendo ella dedicata a manifestare quanto v'ha di più nobile in un'azione o in un avvenimento, è necessario che tutte le figure di cui ella si vale s'accordin nel carattere, nella movenza, nella nobiltà loro (1) coll'altezza dello scopo a cui concorrono.

(1) A dimostrar che la mancanza di dignità nell'immagine prescelta da un pittore ne distrugge l'effetto allegorico e le fa degenerar nello scurrile, basta far qui menzione dell'opera di Spinello Aretino, il quale avendo inteso ad accennar metaforicamente i pregi di ciascun Evangelista, collocò sul busto a S. Giovanni una testa d'aquila, di leone a S. Marco, di bue a S. Luca, ed al solo S. Matteo diede un volto umano, figurandovi quello d'un angiolo: e così il simulacro cristiano degenerò in idolo egizio, e n'ebbe la stravaganza. Non meno stravagante e più disdicevole fu quella figura di Nostra Donna riferita dal Molano nella Storia delle Sacre Immagini, ove volendo il pittor dimostrare allegoricamente l'incarnazion del Verbo, raffigurò la SS^ma^ Trinità sul ventre della Madre di Dio: *Veluti si tota Trinitas in Virgine Maria carnem assumpsisset humanam.* In una chiesa di Brixen nel Tirolo vedesi un quadro altrettanto bislacco: il Redentor crocifisso versa il proprio sangue in un gran vaso, la Vergine spreme in esso il latte delle proprie mammelle, e quel liquore va a cader in un vortice di fiamme, ove le anime del Purgatorio accorrono a gara a refrigerarsene (*Voyages de Misson*). Il medesimo scrittore parla d'un altro, ove era espresso Gesù Cristo in atto di portar la croce premendo molte uve che egli annaffiava col proprio sangue, mentre il Padre Eterno stringea la vite del torchio: i popoli accorreano a dissetarsi, mentre parecchi frati stavan facendo la vendemmia. Dimostran cotali aberrazioni aver l'estro pittorico a ristarsi negli stessi limiti che da Orazio assegnaronsi al poetico: non convien che mai gli oltrepassi l'allegoria, ma sol volgasi a ornar con immagini chiare, graziose, eleganti quanto ha inteso esprimere, poichè il dipinger qualsivoglia stravaganza della fantasia, egli è mostrarsi, al dir di Lattanzio, *inetto* e *mendace* anzichè *poeta: Nesciunt homines qui sit poëticae licentiae modus, quousque progredi fingendo liceat; cum officium poëtae in eo sit ut ea quae vere geri potuerint in alias species obliquis*

Ed essendo massima riconosciuta non potersi alterar la condizion delle figure allegoriche nelle lor forme, caratteri e attributi, nè in certa maniera farle partecipare alle azioni comuni della vita, senza che ne risulti l'inconveniente di non potersi più distinguer l'allegoria d'un fatto dalla sua realtà, dovrà l'artefice, affinchè una parte dell'opera non sia smentita dall'altra, non già abbassar le figure allegoriche alla volgarità delle reali, ma sollevar queste alla dignità delle immaginarie, ossia surrogar lo stil poetico al prosaico, sostenendo la dignità de'caratteri con quell'istesso procedere per cui la poesia mantien l'elevazione del proprio stile in riguardo al familiare discorso. Qual è infatti l'azione della poesia sopra un'istessa idea che già sia stata dalla prosa definita? Suol essa valersi delle iperboli inerenti alla propria essenza per dar risalto alle virtù d'un personaggio, nobilitarne le azioni, esprimerne con più dignità i sentimenti, ingrandirne in certa guisa le dimensioni e ridurne le qualità naturali al sublime ideale. Or la pittura, le cui opere non comunicano col nostro intelletto se non pel mezzo organico della visione, deve agir a seconda dell'intento medesimo, impiegando le forme apparenti per nobilitar le proprie figure ed imprimer loro un carattere superiore al volgare (1). La delicatezza del gusto naturale rende il nostro spirito oltremodo sensitivo relativamente alla convenienza delle azioni e delle movenze proprie degli esseri allegorici, esseri a cui il linguaggio dell'arte non ha altro modo d'attribuir l'alta intelligenza e il carattere incorporeo che loro appartiene; e la menoma mancanza a siffatto riguardo tosto distrugge l'illusione, e riduce irremissibilmente l'essenza metaforica alla condizione di materiale. Sarebbe infatti bastevole un atto violento o volgare di cotai figure a cancellar dal nostro spirito l'idea della natura mistica e sovrannaturale inerente all'ordine da cui derivano, e ridurle a quello delle semplici realtà. E da tal filosofica considerazione furon precipuamente guidati i Greci nelle immagini di lor deità, nel cui volto sempre studiarono improntar calma, negli atti tranquillità, moderazion nel gesto, come quelle la cui azione era oltre l'umana sfera collocata.

Alla dignità dell'allegoria pittorica deve in ultimo aggiugnersi la grazia

figurationibus cum decore aliquo conversa traducat. Totum autem quod referas fingere, id est ineptum esse et mendacem, potius quam poëtam.

(1) La poesia, che possiede soltanto una facoltà narrativa, volendo armonizzare insieme gli elementi d'un poema composto di personaggi reali ed allegorici, suol farlo con innalzare le parole e le azioni dei primi all'altezza ove le convenienze prescritte dall'arte collocano i secondi: così la pittura che ha sol relazione col senso intuitivo dee nobilitare al più eccelso grado il carattere del disegno e degli abbigliamenti, i quali nell'arte sua corrispondono ai sentimenti ed ai discorsi di cui si vale la poesia.

che sempre dev'essere inseparabile dalle opere dell'arte. Un pensiero quantunque ingegnoso convien sia assolutamente escluso per quanto poco abbia di ripugnante o di fantastico. Parecchie opere di chiari artefici, benchè egregiamente condotte, incorsero per questo solo errore la riprovazione de' valentuomini. Così fu giudicata la statua della *Verità* del Bernini a Villa Mattei, che rappresentò in atto di aprir colle proprie mani una larga ferita che avea sotto la sinistra mammella, avendo egli così inteso ad accennare, che la Verità rivela spontanea il più intimo del cuore, idea graziosa nella poesia, insoffribile nella statuaria. Mancò alla grazia Federigo Zuccaro, allorchè tra gli emblemi dipinti a Villa d'Este, mostrò la *Fortuna* in una donna ignuda a cavalcioni sopra uno struzzo, atto laido e disdicevole in quel sesso. Fu d'egual carato la *Sapienza* effigiata da quell'artefice spartano che, volendo esprimere non bastar la contemplazione ma esser necessaria l'azione a pervenirvi, e aversi a udir gli altrui consigli, l'espresse in un giovine ignudo con quattro mani e altrettante orecchie. Ma fu sovra ogn'altro biasimevole l'Orlandi in quella sua immagine del *Paganesimo*, che a sogno di febbricitante anzichè ad emblema pittorico potè pareggiarsi (1).

Da tutte queste considerazioni si deve inferire che, stante le molte difficoltà che offre la pratica dell'allegoria pittorica, solo ai maestri di prim'ordine appartiene il farne lodevole applicazione, poichè, alla capacità necessaria per discernere nella natura delle cose e delle immagini le figure che meglio esprimono un pensiero, convien aggiungere la fantasia poetica e lo spirito creatore di nobili concetti, non bastando contraddistinguere cogli attributi usati dalla comune pratica le figure emblematiche introdotte ne' quadri, ma dovendosi con più studio cercar di manifestar nel carattere del volto, nell'atto, nell'espressione gli *attributi morali*, ossia l'impronta dell'anima, la quale, secondo la natura dell'astrazion rappresentata, dee cogli altri contrassegni concorrere a definirlo (2). La delicatezza di senso necessaria a concepire in

(1) L'espresse in una figura di gran mole attorniata di raggi. Sul collo, a modo di capo, aveva una sfera celeste coi dodici segni del zodiaco; in mezzo a questi il sole e la luna. Il busto era d'uom nudo; fra il petto e il ventre le si vedevano uscir teste di quadrupedi, di volatili e di pesci. Il destro braccio era umano e teneva una lunga catena giungente a terra; il sinistro formavasi d'un ramo d'albero, intorno a cui s'avvolgevano erbe, fiori, ecc.

(2) Non è tal considerazione applicabile alle figure che rappresentando certi fenomeni naturali come il *Crepuscolo*, il *Giorno* e la *Notte* di Michelangiolo, e non esprimendo una qualità dell'animo o un sentimento del cuore, non posson esser particolarmente caratterizzate dalla propria espressione: ma nel *Rigore* e nell'*Equità* di Vincenzo Danti, citate dal Borghini nel suo Riposo, i contrassegni delle quali non si vedean da chi le osservava dalla via, avrebbe dovuto, dice quell'autore, la semplice espressione del volto e il carattere dell'atteggiamento dichiararle abbastanza da non essere a ciò gran fatto necessario il concorso de' rispettivi attributi.

tal condizione di pensiero un'allegoria, non essendo comune anche negli artefici che si sollevano dall'ordine volgare, raro accade non s'incontri alcuna cosa di riprovevole in opere che per altri riguardi furon degne di lode. La maggior parte de' pittori limitando le proprie cure al buon disegno e alla bellezza delle figure concorrenti ad un'allegoria, poco si dan carico di fare il debito studio sulla proprietà e convenienza dell'espressione loro, e le stiman bastevolmente definite all'altrui concetto dalla semplice applicazione degli attributi generalmente praticati, nei quali sembran ridurre ogni lor fiducia per la ricognizione di esse. Come se fosse sufficiente a una figura femminile l'aver una bilancia e una spada in mano a figurar un'*Astrea*, o l'esser un'altra appoggiata a un cornucopia per definirsi un'*Abbondanza*, così che uno stesso tipo di fisonomia, mediante il solo divario degli emblemi, vaglia indifferentemente a esprimere la Giurisprudenza, la Poesia, la Carità, la Forza, ognuna delle quali per se stessa richiede un tipo tale da non potersi appropriare ad altra di simili astrazioni. Ciò è un saltar a piè pari il difficile per darsi campo nel facile, mentre il più arduo di tali immagini sta nell'espressione, gli altri accessorii non essendo da considerarvisi se non come nei quadri storici la foggia dell'abito, che vuolsi appropriata al tempo in cui il fatto è avvenuto. Onde l'istessa disapprovazione che incorrerebbe chi, stando contento all'esattezza dell'acconciatura e dell'abito, trascurasse il carattere dell'espressione in una figura storica, appunto incorre chi coll'istessa mancanza di criterio si fa a trattar l'allegoria. Con qual sottile considerazione vi si portassero i più insigni, e quanto studiassero sulle difficoltà di tali caratteri, lo dimostran l'opere che ne tramandarono. Quelle di Raffaello (1) ebbero dal Bellori una dichiarazione che ne pose in mostra i più squisiti pregi, osservando con qual sagace accorgimento ciascuna delle quattro figure allegoriche nella sala della Segnatura non solo avessero scolpita in volto la propria

Fu meritevole di tal lode Donatello nelle tre virtù teologali, ove contraddistinse la *Fede* coll'attributo del calice, la *Carità* con quello della fiamma, ma la *Speranza* volle fosse soltanto dichiarata dall'espressione dell'anima che anela, desidera, prega e commuove. Così venne osservato nelle opere d'Andrea Pisano quando l'arte antica, minore in scienza, superava la moderna nella finezza dell'espressione.

(1) Non contento ai suggerimenti della propria immaginazione nelle allegorie religiose, ricorreva Raffaello ai lumi delle persone che giudicava più proprie a ben guidarlo, e sappiamo che un amico di Richardson vide in Roma una lettera da lui scritta all'Ariosto per consultarlo allorchè stava per dipingere le quattro grandi figure della camera della segnatura (*Beschreibung der stadt Rom von plattner, Bunsen, etc.*, 2ter 6, p. 331). Ma quantunque grande inventore, non sempre andò egli immune da ogni rimprovero nelle sue figure, che quando ideò in opposizione all'ordin naturale riuscirono deformi, benchè dal suo pennello trattate, così che avendo egli rappresentata la *Prudenza* con due facce a guisa di Giano, una giovanile, l'altra attempata e con barba canuta, tutta la leggiadria del maestro venne meno contro siffatta mostruosità.

essenza, ma ognuna al fin medesimo accomodata con mirabile unità concorresse alla principale idea. Tali ne eran la Psiche, la vision di Costantino, l'Amor vincitore e l'immagine della Calunnia che dall'idea d'Apelle egli ebbe rinnovata. Il Correggio fece prova di pari intelligenza nei due quadri inviati in Francia, di cui fa menzione Dubos, ove avea espresso l'uomo tiranneggiato dalle passioni, e l'uomo che ne trionfa; così Tiziano nell'immagine della Divina Provvidenza descritta dal Ridolfi nella vita di quel gran maestro; così Annibale Carracci nella Galleria Farnese, il Domenichino nelle Virtù dipinte a S. Carlo de'Catinari, il Guercino nella figura dell'Astrologia, Jordaens nei trionfi del principe di Nassau, Holbein nella danza della Morte, P. Breughel nel combattimento fra il Carnovale e la Quaresima, ma sovra ogni altro il Pussino nella mirabil allegoria dell'umana vita, la quale, e per l'unità dell'immagine, e per la filosofia del pensiero, e per la proprietà veramente squisita delle varie espressioni che vi concorrono, riuscì un capolavoro da proporsi agli studiosi, qual perfetto esemplare del genere a cui appartiene (1).

Avendo analiticamente esaminate le condizioni essenziali dell'allegoria, riman da render conto degli effetti estetici risultanti dalla sua applicazione alle opere della pittura. Importa a tal uopo situarsi sul vero punto da cui debbon considerarsi le produzioni dell'umano ingegno quando si riconosce in esse un grande ascendente sull'intelletto e sul cuore. Un mandato più nobile che non sia la pura imitazione meccanica delle bellezze naturali è da ascriversi ad un'arte, i cui monumenti sono essenzialmente destinati a elevar l'anima dei popoli alle azioni virtuose colla dichiarazione dei fatti suggeriti dalla storia o dalla religione. A produr nell'intelletto quel sollevamento di tutte le sue potenze da cui si partorisce il grande, è necessaria l'immensa scossa che danno sole le impressioni profonde. Da ciò ne consegue non esser nell'ordine delle cose, che tanta virtù d'inspirazione possa derivar da uno

(1) La dottrina del Pussino e la nobiltà della di lui inspirazione lo reser più ch'altri proprio ad un modo di pittura, il cui magistero deriva specialmente da tali fonti. Egli è fra'moderni quello che più oltre ne ha portata l'eccellenza. Il quadro rappresentante l'Entusiasmo poetico nella pinacoteca di Dulwich, le belle tavole di Cefalo e dell'Aurora, del Tempo, dell'Invidia e della Discordia, del Parnaso e del Coriolano, sono opere ove a dovizia trovansi profuse le classiche immagini e la poesia più sublime. Nulla di più ingegnoso dell'idea che ebbe di nascondere in un suo dipinto il capo del Nilo, personificato, alla maniera dei mitologi, nelle alghe palustri della riva, per accennare ignorarsi le sorgenti di quel fiume; immagine che per grazia e finezza di concetto sta a paraggio con quella sì lodata dal Buonarroti nelle medaglie di Lesbo, ove tal isola venne effigiata in una ninfa che sta immersa nell'acque sino alla cintola (*Osserv. ist. sopra alc. med. ant.*, Roma, 1698, pag. 100). L'invenzione del Pussino fu imitata dal Bernini nella fontana di piazza Navona ove il Nilo ha il capo velato da un panneggiamento.

studio lento, freddo e compassato siccom'è quello necessario a perfezionare un'allegoria, studio che, limitandosi a dare attività allo spirito, lascia vuoto e disanimato il cuore da cui soltanto emerge l'inspirazione creatrice del sublime. Or dunque prescindendo dal merito proprio del pittorico artifizio, e ristandosi alla sola forza inerente alla metafora allegorica, può stabilirsi in massima generale che l'assiderazione morale immediatamente derivante dalla natura di tale studio è la causa per cui le sue opere inducon sullo spirito del riguardante la stessa assiderazione ch'esse dovettero indurre su quella dell'artefice nell'atto che le concepiva. Potrebbe l'effetto loro sulla mente compararsi a quello operato dalle frasi concettose, dalle locuzioni lambiccate di Seneca o d'Arnobio, poste a paraggio colla maschia eloquenza d'una Catilinaria o d'una Filippica. Infatti l'ascendente de'più preclari pittori sembra essersi limitato a far tollerare anzichè approvare le tavole ove si arrischiarono a sì malagevole impresa, e non potè l'istesso Rubens, con tutta la magia del suo colorito, assolutamente scongiurare la prepotenza di tale impressione, mentre, a malgrado dell'ingegno del pittore, le sue allegorie non destan nell'anima il sentimento che una sola testa di Guido o del Sassoferrato è abile ad eccitarvi e a mantenervi. Onde stimiamo potersi asserire che il disappassionamento inerente al concetto allegorico è la principal cagione per cui le pitture di tal maniera sempre riusciron le men pregevoli de'vari maestri, nè mai ressero al paragone di quelle che emanarono in essi spontanee dalle inspirazioni del cuore.

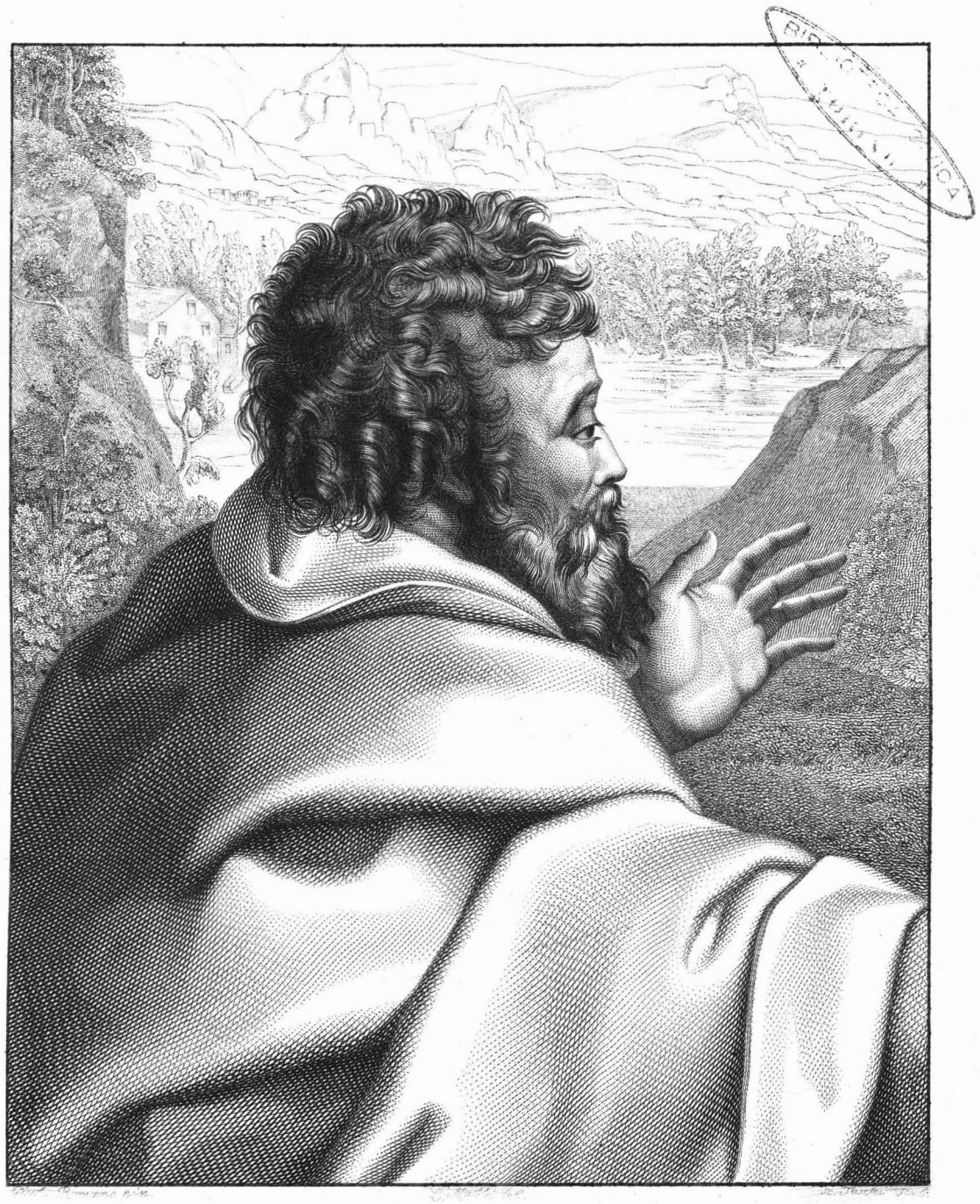
Nelle tre figure fronteggianti quest'articolo, il pittor del sentimento, il Domenichino, si scosta dalle vie a lui cognite del cuore, per lanciarsi tra i voli a lui insueti della fantasia. Egli che nella S. Agnese e nel S. Girolamo tanto ci sa commover col patetico, per cui natura avealo di sì ampia dote fornito, volle qui allettarci coll'immaginoso, per cui men feconda era la vena del suo ingegno. E per verità ci manifesta la pittura lo scambio del pittore: ed anche in quest'opera (come in altre notammo) la freddezza e compassatezza del genere, non potè esser vinta dal genio dell'artefice; il quale, al dir del Malvasia, se stesso appien giudicando portava invidia ad altri di lui minori, ma copiosi e facili all'immaginare. E ci narra di certo Marescotti, pittor dozzinale ma fecondissimo, cui profondeva il Domenichino le più dimestiche carezze, e in casa e a mensa aveva a familiare, intento sempre a procacciarsene schizzi e composti, di cui facea tesoro, e all'opportunità valeasi. Benchè minor di se stesso, pur grande sempre, ei ci dichiara qui col fatto la massima generatrice della propria maniera, la soavità di Guido aggiunta alla forza Carraccesca. Certa crudità di contorni, spiacevole dappresso, si sfuma dolcemente

a convenevol distanza. Vago l'arieggiar delle teste nei due fanciulli laterali, vaghissimo è poi nel mediano, e di squisita finezza le mezzetinte che dottamente n'accusan le forme, e il chiaroscuro nella difficil movenza. La figura a destra del riguardante definisce il genio dell'Agricoltura. Come Alessandro Allori inventava le *Angiolesse* (1) che molti altri imitavan dipoi, così il Domenichino le *Geniesse*, in questa fanciulla, che sta facendo l'innesto d'un albero. La figura di mezzo è l'Astronomia che, sedente sulla sfera armillare, misura con un oriuolo a polvere (*clepsammidion*) il tempo delle celesti rivoluzioni. Nella terza è adombrato il genio dell'Imitazione che, attorniato dagli stromenti dell'Arti, accenna a silenzio coll'indice sul labbro. Forse intese l'artista adombrare in tal gesto la celebre definizione di Simonide sulla pittura da lui detta *Poesia muta*. L'amore appassionato della quiete (2) e dell'isolamento, così caratteristico del Domenichino, spiega perchè dagli altri appartato e cogitativo ei l'abbia espresso.

Scienze, arti, agricoltura! Felici i popoli presso cui, non già ideali ma reali, fioriscono questi tre primi elementi di gloria e di felicità.

(1) Lanzi, *St. della Pitt., ecc.*, tom. I, pag. 242, ediz. Bassan.
(2) Fels. Pittr., Parte II, pag. 339.





Tav. CXIV.

—

L'APOSTOLO S. PAOLO

DI GIULIO ROMANO (Pippi)

Nato in Roma nel 1492, *morto in Mantova nel* 1546;
discepolo di Raffaello.

SCUOLA ROMANA.

Michelangiolo Buonarroti considerando un giorno con un vescovo suo amico il Giudizio della Sistina, poichè ebbe minutamente osservato il dipinto, a lui rivoltosi, gli diceva: « Quanti ne farà questa pittura ingoffire (1) »! La storia pittorica ci ha dimostrato nelle opere dell'Urbano, del Mini, del Condivi, del Salviati, del Sabbatini, del Granacci, del Pontormo e di molti altri, fiorentini ed esteri, fino a qual segno eran profetiche quelle parole. Giulio Romano, protetto come da genio familiare dalla massima sempre in lui rediviva del proprio maestro, del tutto non confermò, a dir vero, il rigido vaticinio del gran Fiorentino, ma non si può a meno di convenire che dal giorno in cui, attratto dalla virile gagliardia di quello stile, si fu aggregato al servo gregge de' suoi imitatori, comune ebbe con essi il minoramento che ad ogni imitazione è congiunto. Non più come innanzi moderato dalla squisita semplicità di Raffaello, si abbandonò egli alla foga di sua natura che, come ardente, inclinata essendo al soverchio, in breve lo condusse a un disegno lontano da quell'appurata imitazione del vero, che è lo scopo della pittura. Colpito egli dalla forza michelangiolesca, volle imitarne il sublime, e ne imitò anche più il caricato, a cui aggiunse il duro e, che è peggio, il bizzarro. Così che la regola di Zeusi, il quale stimava dar del grandioso e del nobile alle figure con certa ridondanza di contorni che ne amplificava le fattezze, esagerata da Michelangiolo, ne fu anche maggiormente da Giulio, a cui, come al greco e al toscano, piacque nelle membra, non sol delle figure virili, ma in quella perfin degl'infanti e delle femmine, una robustezza di forme che sol trovò scusa nell'esempio che, al dir di Quintiliano (2), era

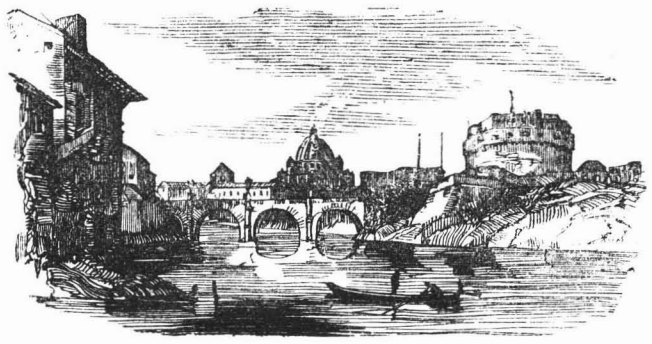
(1) Scannelli, *Microcos.*, lib. I, pag. 36.
(2) *Instit. Orat.*, lib. XII, cap. 10.

stato da Omero tramandato. Convien però riconoscere col Pussino che cotal risentimento di sàgome è singolarmente adattato ad articolar con proprietà que' soggetti che dall'energia ritraggono la precipua loro essenza, per cui ebber meritata lode la Caduta de' Giganti al palazzo del Te, e il Martirio di S. Stefano nella chiesa di tal nome in Genova (1), ove nella fierezza delle attitudini, nell'ardimento degli scorti, parve aver cercato quanto di più arduo ha la scienza del disegno.

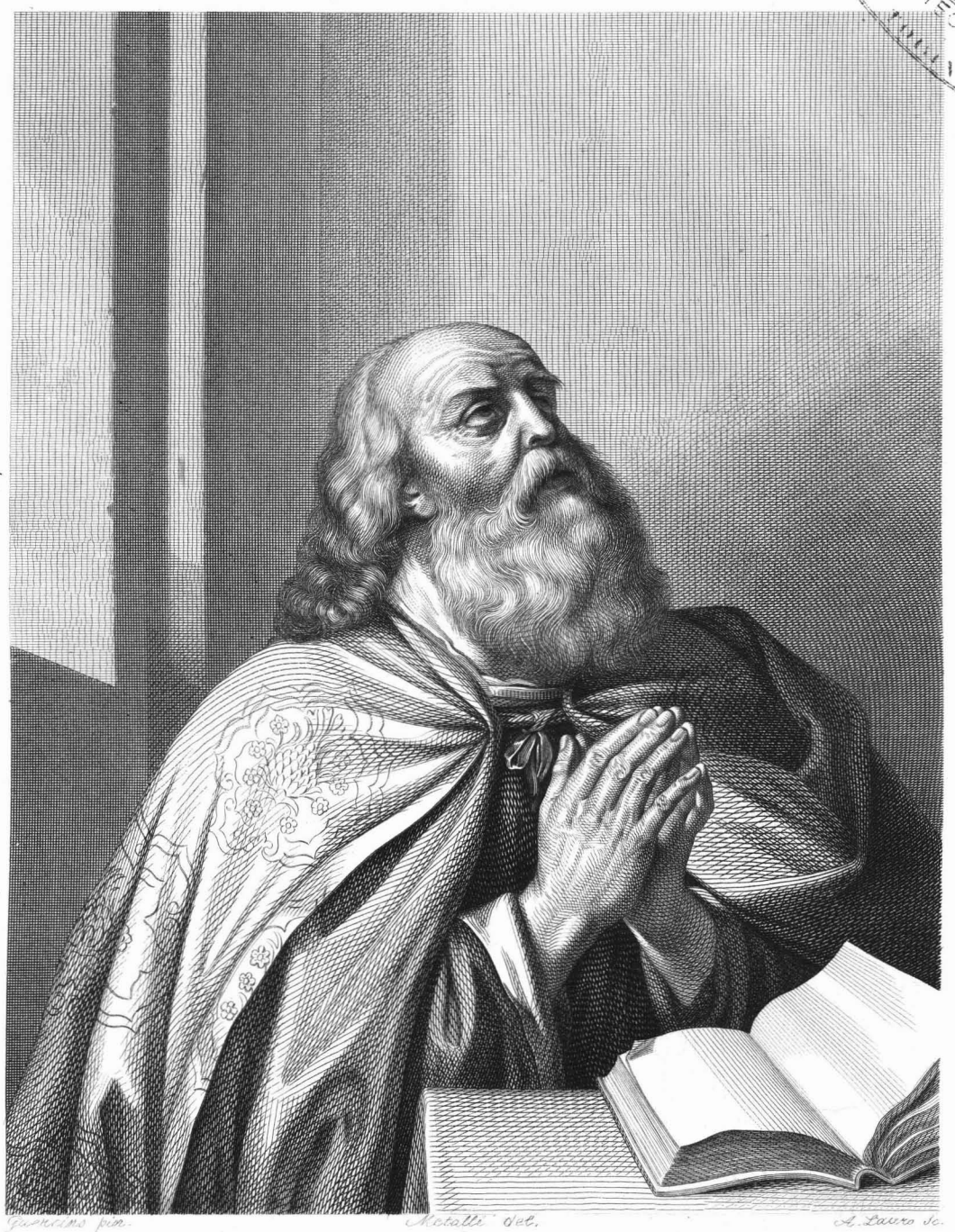
La presente opera, prototipo di forza e d'espressione, è rivelatrice d'una potenza pittorica che con tali sole doti, senza il corredo della grazia, senza le blandizie del colorito, seppe avanzarsi primaria fra le seconde. La verità di movenza, e l'animazione di questa figura la fanno appien meritevole dello stupendo elogio dato da Plinio a quelle di Timante, con dire che in ogni sua tavola più di quel che ti dipinge è quel che ti fa intendere, così che quantunque somma siavi l'arte, pure maggior dell'arte vi è l'ingegno dell'artefice (2).

(1) Fu quella famosa tavola dipinta da Giulio Romano per Messer Matteo Giberti, vescovo di Verona, il quale la donò a quella chiesa, suo benefizio ecclesiastico. Nella biografia di Giulio Romano, inserita nell'opera di Michaud, ha il signor Periés messe innanzi due allegazioni che meritan risposta in questo luogo. Soggiunge primieramente che essendo tal quadro stato offerto in omaggio al governo francese, in virtù d'una deliberazione municipale in data del 1809, e a lui perciò legittimamente appartenendo, la ricuperazione fattane dai Principi sabaudi era stata illegale. A tale accusa si risponde: 1° che riconosciuta anche per dimostrata l'autenticità di siffatto documento, la tavola di S. Stefano essendo proprietà particolare d'una chiesa, non aveva il corpo municipale autorità su quella, nè verun diritto a farne l'alienazione; 2° essere abbastanza nota nella storia del dominio francese in Italia la spontaneità di simili deliberazioni, imposte da un governo spogliatore e nemico; 3° trovarsi questa prima asserzione dello scrittore infermata se non fatta nulla dalla falsità di quella con cui prosegue immediatamente, dicendo non essere il quadro di S. Stefano stato dal governo sardo restituito a quella chiesa. L'opera di Giulio Romano vi fu collocata al suo giugnere da Parigi, ed è tuttora in quel luogo.

(2) *Atque in omnibus eius operibus intelligitur plus semper quam pingitur: et quum ars summa sit, ingenium tamen ultra artem est.*



BIBLIOTECA CIVICA



Pasterini pin. Metalli sc. A. Lauro Jc.

Tav. CXV.

—

IL RE DAVIDDE

DI GIO. FRANCESCO BARBIERI, detto il Guercino,

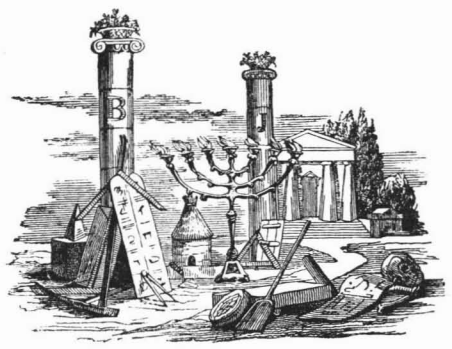
Nato in Cento nel 1590, *morto in Bologna nel* 1666;
allievo del Cremonini e del Gennari.

SCUOLA BOLOGNESE.

Benchè frequenti in questa raccolta tornino ad apparir le tavole del Guercino, pure non istimiamo abbian con fondamento ad accagionarcene gli studiosi dell'arte; tanta n'è la bellezza e l'importanza. Questa mezzafigura, della sua terza maniera, appartiene al periodo in cui, tornato egli da Roma ingrandito nel disegno e nobilitato nelle fattezze de' volti, si pose ad emulare la soavità Guidesca, tanto applaudita nel mondo pittorico, abbandonando l'antica robustezza e riducendosi ad uno stile più vago e più aperto. Ammiratore del Caravaggio, ed avendo in ogni tempo, anche allorchè si ascrisse ai proseliti del Reni, sempre serbata nell'intimo del cuore certa segreta parzialità per quel seducente caposcuola, mai non n'approvò egli il disprezzo esagerato verso i marmi greci, di cui fu anzi studiosissimo. Conobbe però ad un tempo che, a non voler cancellar nell'opere quel marchio d'originalità impressovi dalla propria mente, era necessario mantener tal massima ne' limiti a quella assegnati dalla natura, onde per brama di maggior perfezione non rimanesse l'ingegno inferiore a se medesimo. Son pregevoli per imitazione ingenua, per verità di colorito, per sceltezza di forme le figure isolate di cui fu prodigo in quel terzo periodo di sua vita, e sole basterebbero alla di lui celebrità, quando non fossero a questa più grandioso fondamento le moltiplici tavole e le macchinose composizioni storiche, con cui egli concorse al decoro così della pittura, come della religione. Sembra conforme alla nota pietà del maestro, siasi egli con più studio dedicato all'opere ov'ella trovava particolare alimento. Infatti rade volte superava la soavità d'impasto con cui ha smaltata questa tela, ove soltanto è da rimproverarglisi un difetto, ovvio in tutte l'altre, certo monotono rossigno nell'ombre che toglie loro verità e

trasparenza. La proprietà con cui seppe atteggiar cotali figure che, quasi innumerevoli, tutte son tra lor diverse, prova quanto fertile ne fosse l'invenzione, dote per cui con Lodovico primeggiò nella scuola bolognese. Qualità commendevole da notarsi nella terza maniera del Guercino si è pur l'essersi egli del tutto dipartito dal sistematico annebbiamento de'contorni, che da smodata brama d'effetto era prodotto quando le figure venivan cacciate in gran parte ne'partiti ombrosi, come nella prima di lui maniera; errore osservato dal Vasari nel Puligo, e dal Malvasia nel Donducci, i quali faceano a poco a poco sfuggire i lontani, come velati da nebbia, così che i contorni si andavan perdendo in modo da non poter vedersi ove terminassero le estreme linee.

L'aspetto di questa figura veramente patriarcale, l'imponente maestà del volto, la sublimità della sua inspirazione, la pareggiano appieno all'idea che si fa la fantasia di quell'antichissimo fra i poeti d'oriente, posto dal La Harpe sopra Orazio e Pindaro. Sembra che nel concetto di questo tipo sia lo spirito del pittore stato commosso dalla grandiosità de'pensieri che spontaneamente emerge dalla divina armonia de'canti davidici. Il pennello del Guercino rese a quest'antica figura la maestà che le toglieano le penne degli scrittori rabbinici, musulmani e filosofici. Tentarono i primi sformarla colle più stravaganti invenzioni, ora facendo del Re profeta un bastardo venuto al mondo circonciso dalla mano stessa di Dio, or dicendo, sarebb'egli morto al suo nascere, se Adamo non avessegli imprestati settant'anni di sua vita. Aggiunsero ch'ei rendea lebbrosi coloro che riguardava di mal occhio, ed essere egli stato mago e idolatra. I musulmani affermano che Davide intendeva il linguaggio degli uccelli, che le pietre gli obbedivano, che il ferro s'ammolliva sotto le sue dita. A chi non son note le sconvenienze di Bayle e del Voltaire su quest'antico della Bibbia? Il lor ritratto sta a quello del Guercino come il ridicolo al sublime.



BIBLIOTECA CIVICA



PAESE

DI GIOVANNI BREUGHEL,

Nato in Bruxelles verso il 1589, *morto in Anversa nel* 1642;
allievo di Pietro Goe-Kindt.

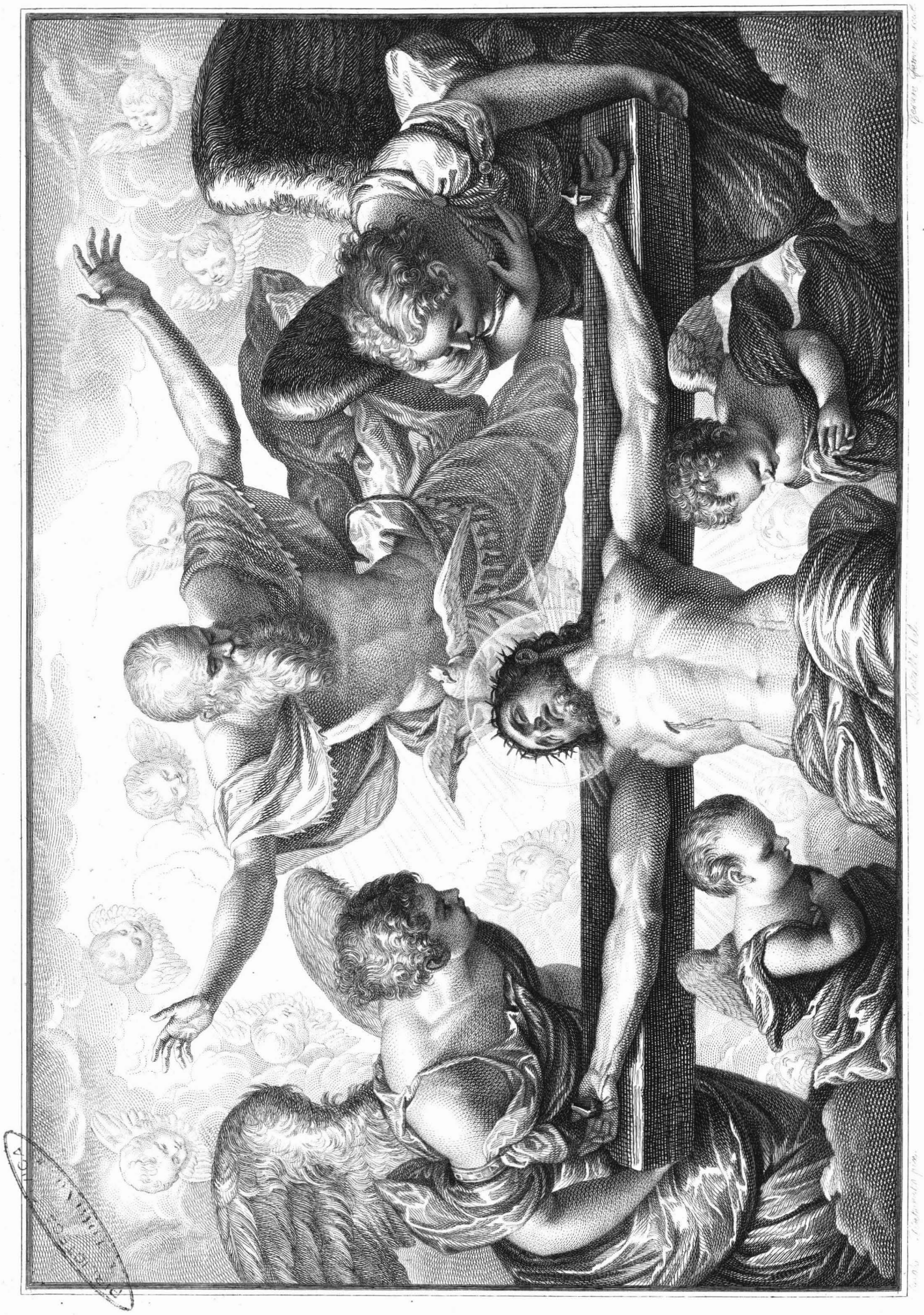
Le amene contrade del Friuli forniscono un episodio interessante alla storia pittorica, quello d'aver fecondata l'inspirazione di tre celebri fiamminghi che successivamente vi accorsero. Orlando Saveri era ivi chiamato dall'imperatore Rodolfo II, patrono e cultore dell'arte, affinchè ne studiasse le belle vedute, e per la sua quadreria le ritraesse. Condottosi a quella volta alcuni anni dopo, Pietro Breughel, detto il Vecchio, vi facea per ispontanea elezione lungo soggiorno, attrattovi dalle moltiplici sue bellezze: e considerando alla natura dei Paesi di Giovanni, suo figliuolo e imitatore, non si può a meno di argomentare che, vissuto molt'anni in Italia, avesse egli pure a stanza i luoghi stessi, ove messe sì copiosa avean raccolta quei due suoi antecessori. In quella parte della Venezia che dall'Isonzo estendesi al Tagliamento, sorge a settentrione una catena di colli, vari d'altezza e di forme, sulla cui vetta, simili a giganti da pimmei attorniati, torreggiano le vaste moli d'antichi castelli, con mura e torri merlate, ognun de'quali sembra ivi starsi a sentinella del sottoposto villaggio. Apresi talor qual scena teatrale quella montuosa cerchia, e allora innanzi all'occhio dello spettatore si spianano immense le pianure a doppia lista rigate dagli argentei meandri di quei due fiumi, a cui sull'ultimo piano fan campo le onde cerulee dell'Adriatico. Irte ed accigliate s'incielano al suo tergo le vette dell'Alpi, dai cui fianchi slanciansi con impeto le acque dei torrenti che fan rotolar nell'alveo profondo i macigni che vi precipitarono. Pochi sono i paesi ove sì romantica e sì varia alterni la natura le sue impressioni a risvegliare il genio de'suoi ammiratori. A tai fisionomiche bellezze

qui con fedele immagine ritrattate dal diligente Fiammingo, egli aggiunse a principal episodio di sua composizione le ruine di un vetusto delubro, che da lui forse erano rinvenute fra gli avanzi della vicina Aquileia, saccheggiata e distrutta da Attila ai tempi di Valentiniano II, città che ai pittori, come agli antiquari, fu spesso prodiga di modelli e di congetture. Come in tutte le opere del seducente manierista, trovansi in questa finezze squisite di pennello, grazia di tocco, figurine piene di brio, piani ben definiti, ma troppo monotona la frappa, troppo taglienti le verzure, troppo azzurre le montagne sugli estremi orizzonti. Audace potè poi dirsene la mano, quando con poche terre insieme unite volle emulare il sole, il cui raggio non vennegli fatto, come a Prometeo, di rapire e fermar sulla propria tela, come con esito più felice tentavalo alcuni anni dopo l'impareggiabil pennello di Claudio, a cui solo tra gli artefici riuscì cotal pittorica temerità (1).

Due chiari mecenati promulgavan su tutti al di lui secolo il merito di Giovanni Breughel: Rubens che ne facea grande stima e che talora lo associò ai propri trionfi, affidandogliene una parte, il paese; talora a quelli di lui associando se stesso con aggiunger le sue figure alle di lui vedute. Fu l'altro il cardinal Federigo Borromeo, il quale invaghito delle tele fiamminghe che allora cominciavano a venir in grido nella pittura, parecchie a lui ne commetteva per la pinacoteca di Milano, ove tuttora serbasi il carteggio avuto dal Breughel con quel secondo riformatore della scuola lombarda.

(1) Quel capolavoro, unico nei fasti dell'arte per la maravigliosa verità dell'effetto, e ove si riconosce la potenza veramente straordinaria della mente di Claudio nel riprodurre le più minute circostanze di cotale splendido fenomeno in tutti i punti della periferia da lui rappresentata, appartiene al museo di Parigi, ove nel catalogo del 1823 figurava col N° 86 nella scuola francese.





Tav. CXVII.

—

IL SALVATORE SULLA CROCE

COL PADRE ETERNO E VARI ANGIOLI

DI JACOPO ROBUSTI, detto il Tintoretto,

Nato in Venezia nel 1512, *morto ivi nel* 1594;

allievo del Tiziano.

SCUOLA VENETA.

La pittura, nata semplice in tempi di semplicità, fu da'suoi cultori con successive metamorfosi alterata, come la verità da'sofisti. Simile a novella vergine piacque ella al primo apparire, suffusa d'una beltà che derivò dal cielo, ma sformatasi col progredir degli anni a misura che in lei venner meno le grazie della pura figlia di Sion, surrogò loro gli artifizi della prostituta di Babilonia. Dopo essere stata in travaglio sino al decimoquinto secolo per giungere al bello, toccatone appena il sommo apice, tosto cominciò ella a tralignar sotto ai sofismi di varie sette che, esauritone lo studio, furon da amor di novità condotte al falso e allo stravagante. Sorse prima fra esse fin da Michelangelo (1) quella de'*Notomisti*, i quali esagerando una scienza all'arte sol giovevole allorchè, mantenuta ne'limiti del vero, dipinser la dissezione anzichè la forma de'corpi. Poi via via con discorde impulso la sopraffaceano quella de'*Tenebrosi* nel Donducci, de'*Naturalisti*

(1) L'istesso Michelangelo fu detto più anatomico che pittore (Lanzi, *St. Pitt.*, tom. I, pag. 132).

nel Caravaggio, degl'*Ideali* nel Fontana, degli *Equilibristi* nel Lanfranco e nel Cortona (1), de'*Leziosi* nel Bernini (2), e in ultimo, de'*Marmorei* nella moderna Scuola Davidica, scesa di Francia ad agghiadar l'Italia, che, assimilando le tele a bassirilievi coloriti, abbagliata dallo splendor de' marmi greci, perdè di vista la verità della natura.

Fuggita appena al gelido ascendente di questa ultima setta, trovasi l'odierna pittura travagliata da un'altra che per opposto sentiero la va librando sul pendìo di sua rovina. Sotto l'insegne del Giordano e di altri capi della decadenza, l'attual setta degli *Spiritosi*, non nuova ma rinnovata, alto promulgando la bravura del pennello, e ad essa ogni altra massima posponendo, innalbera a mezzo il secolo le effimere sue tele, e alla padronanza della dottrina opponendo l'abborracciar dell'imperizia, sostituisce, alla realtà della scienza, il prestigio della ciurmerìa. Si direbbe che presso la maggior parte di tali artefici, pennellisti anzichè pittori, la spiritosa facilità che una volta soltanto apparteneva allo studio ed alla pratica di più lustri, sia ad un tratto divenuta qualità insita in essi per natura propria dell'intelletto loro. Non v'ha ormai sulle panche scolastiche imberbe adolescente che, appena intinti i pennelli nelle prime mestiche, invece di starsi a mulinare il cervello, ricercando laboriosamente le difficoltà dell'arte, come usarono i nostri antichi, non voglia sfoggiar bravura e brio nelle opere, tanto allor più di esse facendo mostra, quanto da amor proprio meglio perspicuo, più dovrebb'esser consigliato a celarle. L'error di tai giovani, mero error di logica, in ciò consiste, che, invece di risalir dall'effetto alla causa, l'un coll'altra confondono, e mirando alla briosa scioltezza che fu l'ultimo periodo delle pitture d'alcuni grandi, stiman poterne fare il primo delle proprie. Così arrovesciando il corso naturale delle cose, e con piglio scimmiatico l'altrui dottrina contraffacendo, impennan l'ali a volo temerario, cui mancata la lena, precipitano in breve, Icari della pittura, dall'altezza vertiginosa ov'eransi arri-

(1) Può in tal modo definirsi lo stile simmetrico derivato da questi due maestri, i quali, per indurre equilibrio nelle composizioni, contrapponevano gruppo a gruppo, figura a figura, parte a parte, onde nascevan figure oziose, attitudini ammanierate e simmetriche, così che per voler troppo appagar l'occhio, lo infastidivano.

(2) A forza di cercar la grazia, gli artisti di quell'età cadevan nel lezioso e nell'affettato. Le lor figure posson dirsi caricature delle Correggesche, ove, per giungere a una leggiadria convenzionale, forzavasi l'istessa natura; così che per ottenere un'ondulazione di contorni che diceasi piacevole, più non sapendo che torcere, torcean perfin le ossa istesse. Erano i tempi ove il Vasari, parlando d'un pittore, lodavalo di avere in un suo quadro dipinti i *Peccati del mondo graziosamente*, e il Bernini, rappresentando i quattro primi padri della Chiesa che sostengono la Cattedra di S. Pietro, dava loro un vezzo di movenza più convenevole a ninfe che sostengono una ghirlanda di fiori, che a vecchi venerabili reggenti grave pondo.

schiati. Lo spirito del tocco e la libertà del pennello che altro non sono se non il segno materiale d'un concetto pronto, francheggiato dalla dottrina e dall'esperienza, divengon, per tale inversione dell'ordine naturale, baratterie e gherminelle da cerretani, atte a imbavagliar gl'inesperti anzichè a crescer decoro alla pittura. La sua gloria esige sapienza vera, non vana ostentazione, zimbello ad ignoranti che non distinguon tra lo spirito d'un pennello in cui ogni tocco esprime un'idea o modella una forma, e quel vacuo sgrigiolar di colpi screziati con istrapazzo anzichè con possesso, caricatura d'una scienza che manca, vera insegna di bottega con cui chi a traffico più intende che a gloria, tenta cattarsi avventori, anteponendo, a stima ragionevole, stupida volgare ammirazione, e così abile agl'indotti, inabile ai dotti manifestandosi. Ma l'arte immancabilmente deride chi, pedissequo alla vana anzichè alla vera sua gloria, le fa contumelia (1), e la Società punisce con amaro disinganno la stolta presunzione di quegl'infelici. Inoltraron essi fieramente il passo nella carriera, fronteggiati da Paolo Veronese, Tintoretto, Bassano, i Carracci, Guido, Guercino e Rubens, e chi sa quante volte negli esercizi del duro agone si fecero scudo di que' nomi venerabili per rimbeccar la voce amica del maestro, il quale, vedendoli sviati, inutilmente richiamavali a una diligenza che in lor boria tacciaron di timidità! Quanto pochi infatti cedono all'esperienza e alla dottrina di chi per l'una e l'altra sta lor sopra, che tosto invece la spaccan da abili, e ogni cosa sanno, prima d'aver nulla appreso, indocili a tutti, e imitanti nessuno, fuorchè se stessi (2)! E quanto a ragione chiamò il Vasari *lodevole* e *virtuosa* (3) la modestia de'giovani che, docili agli ammaestramenti, non gl'insteriliron con arrogante presunzione, ostacolo al progresso! Infatti, in qualsivoglia studio meritamente primeggia chi ben ne conosce le vie: ha secondo luogo chi ben obbedisce a chi insegna: l'ultimo, chi nè per sè conosce, nè altrui sa obbedire (4). Ultimo degli ultimi poi chi tardo all'apprendere, tardo all'obbedire, immagina bastevole un atto di libero arbitrio a conseguir ciò che ad altri, di non minore ingegno, costò anni d'assiduo lavoro, e pon mano al fastigio quando, ancora incompiuto è il fondamento. La maggior parte de'giovani inuzzoliti da encomii immaturamente anticipati, e colla più ingenua indulgenza creduti, un per

(1) *Tam contumeliosos in se invicem ars ridet* (Quintil., *Instit. Orat.*, lib. X, cap. 7).

(2) *Nam quotusquisque vel aetati alterius vel auctoritati ut minor cedit? Statim sapiunt, statim sciunt omnia: neminem verentur, imitantur neminem, atque ipsi sibi in exempla sunt* (Plin. Iun., VIII, 23).

(3) Tom. IV, pag. 63, nella vita d'Antonio Rossellino.

(4) *Saepe ego audivi eum primum esse virum qui ipse consulat quid in rem sit: secundum eum qui bene monenti obediet: qui nec ipse consulere nec alteri parere scit, eum extremi ingenii esse* (Liv., lib. XXII).

un reputandosi fenomeni pellegrini dell'ordine intellettuale, stiman di sè indegno calcare il trito sentiero de' precetti inculcati dall'antica esperienza, e a' volgari ingegni abbandonano le graduate stazioni che menano all'estremo limite del tirocinio (1). Infastiditi da un'accuratezza che piccola e bassa cosa sembra a lor sopreminente capacità, saltando a piè pari il medio, e dall'imo al sommo di tratto slanciandosi, appena fattorini oggi, già son maestri il domane, e le giuste critiche a invidia, e le parziali lodi a giustizia ascrivendo, fermi nello strapazzo, s'inebrian ne' deliziosi calici di lor futura immortalità; e quando poi destituti di commissioni, sprezzati e derelitti senton miseria e fame batter alla porta, allor contro al generale accecamento del secolo inciprigniti, si richiamano al giudizio della posterità, a cui nè il nome nè le opere loro mai giungeranno. In tal ordine di cose più di tutto è molesto il pensare che parecchi di essi perverrebbero ai primi gradi della professione, se a mezzo mozzandone il tirocinio, già non istimassero esservi pervenuti (2). Sembra che ogni anno, involato alla scuola, sia guadagnato alla maestranza dell'arte, mentre dalle sue cronache risulta invece, quelli appunto esser più abili divenuti che a più lungo tirocinio si sottoposero, perchè i maggiori ingegni ancora apprendono in un'età ove i più volgari tutto già appresero il poco di cui eran capaci. Più l'uomo è atto a sublime elevazione, più dee salir per toccarne la cima. La natura vietò che nulla di grande in lei con prestezza si producesse, e prepose tempo e difficoltà ad ogni più bella opera. Fra gli stessi animali i maggiori e i più utili son quelli che han più stanza nelle viscere materne: la cresciuta più lenta è propria delle piante più durevoli: e la terra più a fondo scavata è la più feconda alla germinazione. Se gli antichi atleti, al dir di Pausania, giuravan sull'ara di Giove (3) d'aver appresa la lotta o il pugilato tutto il tempo che dall'arte era prescritto, e se

(1) Molti voglion diventar abili nella pittura, ma pochi vogliono studiarla (Scannelli-Microcosmo, pag. 112). « Che in oggi l'arte non si studia e si crede saperne più di quelli che furono i nostri veri maestri» (Temanza al Milizia, *Lett. Pitt.*, tom. VIII, pag. 315). « Convien pur dire derivare il male, che di presente non si studia più con quel metodo che si faceva allora, o, per dir meglio, non si studia punto, nè si cerca andar dietro alli precetti da detti antichi maestri lasciati, tanto in iscritto che messi in pratica nelli infiniti belli esemplari delle loro opere: ma da tutti non si osservano, e tutti non se ne curano, anzi alcuni (e questo è lagrimevole) per altra strada vanno dietro al loro genio e capriccio, col cercar di farsi taluno delle maniere ammanierate, fantastiche e ideali, lontane dal vero; il che non serve ad altro che a coprire con un'*apparente macchia che dia nell'occhio* quella total mancanza de' veri fondamenti; e, quel ch'è peggio, dalle massime stravolte d'alcuni, vengono a guastarsi gli scolari, e quelli che non hanno cognizione, e così la povera pittura va dove può andare» (Ant. Balestra al Gaburri, *Lett. Pitt.*, tom. II, pag. 260).

(2) *Puto multos potuisse ad sapientiam pervenire, nisi putassent se pervenisse* (Seneca, *De tranquill. an.*, cap. I).

(3) Di Giove Horcio ἀπὸ τοῦ ὅρκου, che presiede ai giuramenti (Paus. in Elide, tom. II, pag. 416).

Panfilo, dalla cui scuola uscirono i migliori artefici della Grecia, facendo la debita differenza dalla materialità all'intellettualità dell'esercizio, prescriveva dieci anni di studio a'suoi discepoli, come mai possono i moderni lusingarsi di scansar quello che dagli uomini più dotti dell'antichità fu giudicato inevitabile? E non sarà vero che a tal scemamento di studio preparativo non sia da attribuirsi in parte quello dell'arte nostra?

Ma avidi di gloria, ribelli ai canoni dell'esperienza, i giovani principianti, trovan nella maniera compendiaria d'alcuni grandi la ratifica istorica ed officiale di loro opposizione; beati ad ogni nuovo esempio che, ne'fasti dell'arte, lor vien dato di appostare. E, per vero dire, la velocità di mano d'alcuni maestri ebbe talvolta più dell'incredibile che del maraviglioso, e per poco potè il lor pennello pareggiar la rapida penna del celebre Leone Allazio (1), mentre leggesi di Vander Straeten che in un sol giorno egli dipinse dieci quadri (2): Hans Jordaens era sì pronto che diceasi buttar giù le figure colla mestola (3): Lorenzo de' Bicci, pittor fiorentino, ne dipinse una nel convento di Santa Croce nel tempo che gli si imbandì la mensa (4): Rubens, in dieci soli giorni, dipinse gli otto quadri della Pesca miracolosa a lui commessi dalla compagnia de'pescivendoli di Malines (5), e il gran quadro dell'Assunta nel duomo d'Anversa fu da lui terminato in due settimane: il Pordenone dipinse una figura di Nostra Signora nel tempo d'una messa (6): Tintoretto fece il quadro di S. Rocco col Padre Eterno e vari Angeli, mentre i suoi emoli ne fecero il disegno (7); e finalmente il Vasari compì in tredici soli mesi la gran sala di Cosimo I, una delle più sterminate opere della pittura (8). Ma cotali esempi qua e là spigolati dalla storia pittorica

(1) Avea quello scrittore la mano sì spedita che, al dir del P. Niceron, scrisse tutto il *Diarium Romanorum Pontificum* in una sola notte. Egli adoprò l'istessa penna per quarant'anni interi, e, avendola perduta, ne fu inconsolabile.

(2) *On a vu cet artiste peindre en un jour dix tableaux qui étonnent pour la variété. On y voit des chûtes d'eau, des vues des Alpes, des forêts de sapin, etc.* (Dec., *Vie des Peintres Flam., etc.*, tom. IV, p. 227).

(3) *Il composait et peignait avec tant de promptitude, que les Italiens disaient de lui qu'il paraissoit ramasser ses figures avec une cuiller à pot* (Ibid., tom. II, pag. 252).

(4) « Fece quest'opera con tanta facilità e prestezza che, facendolo una volta chiamare il guardiano che gli facea le spese a desinare, quando appunto aveva fatto l'intonaco per una figura e cominciatala, rispose: « Fate le scodelle, ch'io faccio questa figura e vengo » (Vasari, tom. II, pag. 354).

(5) Furon tolti alla chiesa di Nostra Donna dai generali dell'esercito Francese, e poi alla medesima restituiti nel 1815 (Van Hasselt., *Vie de Rubens*, pag. 111).

(6) *Merav. dell'Arte*, tom. I, pag. 97.

(7) *Ibid.*, tom. I, pag. 19.

(8) Gaye, *Cartegg. d'Art.*, tom. III, pag. 378. La celerità di tal lavoro fu sì maravigliosa, che volle il Vasari ne fosse tramandata ai posteri la memoria in questa inscrizione:

Georgius Vasarius Aretin. Cosmi Magni Aetr. Ducis alumnus perficiebat in mensibus XIII.

sono eccezioni alla regola, atte a fermarne non che a infermarne i precetti, e dee notarsi in primo luogo che raramente o non mai furon quelle le migliori opere de' maestri, i quali in esse così mostrarono abuso anzichè uso dell' ingegno loro. In secondo luogo, che quell' apparente facilità sempre fu difficilissima, e compra con enormi fatiche, siccome notò il Vasari in Michelangelo, il Bellori nel Domenichino (1), il Malvasia in Guido, nel Guercino e ne'Carracci, il Zanetti in Paolo Veronese, il Ridolfi nel Tiziano, il Verri nel Bassano, Van-Hasselt in Rubens; e che il possesso a cui essi pervennero fu succedaneo di lento studio che progressivamente vi educò la mano. Così che l'apposita invocazione che parecchi giovani, errati da quella scioltezza, fan degli esempi loro ad autorizzar la propria, è senza dubbio valevole argomento, ma *contr'essi* valevole, e se leggendone la vita attentamente ne avesser considerato il progredir successivo, avrebber con lor pro riconosciuto quanto inopportuna, sull'esordir del tirocinio, sia la pretensione d'imitare una bravura che solo appartiene e può appartenere ai provetti. Onde a combattere un pregiudizio sì fatale all'ingegno di molti che, ben consigliati, riuscirebbero a grado onorevole, ci parve opportuno offrir loro in questo luogo alcuni brevi indizi sulla via tenuta da quei grandi, affinchè conoscendo i lunghi e travagliosi anni che a tal maestria precorsero, essa lor sia non già invito a temerario contraffacimento che plauso effimero ad essi sol partorisca, ma sprone a forte studio che, virilmente sostenuto, gli guidi a gloria vera, e alle lor tempie cinga la corona dell'immortalità.

E facendo capo della Scuola Veneta cui fontalmente attribuì il Lanzi gli scandali della moderna sprezzatura, in essa e da essa propagatasi ai tempi di sua decadenza (2), riconosciam prima d'ogni altro nel suo illustre riformatore, Tiziano, una facilità di pennello che nei freschi in particolare era la maraviglia dei professori, che anche in tale pittura lo dichiararono maestro. Notiam però che a tal libidine dell'opificio egli soltanto cesse allorchè v'ebbe per lunga diligenza ausata la mano, onde a chi per afforzarsi di suo esempio, invoca i terribili freschi di Padova, o il S. Cristoforo del palazzo ducale, o le pitture di Santo Spirito in Venezia (3), si possono a ragione tutte additar le

(1) A chi lo persuadeva a non finir tanto le cose con piegarsi all'altrui gusto, diceva il Domenichino, che egli dipingea solo a se stesso e all'arte, la cui perfezione riponea nelle opere condotte all'ultima squisitezza di lavoro, forte sgridando chi disegnava di schizzi, e coloriva di colpi (Bell., *Vite de' Pitt.*, tom. II, pag. 84).

(2) Ne fu più specialmente accusato Palma il Giovine, i cui quadri eran per derisione detti *abbozzi* dal cav. d'Arpino.

(3) « Opere di maestrevole mano che rendono, per certo sprezzo di maniera usatavi, maraviglia a ciascun artefice (Rid., tom. I, pag. 158) ».

opere di sua prima maniera con tal sfumatezza condotte da poter elle star a paraggio colle più rare d'Alberto Durero, di Luca, di Leida e dell'istesso microscopico Denner. Iniziato alla più scrupolosa esattezza nell'officina del Zuccati e del Bellini, l'indole del suo ingegno che alla ricerca della natura lo portava, lo inclinò, durante un tal periodo, alla di lei più fina imitazione, e allorchè, emulo al Durero, dipinse in Ferrara quel Salvatore a cui mostran la moneta i Farisei, fu riconosciuto essere il tedesco stato dal veneto superato. Anzi tal era la sua diligenza in quelle prime opere che ne esagerò talvolta la massima, mostrando nelle sue figure i capelli sottilmente sfilati, i pori della pelle, i peli del volto e delle mani, e persino il riflesso degli oggetti nelle pupille. E benchè nei successivi anni ei trapassasse a un fare più libero e più robusto, certa cosa è nondimeno, che anche quando più florido brillò il suo magistero, mai in sè non fidò abbastanza da ardir dipingere alla prima le carnagioni d'una sola figura, e che l'opere stesse che sbozzate avea con libertà, lasciatele buona pezza in disparte, le tornava poi ad emendare, a occhio fresco ricercandone ogni difetto: e con efficace lezione così ammoniva que'furibondi straziatori dell'arte, che a scavezzacollo gettando il pennello sulle tele, allora le han per finite, quando i grandi maestri tenute appena le avrebbero per isbozzate.

Passando ora a quello che dopo Tiziano ha primo seggio nella Veneta Scuola, prendiamo a esaminare da quali inizi Paolo Veronese, il più vistoso de'suoi coloristi, fu addotto al maestrevole maneggio. E a fermar sul saldo la nostra disquisizione, assai torna in acconcio la scrupolosa indagine con cui il più oculato fra'scrutatori di sua maniera ne rivelò gli andari. Osserva il Zanetti aver ne' primi tempi tenuta quel maestro una pratica non sol diversa, ma del tutto opposta alla posteriormente adottata, allorchè sperienza e studio data gli ebbero una padronanza che pochi aggiunsero, niuno superò. La fusion di tinte, con cui erane ogni figura condotta, illuser durante lungo periodo gli stessi valentuomini della professione, i quali giudicarono che, invaghito del Correggio, o di Leonardo, al loro analogo fosse il fare a cui egli aspirava, e niuno allor prevedeva che a sì ricercato stile dovesse tener dietro lo sciolto e leggero che ne fu l'ultima fase. Tanta erane anzi la morbidezza che dagli emoli suoi recata veniagli in biasimo «e da molti era chiamato *il pittor da miniature* (1)». La conferma di cotal denominazione, che ai settatori dell'ultima sua maniera riuscirà di qualche maraviglia, trovasi registrata in uno di que'documenti che, da niun ricusabili, han grado

(1) *Della Pitt. Venez.*, lib. II, pag. 163 e 165.

di storica autorità. In una lettera del Balestra, pittor veneto, al Gaburri, erudito raccoglitore d'opere d'arte, è citata come stupenda una miniatura di Paolo Veronese su carta pecora, ov'erano in buon dato belle e graziose figurine insieme aggruppate, e con gran ricercatezza finite, opera che in casa da lunga età possedeva un patrizio di Verona, e il cui acquisto era dal Balestra al Gaburri proposto per la propria raccolta (1). Alle quali cose ponendo mente, non solo non dee maravigliare l'imperiosa padronanza che a sì opposto modo tenne dietro, ma si può razionalmente argomentare averne anzi l'altro avuto a esser di legge il principio generatore; mentre il merito del far Paolesco in ciò precipuamente dimorando che niuna pennellata evvi inconcludente, e il colore avendovi tal vivezza perchè illibato, si dee stimar necessaria lunga anticipata prova delle relative forze che i mischi della tavolozza han tra loro, e precisa scienza dell'umana struttura, affinchè il colpo gettato di slancio nel fervor dell'estro e dell'operazione sia, senza ritocco, il segno esatto d'una parte, e abbia il valor convenevole al carattere, all'accordo, alla somma armonica dell'opera. Tolta la precedenza dello studio, e la manuale assuetudine, l'impeto del pennello altro più non produrrà che insulso, informe mosaico ove, all'ammirazione che eccita la dottrina articolata dal possesso, subentrerà lo spregio ingenerato dalla pretensione accoppiata all'ignoranza; e l'opera anderà a accodarsi al lungo catalogo di quelle che dai pochi periti son derise, dai molti imperiti encomiate, il plauso degli uni ordinariamente implicando il vilipendio degli altri (2). Per la qual cosa, conforme essendo alla giovanil temerità correr di tratto al prestigio che seduce, anzichè sostarsi allo studio che prepara, e che, arrovesciando l'ordine dell'argomento, sogliono i più evitar la premessa e cominciar dalla conclusione, dee per la seduzion del facile reputarsi pernicioso ai giovani lo stile del Calliari, se già con previo studio dato non abbian saldo fondamento a un edifizio che, senz'esso elevato, inclinerebbe a rovina (3).

Chiamar qui a rassegna Jacopo da Ponte è avvalorar l'argomento nostro coll'esempio del più brillante pennellista, del più brillante coloritore. Introdotto alla maniera Tizianesca da Bonifacio Bembi *alter ego* del caposcuola, guidato alla grazia dalle tele del Mazzuoli, dal far con istudio e ponderazione sorse anch'egli alla maestria del colpeggiare. Ne fu la prima maniera vaga per union di colore, morbida e naturale, sullo stil del Bellino: la seconda

(1) Bott., *Lett. Pitt.*, tom. II, pag. 126.

(2) *Multis placere est sapientibus displicere* (Plutarch., *De Educat. liber.*).

(3) *In ruinam prona sunt quae sine fundamentis crevere* (Seneca, *De ira*, lib. I).

inspirata da Raffaello e Michelangelo cominciò a ingagliardirsi di colpi più risoluti: nella terza, cresciuto in teorica e in pratica, fu il suo pennello guidato da spirito e intelligenza sugli andari del Parmigianino: la quarta infine, stupor dell'arte, smaltò le tele di botte massicce, franche e ben intese «con calde e lucide tinte, ed è tutta verità, natura e pittoresco fuoco; tutta piena d'artifizi che con gran rilievo staccan dalle tele medesime le figure (1)». Anche in lui preludio a immense tavole, preludio a botte magistrali, erano rami di sottil lavoro, opere di minio, archetipi di studio e d'attenzione (2).

L'inversione di tale andamento, insito dalla natura nell'arte e necessario alla sua essenza, fu per esser fatale a Annibale Carracci, altro antesignano de'frettolosi, e chi nel mirarne i colpi arditi l'invoca a presidio di sua propria sprezzatura, si mostra ignaro delle vicende ch'ebbe lo stil di quello, il quale a suo gran costo conobbe sempre aversi da diligenza a franchezza procedere, nè potersi tal ordine impunemente invertire. Giovine anch'egli, presentendo i suoi destini, temerario per possa vera ma primaticcia, volle con man precoce marchiar le novellizie coll'impronta della maturità. Tumide d'arrogante sprezzatura apparvero ne'templi di S. Gregorio e di S. Niccolò le prime sue ancone, ov'era espresso il Battesimo e la Crocifissione di Gesù Cristo, ma irrisori (3) anzichè ammiratori, ebbe lo stile urtato, il trivial disegno dell'imprudente giovinetto, e ognun maravigliossi che dalla classica sua officina avesse il diligente Lodovico di lui maestro data la via a sì scioperati strapazzi. Ma anche più incalzante fu l'insegnamento che poco dopo ebbe Annibale da Agostino, il quale sui ponti della sala Magnani allor compiva una delle più studiate sue invenzioni. E al cader di quei ponti, al manifestarsi di quella pittura ove dottrina di forme, sapienza di composto, dovizia di colore e d'immaginazione, in un raccolti ne offrivano i pregi, plauso di dotti ed indotti, di magnati e di plebe, sorse unanime a celebrarne i vanti, e al levarsi di quel grido generale cadde dagli occhi il velo allo sgarrato artefice, che in buon tempo conobbe non già all'alto ma al basso guidarlo il sentier fino allora battuto. Mosso dal pubblico giudizio, aspirò anch'egli quindinnanzi a diligenza, a impasto, a condotta, più non affettando la braverìa di pennello già unico suo intento. Si videro perciò dopo allora

(1) Bosch., *Ricche Min. Instr. prel.*, pag. 52. Ediz. Ven., 1674.

(2) Rid., *Merav.*, tom. I, pag. 398.

(3) Dicevano che «quel ragazzaccio d'Annibale avea tirato giù con quel suo modo impaziente e poco pulito, onde le storie in tal guisa non ben terminate e finite tenesser più dello schizzo e forma di primo sbozzo, che di veri quadri aggiustati e compiti (Fels. Pittr., parte III, pag. 373).

quadri *finiti coll'anima*, non mai in quelli accontentandosi e soddisfacendosi il suo ingegno, così che anch'egli per laboriosa via e per graduata successione poi sollevossi a quella sicurezza di mano che allor soltanto ebbe lode quando, non più apparenza, ma realtà fu divenuta. Nè è maraviglia che alla gagliarda tempera di sua volontà, sete di gloria accoppiando, e solerzia a solerzia aggiungendo, ei poggiasse a quel sommo vertice dell'arte ove la Galleria Farnese, estrema sua fatica, lo ebbe collocato.

Volgendo ora lo sguardo a' primordi del Reni, e mirandolo giovinetto addarsi a diligenza nella scuola del maestro fiammingo, prono indi sull'opere de' Carracci, emulo in breve al Sanzio (1) far co' pastelli preludio alla soavità del tingere, superfluo rimane indagar la fonte di quel tratteggiar risoluto che ammirasi in alcune sue tele. A tutti è noto per altra parte con qual arcigno volto egli investisse iroso chi tal difficile bravura in lui attribuiva a virtù infusa o a dote organica della mano, forte gridando aversi ella dal solo studio, dallo studio assiduo e pertinace a ripetere (2). Gioverà però notar col Malvasia esser quel far di colpi stato specialmente proprio d'un tempo in cui, incalzato dai debiti, dalla bisca e dagli stravizzi, erane il pennello mosso da sete d'oro anzichè di gloria, e che, quantunque maestrevoli, non fur siffatte opere ascritte alla più bella di lui maniera. In riguardo al Guercino essendoci già in altro luogo (3) diffusi sulla finitezza a cui, forviato dal Gennari e dal Caravaggio, fu ricondotto dalle tavole di Lodovico e di Guido, sol di volo ne afforzerem l'assunto nostro, cui quelle di vario stile in questo Museo raccolte, saran corredo di numerosi irrecusabili argomenti.

Ultimo di luogo, non di merito, ci si para innanzi il Rubens. Incantatore, anzichè pittore, sorgeva egli in mezzo a due secoli che dallo splendor di sua tele ambi erano abbagliati; ma sfuggevole e però inefficace sull'estreme reliquie del decimosesto, solo al susseguente legata era la dannevole eredità de' suoi magnifici difetti. Più delle virtù agevole ad imitarsi ingeneravan essi

(1) Fu opinione de' maestri bolognesi che nella copia della S. Cecilia, fatta al card. Facchenetti, avesse Guido superato l'originale di Raffaello, aggiugnendovi la pastosità e morbidezza che in quello mancava.

(2) Avendo l'apparente facilità del suo colpeggiare data occasione ad alcuni d'esclamare «che tali operationi eran dal maestro fatte per gioco, rispose che sol le persone che non conoscon le difficoltà della professione parlano in tal maniera; ma egli che sperimentava il tutto, non potea in tal proposito altro soggiungere se non che *in ogni tempo* havea faticato in estremo, e pure all'hora più che mai per sodisfare se stesso e gli altri insieme» (Scannelli, *Microcosmo della Pitt.*, lib. II, pag. 359. Ediz. Cesen. 1657). L'istessa cosa assicura il Malvasia in riguardo a' Carracci sì disinvolti creduti, e ne cita ad esempio eziandio il Vinci, Raffaello, Andrea del Sarto e l'istesso Tiziano «che maggior fatica confessò pure non trovar egli che nel ricoprire l'istessa fatica» (Fels., parte II, pag. 337).

(3) Nel fascicolo VIII, all'articolo sopra l'apostolo S. Giacomo.

quella sequela d'invenusti e sfacciati imbrattatori che ancor nel nostro imperversa e mena insultante trionfo. I quali da isolate, o da inferiori tavole giudicando quel gran caposcuola e gli eccessi anzichè le virtù imitandone, figli ingrati e degeneri, fan ricader sul padre l'onta dei loro errori. Difficil cosa è che un gran genio, il quale negli spazi dell'immaginazione si aprì via novella, non rinchiuda in se stesso alcuni elementi che, mal compresi o male impiegati da altri, non conducano all'imbastardimento del proprio principio di cui l'esuberante forza di sua natura lo induce talvolta all'esagerazione. L'energia che movea il pennello del Rubens lo portò, è vero, frequentemente al soverchio nel disegno, allo sfrontato nel colorito, caricatura l'uno della flessuosa linea Correggesca, l'altro della Tizianesca fulgidità, ma in quante sue opere moderato essendo dalla scienza il furor dell'estro, dal criterio la prontezza dell'esecuzione, ne sparvero le esorbitanze per dar luogo ad un'espressione di sentimento che induce nelle sue figure il palpito della vitalità? Quante volte la foga di fantasia che talor lo portava a mosse disordinate o inesatte, fu da esso imbrigliata e sottoposta al dominio della ragione e della convenienza? E al flagellar di quel pennello che in un baleno trasvolava sui più vasti spazi, non precorsero improbi studi su' classici, penosi lavori con paziente assiduità condotti? Nel letargo indolente in cui assonna la moderna pittura, pochi o nessuno avrebber oggi lena o risolutezza, atte a farli sottentrare al grave giogo che quel forte imponeva agli anni suoi giovanili, allorchè peragrando le nostre contrade, traeva dagli esemplari di Michelangelo, Raffaello, Giulio Romano, Tiziano, Leonardo e i Carracci, severi ammaestramenti che lo educavano a diligente castigatezza. Riferiscono infatti i biografi che tutte le opere di sua prima maniera furon da lui trattate con sì incredibile ricerca nel disegno e nel colore, da dar chiaramente a divedere l'ascendente che ancor su lui avevano le rimembranze della scuola italiana (1). Nella seconda trovansi tuttora la nobiltà, il sentimento, l'impasto della prima, a cui già in parte accoppiasi l'audacia impetuosa a cui da diligente, pratico divenuto, sciolse ancor egli il freno nella terza. Giova però notare che, anche nel periodo ove più secura spaziò sopra le tele la sua mano, era da lui cotal violento impulso moderato in tutte quelle che più importanti o per mole o per soggetto eran da lui, non al tempo, ma all'eternità dedicate. Tali sono le famose tavole dell' Incredulità di S. Tommaso ai signori

(1) *Dans les ouvrages de cette première période il apporte au dessein une attention et un étude incroyables, à la couleur et à l'exécution un soin et une minutie qui montrent l'empire que les souvenirs de l'Italie exercent encore sur lui* (Van Hass., *Vie de Rub.*, pag. 54).

di Rockox (1), tali le otto dipinte a S. Giovanni di Malines (2), il Martirio di S. Pietro di Colonia (3), il Deposto di Croce d'Anversa (4) e parecchie altre di quel tempo ove, con vece assidua, tra diligenza e prestezza alternando, lasciò esempi sì efficaci agli animosi, sì terrifici ai scioperati e agli infingardi.

L'esposizione di questi fatti in cui dall'effetto risalendo alla causa, e dall'apparenza alla sostanza, abbiamo a modo degli schermidori ribattuto i colpi colle istesse armi dei nostri avversari, evidentemente dimostra che l'esempio di que'maestri, il quale, superficialmente considerato, può avviare allo strapazzo della pittura; sottoposto a matura disamina, deve al contrario concorrere alla di lei perfezione. Risulta da simili notizie che sol da chi intende a comprar molta gloria con molta fatica può la maniera di Paolo, del Bassano, del Tintoretto e degli altri di quel taglio, esser con frutto imitata, e ad un tempo dimostrasi il madornale errore di chi, mossi appena i primi passi nella palestra, già pretende emulare gli atleti che colser più gloriose palme, come se natura ed arte avessero in suo favore a mutar le comuni leggi, dando all'ignavia e alla saccenteria ciò che alla più attiva solerzia appena è conceduto. Ma gl'immutabili precetti di questa sempre furono i medesimi in ogni età, e se svolgiamo gli antichi volumi, riconosceremo non esserne andati immuni gli stessi Greci, presso cui giunsero a maggior segno appunto quelli che con più laboriosa sollecitudine si portarono ad affrontarne le difficoltà. Narra infatti Temistio, oratore e filosofo, che, quantunque massimo fra'sommi, impiegò nondimeno Fidia un tempo notabile, e perfin gli stessi momenti dati da altri all'ozio ed al riposo, a ridur le menome sue opere alla più fina squisitezza (5), in ciò imitando Isocrate che dieci anni interi durò a limare un suo panegirico. Questo pregio medesimo lodò Plutarco in Zeusi, il quale dalla propria lentezza traea vanto, così che trovandosi un giorno con Agatarco, il quale diceagli in tuon di millanteria: «Io dipingo presto e con facilità» gli rispose soltanto: «Io lentamente»; insegnandogli che la prestezza non aggiunge al merito dell'opera cui tempo e

(1) *Cet ouvrage est remarquable par la délicatesse du fini et par la beauté de la couleur* (*Ib.*, pag. 77).

(2) *Finis avec le soin le plus précieux et la pureté la plus rare* (*Ib.*, 109).

(3) *Cette toile est exécutée avec un soin et une étude inouis* (*Ib.*, 168).

(4) *La couleur en est brillante sans être exagérée, les détails y sont étudiés avec le plus grand soin, et l'exécution est d'un fini rare sans que la fraicheur et l'originalité de la pensée en aient souffert le moins du monde* (*Ib.*, 192).

(5) *Atqui etiamsi ad exprimendum auro atque ebore Dei aut hominis effigiem, peritus esset admodum Phydias, temporis nihilominus, otiique abundantiam ad opera perficienda requirebat* (Them. orat.).

lavoro imprimon soli virtù conservatrice (1). Da niun però fu sì oltre spinto l'amor del bello assoluto quanto da Callimaco e da Apollodoro scultori, il primo de' quali fu detto *Cacizotechnos*, perchè mai non rifiniva dal crescer diligenza alle opere, e l'altro ebbe nome d'*Insensato*, perchè quasi di se stesso nemico nel giudicar le proprie, di sua mano infrangeva le statue, che senza menda agli occhi altrui pareano (2). Un altro passo importante, dall'antica pittura a noi tramandato, dimostra l'accuratezza con cui tutti indistintamente procedeano gli artisti d'una contrada che sì gran copia n'ebbe di preclari, ed è inserito nel Dialogo tra Clinia e un Ateniese posto da Platone nel sesto libro delle Leggi, ove inducendo egli il paralello fra le aggiunte e correzioni necessarie al legislatore per fermare il buon ordine d'uno stato, e quelle per cui il pittore arriva alla perfezione, viene a dimostrar con chiarezza il diligente lavorìo per cui le opere del pennello toccarono a tanta sublimità nelle greche officine. Eccone la traduzione: «Tu sai che l'artifizio de' pittori nelle varie figure che rappresentano sembra non dover mai aver termine, mentre essi null'altro fanno se non caricare i colori, ovvero indebolirli, qualunque sia il termine d'arte con cui definiscono tale azione; cosicchè mai le lor tavole non son sì perfette che non possan essi ancora crescerne le bellezze, e renderne vie maggiore l'espressione» (3). Parole che, articolate da un de' più incliti uomini nel miglior secolo dell'arte greca, ci dimostran come sempre alle sue vie, sempre alla natura degl'ingegni fu impresso il medesimo andamento.

Furon sin qui gli esempi, or saranno argomento a diligenza i precetti; onde siccome alle teorie antecesse la pratica, così abbian nell'ordine di questa disquisizione primo luogo le azioni, secondo le massime che le trascorse età tramandarono. E facendo principio da Cicerone che dotto era dell'arte e delle sue opere, notiamo qual forte ascendente egli attribuisce alla diligenza che sottilmente distingue dall'*accuratezza* e dall'*operosità*, dicendo riferirsi la diligenza al corpo e all'anima ad un tempo; l'accuratezza all'anima soltanto,

(1) *Dexteritas enim in faciendo et acceleratio, non addit pondus operi durabile, neque absolutum decorem; tempus vero ad producendum labori coniunctum robur addit ad operis conservationem* (Plut. in Pericle). La risposta di Zeusi ad Agatarco trovasi rinnovata dal greco in Annibale Carracci, a cui mostrando taluno una tavola cui compiaceasi d'aver con prestezza dipinta, gli rispose: «Nelle opere della pittura io non considero al tempo, ma guardo al modo» (Fels., parte III, pag. 363).

(2) Riprodusse un tal esempio Dal Sole, pittor bolognese, il quale avendo in una sola settimana condotto a buon termine un Bacco ed un'Arianna, che ai pittori parve opera eccellente, cancellò poi il dipinto, e a suo genio il rifece, dicendo «che bastavagli aver mostrato di poter con la celerità contentare gli altri, ma che voleva e doveva con l'accuratezza contentar se stesso.

(3) Plat., Trad. da V. Cousin, tom. VII, pag. 342.

l'operosità al corpo: la diligenza, dice inoltre, è di chi fa per amore e spontaneamente: l'accuratezza e l'operosità son anche di chi è forzato al lavoro: la diligenza infine, ampiamente estesa, abbraccia ogni cosa (1), e in più special modo acconviene ad un'arte, la cui essenza è intellettuale e materiale ad un tempo. Seneca chiama la diligenza il massimo sussidio d'ogni intelletto (2). Quintiliano dice che da essa risulta precipuamente ogni progresso (3), e insistendo contro un errore sin d'allor ne'giovani volgarizzato, ne rampogna l'invanir presuntuoso che ingenera precoce sprezzatura nelle opere, e all'abilità fa precorrer la saccenteria (4). Tito Livio dichiara farsi certa e facile ogni cosa al diligente, e improvvida e cieca esser la fretta (5). Ed Aulo Gellio, inculcando che anche a quei medesimi che per natural genio sono a prestezza inclinati è necessaria la diligenza che rivede e corregge le imperfezioni nate nel fervor della fantasia, cita ad illustre esempio Virgilio, solito a produr l'opere sue secondo il costume degli orsi *(more ursino)*, che i figli loro, nati informi, a miglior grado riducono con diligentemente lambirli (6), e così egli i suoi versi, nati rozzi, a forza di studio perfezionava. Fu cotal virgiliana consuetudine familiare a Leonardo da Vinci, il quale agli studiosi dell'arte dettando i suggerimenti della propria esperienza, dicea doversi prima imparar la diligenza, che la presta pratica, aggiungendo: «Quando vorrai far buono e utile studio usa di far adagio..... e quando avrai fatto l'uso e la mano a quella diligenza, ti verrà fatta la pratica presto che tu non te n'avvedrai (7)». Lo stesso Buonarroti, in cui tutto era natura e facilità, e che, anch'esso diligentissimo, colle proprie mani faceva ogni trapano e ogni subbia, e gli oli e i colori da sè preparava, non fidandosi a garzoni e a fattorini (8), ripeteva a'suoi discepoli che «a chi desidera farsi grande nella professione fa di mestieri il procurare di farsi prima diligente e poi pratico». Leon Batista Alberti: «che a tutto si perviene con istudio e assiduità, e che

(1) *Differt ab* opera *et* cura, *quia diligentia ad corpus et ad animum refertur, cura ad animum tantum, opera ad corpus. Praeterea diligentia est eius qui sponte, et cum amore facit: opera et cura etiam inviti et coacti. Denique diligentia latius patet et reliqua complectitur* (Cic., *De Orat.*, lib. II).

(2) *Diligentia maximum etiam mediocris ingenii subsidium* (In proëm., lib. III contr.).

(3) *Profectus praecipue diligentia constat* (Inst., lib. II).

(4) *Neque praepropere distringatur immatura frons, et quicquid est illud adhuc acerbum proferatur. Nam inde et comtemptus operis innascitur, et fundamenta iaciuntur impudentiae, et quod est ubique perniciosissimum, praevenit vires fiducia* (lib. XII).

(5) *Omnia non properanti certa claraque erunt, festinatio improvida est et caeca* (lib. XXII).

(6) *Noct. Att.*, cap. XVII, 10.

(7) *Tratt. della Pitt.*, cap. XVIII.

(8) Varchi, *Oraz. fun.*, pag. 15.

alla speditezza sempre deve esser congiunta la diligenza(1)». Il Ridolfi: che non si dee «farla da maestro prima d'aver appresa l'arte, alla cui cognizione solo si può giungere gradatamente (2)». Il Zanetti: che chi non è sicuro sia il proprio genio uscito dalla medesima stella onde uscì quello di Paolo Veronese, non pongasi ad imitar que'modi; che il voler correre appresso a tanta facilità senza il necessario vigore può far cadere in qualche inciampo (3). L'Aliense: che vedeasi poca riuscita ne'giovani «perchè non aveano appena appreso il modo di formar le parti dei corpi, che volean far da maestri (4)». Salvator Rosa: che a voler riuscir nella pittura «bisogna contentarsi di non contentarsi (5)». Reynolds: che la seduzione del facile perde la gioventù (6). Il Cicognara: che la celerità è dannosa all'arte e segno di sua decadenza (7). Il Lanzi: che lo scoglio più fatale ai pittori è la prestezza (8). E finalmente Emeric David attribuisce l'attuale nostra abbiezione a quella petulanza degli spiriti che le opere più grandi pretende improvvisate in un momento (9).

A provare i danni all'arte provenienti dall'intemperante, boriosa, immatura braverìa del pennello, abbiam per ordine esposti i fatti e i detti dei gran maestri e dei grandi autori dei passati secoli; ultima prova al nostro assunto sarebbero in gran parte le opere del presente, se, pubblico retaggio, esser non potessero giudicate da chiunque a intelligenza accoppia imparzialità; onde anzichè stizzir, senza pro veruno, amor propri irritabili e borie recalcitranti, e al giudizio dell'avvenir rimandando quelle che vi arriveranno, ci riduciamo alla tavola che, a fronte di quest'articolo, sorse a indicarne la materia, in essa quasi in epitome ridotta. E qui, come a finale melodrammatico ove tutte fan coro le parti che in esso figurarono, avrem concordi all'argomento nostro così i fautori come gli avversari di questo celeberrimo tra i frettolosi, che allor solo fu grande quando da cura anzichè da furia venne guidata la sua mano. Agostino Carracci che dichiarò più volte aver da questo appreso quanto ei sapeva, ci dice infatti ad un tempo essere il

(1) *La Pittura*, lib. III, pag. 40 e 43. Ed. ven., 1547.

(2) *Merav. dell'Arte*, tom. II, pag. 223.

(3) *Della Pitt. Ven.*, lib. II, pag. 164.

(4) Rid., tom. II, pag. 223.

(5) Bott., *Lett. Pitt.*, tom. II, pag. 35.

(6) *Disc. Accadem.*, pag. 15. Ediz. Parisiens., 1787.

(7) *St. della Scult.*, tom. V, pag. 249 e 76.

(8) *St. Pitt. d'Italia*, tom. IV, pag. 24.

(9) *Une des causes de nos erreurs dans les arts.....c'est cette pétulance qui veut que les ouvrages les plus admirables soient le produit d'un moment, qu'ils soient en quelque sorte improvisés* (Rech. sur l'Art, etc. *IIIme part., sect.* 7).

Tintoretto assai minor del Tintoretto in parecchie pitture, fra cui segnatamente nel suo Giudizio, che al Vasari parve opera dipinta per ischerzo (1), così che Pietro Aretino, benchè di lui parziale, scriveagli in una sua lettera del 1548: « Beato il nome vostro se la prestezza del fatto riduceste in la pazienza del fare, benchè a poco a poco a ciò provvederanno gli anni, conciossiachè essi e non altri son bastanti a raffrenare il corso della trascuratezza *di che tanto si prevale la gioventù volonterosa e veloce* (2) ». Ai rimproveri dell'Aretino successero più tardi quelli del Zanetti, al dir del quale la precipitazione con cui operava l'immaginoso artefice fu che fece tralignare un de'maggiori ingegni di cui sia menzione nei fasti pittorici; che il furibondo suo entusiasmo, forviandone lo spirito, lo spinse spesse volte oltre i confini del vero e del verisimile, e che sol veramente grande potè dirsi quel capo-scuola allorchè al molto rinunziando cessò di trascurar ciò che meglio è del molto, l'ottimo. Fece eco alla voce del Zanetti quella d'un altro ammiratore, il Ridolfi; e lo accusò d'aver tropp'oltre abusato della naturale sua facilità, dandosi a pitturare ovunque, in ogni modo e per ogni prezzo, sminuendo così la propria fama che a minori opere maggiore sarebbe succeduta. E zeloso al progresso d'un'arte, che col pennello e colla penna promosse, aggiungea queste notabili parole: « Co'modi da lui tenuti ha il Tintoretto data materia ad alcuni di poco spirito che, senza fondamento di gran disegno, han voluto seguirlo *di ridursi allo strapazzo con poca lor lode*, *perchè ad ognun non bene compariscono le sue vesti* (3) ». Ma se impeto naturale, o insazietà di lucro (4), troppo spesso lo addussero a far contumelia all'arte con pazze e scandalose opere, vediam nel riandarne la carriera che spesso altresì il libertino si ricredette, il pazzo ebbe lucidi intervalli. Ed o fossero le massime attinte alla scuola di Tiziano, o il favor che gl'intelligenti davano alla maniera di questo, o gli avvisi, o i sarcasmi degli amici e degli avversi, certa cosa è che molti e preclari furono i monumenti che alla più nobil pittura per lui si tramandarono. Nei quali non solo mostrò eleganza di forme, morbidezza d'impasto e splendor di colorito, ma grazia e grandiosità di panneggiamenti, in cui era d'ordinario

(1) « E chi la mira così ad un tratto resta maravigliato, ma considerandola poi minutamente, ella pare dipinta da burla » (Vas., *V. di Bat. Franco*).

(2) Bott., *Lett. Pitt.*, tom. III, pag. 109.

(3) *Merav. dell'Arte*, tom. II, pag. 5.

(4) Narra il Ridolfi con quanti raggiri e violenze portavasi il Tintoretto nel procacciarsi commissioni, togliendole ai suoi rivali, fra cui allo Schiavone, al Bassano, a Paolo e allo stesso Tiziano (*Merav. dell'Arte*, tom. II, pag. 28, 30, 51. — Zann., *Della Pitt. Ven.*, pag. 141).

men lodevole il suo fare (1), così che senza nulla sacrificare dello spirito di suo stile, tutta v'infuse la vaghezza di quel del maestro. È però vero il dire che alcune delle tavole che più concorsero alla di lui fondata reputazione furon trattate di colpi, ma a ragione osserva il Ridolfi, che a tal maniera risolveasi l'esperto artefice, allorquando opere di gran mole esser doveano in distanza considerate, mentre nel caso opposto mostrò sovente una tal preziosità di lavorìo da averne fatte attribuir varie tele ora al Bellini, ora all'istesso Tiziano, e da indurre uno de' suoi biografi a dargli nome di minuto e *diligente miniatore* (2). E certo che se il nostro pensiero si riconduce agli sterminati spazi che solo a quella man fulminea fu dato affrontare, come il Paradiso, o la Crocifissione, non si può a meno di non ammirar la varia dote di quel vasto ingegno che con egual lode se stesso raffrenando, faceasi in brevi tele e in picciole figure il rivale de' più preziosi fiamminghi (3). Onde furon le opere di questo pittore mirabile modello all'arte finchè gli era diligenza compagna, o che ai suoi colpi urtati presedea dottrina, scandalo deplorabile e nocivo quando a siffatte qualità succedette sola la fretta. Per la qual cosa ebbe nome di dannevole ai giovani la di lui maniera, perchè in quel suo furor pittoresco trasandata è d'ordinario da essi la scienza che esalta l'artifizio, e sol contata la fretta che abbrevia la fatica.

Questa tavola, avanzo delle fiamme che, al dir del Ratti, ne ridussero in cenere l'altra metà (4), è di quelle che vennero in tenuta de' Principi di Savoia nell'acquisto che fecero del palazzo Durazzo in Genova. Infeconda all'arte finchè era semplice ornato di reali stanze, venne essa sin dal 1836 tramutata in questo Museo aperto agli studi pubblici dal Re Carlo Alberto. La mettiamo qui in mostra qual esemplare della più bella maniera del Tintoretto, allorchè il disegno di Michelangelo, il color di Tiziano e dello Schiavone erano guida e freno alla sua mano. Ella è chiaro argomento della profonda cognizione che quel gran caposcuola avea della struttura del corpo umano nel disegno delle parti, nella giustezza e vivacità delle attitudini;

(1) Furon di tal ordine le tavole dell'Assunta ai Gesuiti di Venezia, la Vergine della chiesa di S. Felice (Zan., pag. 145. — Bosch., pag. 52), il celebre quadro di S. Antonio, e quello dipinto ai Crociferi, la Susanna dei Barbarigo e molti altri (Rid., pag. 30 e 31).

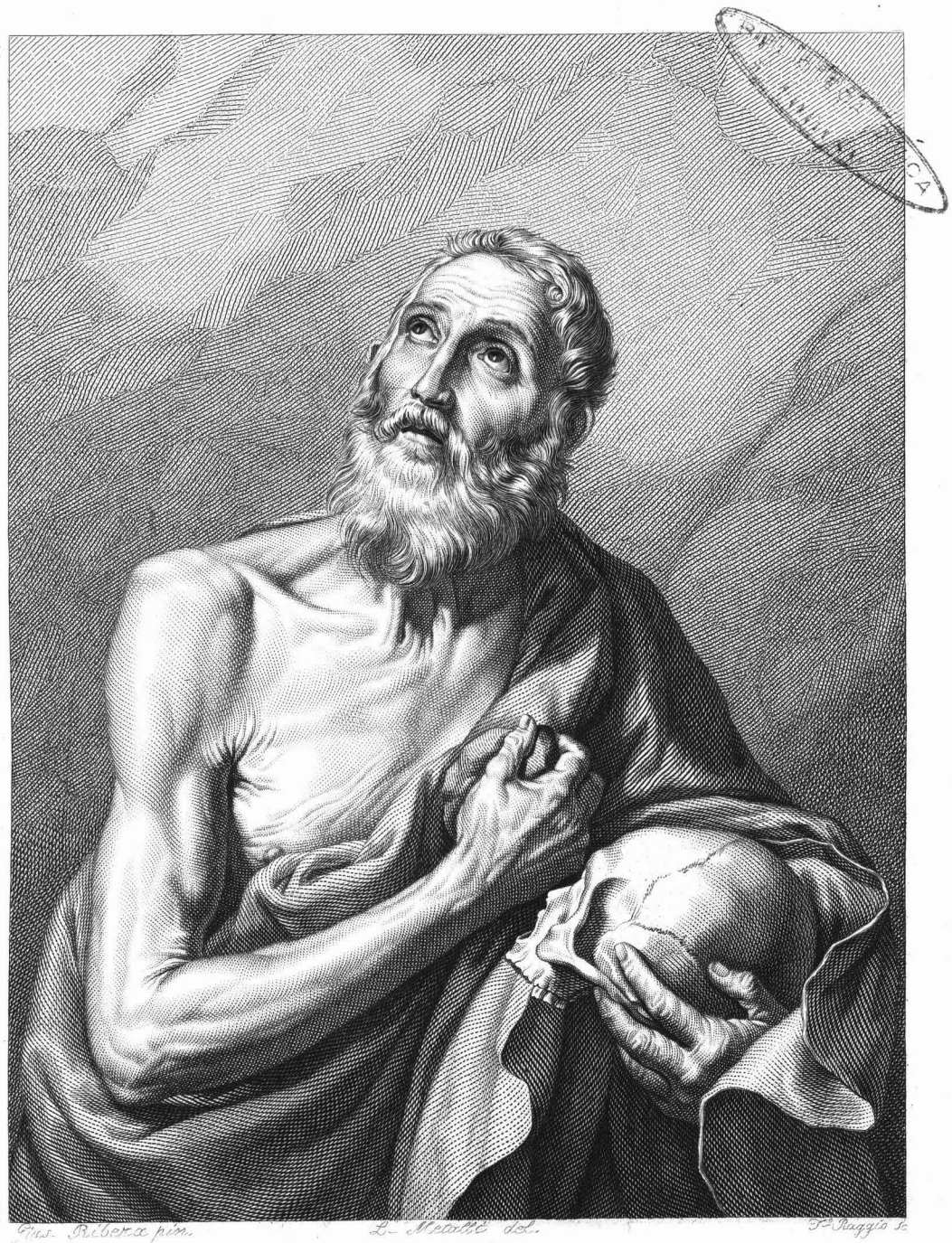
(2) *Merav.*, tom. II, pag. 34.

(3) «Il signor Niccolò Crasso, giureconsulto chiarissimo, ha in picciola tela un Ercole che furiosamente rigetta Sileno, entrato incautamente allo scuro nel di lui letto, credendosi di goder Iole, la quale destatasi al romore con una sua fante, fanno amendue mostra dei loro corpi delicatissimi, ove accorsa un'altra fante con una lucerna, dà lume alla storia (*Marav. dell'Arte*, tom. II, pag. 47).

(4) *Instruz. sulle Pitt. di Gen., ecc.*, tom. I, pag. 211.

dello studio enorme da lui fatto sul chiaroscuro nella verità del rilievo d'ogni figura; e della ricchezza di sua immaginazione, nella poesia di concetto con che i temi più triti sempre rilevava col prestigio della novità. I panni, benchè non abbiano il largo di quei di Guido o di fra Bartolommeo, son lodevoli per leggerezza e andamento. La sobrietà del colorito a maraviglia lo armonizza col carattere del soggetto. Il maneggio di pennello con cui è trattata tutta la composizione ne mostra il possesso, ma ad un tempo insegna che lo guidavano studio e accuratezza. Avvalorata da un grande esempio, campeggia su questa tela la massima pittorica da noi fin qui inculcata a quelli che, studiando le opere del Tintoretto, dei suoi difetti anzichè di sue virtù si fanno imitatori. Sarà termine all' articolo un ardente voto a pro dell'arte; che come delle nostre parole più eloquente, così ella sia di esse più efficace.





Gius. Ribera pinx. L. Metallè del. P. Ruggis Sc

S. GIROLAMO

DEL CAV. GIUSEPPE RIBERA, detto lo Spagnoletto,

Nato a Xativa presso Valenza nel 1588,
morto in Napoli nel 1659; *discepolo di Francesco Ribalta*
e di Michelangiolo da Caravaggio.

Le figure di questo Santo sono allo Spagnoletto ciò che quelle di Vergini a Carlo Dolce. Lo squallido, l'anatomico, l'ispido, il risentito eran diletto al Napoletano, quanto il soave, il tenero, l'aggraziato ne furono al Fiorentino. Ambi piacquero, ma per virtù opposte: l'uno con figure sì celestiali da non isperarle in natura; l'altro con figure sì naturali da non ricercarle che in pittura. L'uno toccò le corde più gentili dell'uman cuore; l'altro vi fece vibrar le più ruvide. L'uno si arrestò alle sensazioni; l'altro si sollevò alle emozioni. Questo sedusse l'anima come la pura luce dell'astro mattutino; quello l'atterrì come il chiaror sinistro di notturna meteora. Ma dobbiam riconoscere che il Fiorentino mai non uscì dal genere per cui parve nato fatto: l'altro invece molti ne delibava prima di fermarsi a quello che gli diè fama. Già Tiziano e il Correggio avuto l'aveano a rivale, quando e'divenivane dell'Amerighi; e se rimase inferiore ai due primi, giunse non solo ad eguagliare ma a superare il secondo. Infatti nel Martirio di S. Gennaro alla cappella del Re di Napoli, e nel S. Girolamo alla chiesa della Trinità, erasi il Ribera assai accostato al caposcuola veneto, e nella tavola di Sta Maria s'investì talmente di tutta la leggiadrìa e fulgidità Correggesca, che ella venne non già paragonata ma attribuita allo stesso Allegri. Ma se dubbia erane la sopreminenza quando egli ebbe a rivali i due maggiori atleti, altrettanto incontrastabile ne fu il trionfo quando affrontavasi coll'altro, e doppiavane la

forza alla seconda pugna quella che già coi primi avea combattuta. Lo studio fatto dal Ribera su Tiziano e sul Correggio aveano data sceltezza alle sue forme, aggiunto brio al suo colorito, così che sceso in campo, rivestito di tal doppia armatura, vi riportò la palma.

Fu singolar destino di questo pittore che reciprocamente invidiato dalla Spagna all'Italia, e dall'Italia alla Spagna, e divisa avendo la vita fra le due penisole, siane dopo la sua morte con novello avvicendamento rivendicata la gloria. Fu questa però con fondata ragione impartita alla patria nostra, perchè in essa, e studiando i suoi capolavori, erasi il Ribera condotto alla propria eccellenza; perchè fra noi avea compiute le principali sue opere; e perchè il medesimo suo primo maestro, Francesco Ribalta, che quale Spagnuolo potrebbe da taluno invocarsi ad infermar la nostra opinione, era stato iniziato all'arte in Italia, e più specialmente alla scuola de' Carracci: tre validi motivi per cui venne il Ribera, benchè nato in Ispagna, aggiunto al glorioso catalogo degli artefici italiani.

Sfoggio di cognizioni osteologiche e miologiche, robustezza d'effetto, verità d'imitazione, forma superiore alla naturalezza Caravaggesca, padrodanza di colpo, ecco le doti che raccomandano quest'opera alla considerazione degli amatori e dei maestri.





P. Cognacci pin. L. Mosetti del. Rose Scul.

Tav. CXIX.

LA MADDALENA PENITENTE

DI GUIDO CAGNACCI,

Nato in Castel S. Arcangelo nel 1601,
morto in Vienna nel 1681; *allievo di Guido Reni.*

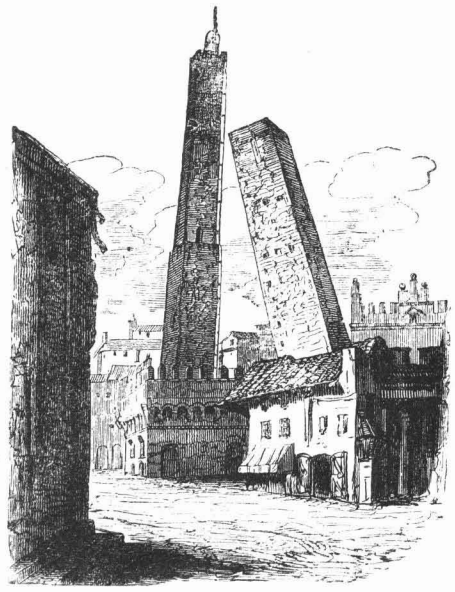
SCUOLA BOLOGNESE.

Se la pura bellezza, se la nobiltà de'volti, la soavità dell'impasto che sì altamente contraddistinsero le opere di Guido Reni, con tanta similitudine si riprodussero in quelle del Cagnacci, ciò si deve ascrivere non tanto agli insegnamenti che questi ne riceveva, quanto ad una sorta di cieca divozione in lui prodotta dall'altissima stima in cui teneva il maestro, la quale non solo il portò ad imitarne servilmente la maniera, ma a conformarsi perfino al medesimo andamento di studi che da quello era stato seguitato. Com'esso noi lo vediam cercare dalla Scuola Bolognese, allor la prima in Italia, il fondamento nel disegno; com'esso, condursi indi a Venezia a indagar sulle tele del Tiziano, di Paolo e del Tintoretto i segreti del lor maraviglioso colorito; com'esso, dedurre dalle statue greche, e massime dalla Niobe, la bellezza e la grandiosità. Infatti le tavole che ne'suoi migliori anni produsse questo artefice, poteron dirsi meritamente una continuazione di quelle di Guido, che in lui parve rivivere. Ma siccome l'imitatore, giusta la sentenza di Seneca, solito ad accontentarsi di seguir l'orme altrui, è incapace di tentar via novella, e non sol nulla inventa ma nemmeno ne fa ricerca (1), così pure vediamo essere di tale maestro, e che il ciclo di sua facoltà inventiva si trovò fra poche figure circoscritto, non avendo egli copiato soltanto le altrui opere, ma spesse volte ancora le proprie, e sempre colla più scrupolosa esattezza, senza punto logorar di sua immaginativa nel far loro veruna aggiunta o mutamento. È però vero il dire che, come altri ingegni di tal categoria e fra gli altri il Dolce, ei ricomprò, colla squisitezza del lavoro, la monotonia delle invenzioni, cosicchè il suo S. Antonio, in atto di predicar da un balaustro, figura intera ed isolata, potè meritamente esser dall'Algarotti proposto al Mariette come una delle più stupende opere della pittura di quel secolo per forza di chiaroscuro e di colorito, per naturalezza d'attitudine, per maestria di disegno.

(1) *Praeterea qui alium sequitur..... nihil invenit, imo nec quaerit* (Epist. XXXIII).

La dappochezza dell'immaginazione del Cagnacci non è per avventura da ascriversi tanto all'indole di suo ingegno quanto alla scarsità di sua cultura intellettuale, novello argomento sulla necessità d'una sufficiente erudizione a chi coltiva quest'arte gentile. Qual ne fosse la condizion letteraria, risulta dal brano d'una lettera da lui indirizzata a Francesco Gionima veneziano, serbataci dal Costa, scrittor della sua vita, ove la rivalità del Cagnacci col Liberi apertamente si manifesta nella congiuntura della commissione d'un'altra Maddalena, figura intera, stata a lui ordinata dall'imperator Leopoldo I°: « Io non posso più vinire fatte Pascha, perchè S. M. Imperiale ha voluto ch'io li promette di far un quadro di S. Maria Madalena pentita, con quattro figure intire con li piedi; dove che io non sapendo far li piedi, sarà meglio che il cav. Libero li venga farli lui ». Fu di fatto accusato il Cagnacci d'aver tenute le estremità troppo piccole in paragone de'corpi (1), difetto in cui però non è caduto nel presente dipinto, che a rigorosa castigatezza di contorni congiunge forza di macchia, grazia di movenza, finezza d'espressione. Le falde piazzose del panneggiamento, accennante con leggiadria il sottoposto ignudo, rivelan nel maestro il seguace di Guido, che il proprio detrasse da Alberto Durero, solo aggiungendovi d'italiano la grandiosità. È severo il colorito di questa tavola, ove più alla forza che alla vaghezza sembra aver inteso il pittore, che forse la condusse prima di visitar la Scuola Veneta. Nella bellezza del volto si dee riconoscere l'idea di Guido, ovver quella dell'assiduo suo esemplare la Niobe, tipi amendue che già inspirarono, e senza dubbio ancora inspireranno, generazioni d'artefici.

(1) Un'altra originalità egualmente riprovevole di questo pittore fu l'aver egli talvolta dipinti angioli in età più provetta che non si suole, a gran discapito della bellezza e della pittura.




BIBLIOTECA CIVICA

Tav. CXX.

—

L'ASSUNZIONE DELLA VERGINE

DI MAESTRO GANDOLFINO,

Che viveva verso il fine del decimoquinto secolo.

SCUOLA PIEMONTESE.

La prima impressione che le opere antiche producono sull'animo è una sorta di sollecitudine affettuosa verso la longevità di quelle reliquie dell'umano ingegno, tavole sfuggite al gran naufragio del tempo. L'immaginazione si estende con diletto ad enumerare la lunga serie d'anni che da noi, tardi ammiratori di esse, risalendo le età, metton capo ai loro autori, di cui forse il sepolcro nemmen più serba la polvere, mentre, ripetuto da tante generazioni, ne fu il nome involato all'obblio. E siccome avviene che l'uom maturo, simile a tronco antico risparmiato dai fulmini, dimostri una parzial cura della Provvidenza sopra di esso, ed inspiri perciò una rispettosa indulgenza verso le debolezze dell'età sua, così questi avanzi dell'arte primitiva raccomandati dal sentimento all'intelletto, lo trovano predisposto a far loro benevola accoglienza ed a considerarvi più la virtualità del concetto, che l'ardimento d'un pennello, il quale ancora inesperto s'inoltrava con timore in una via appena segnata da poche orme. L'antichità, diceva Cicerone, vale assai presso di me, ed anzichè domandarle ciò che le manca, soglio lodarvi ciò che vi si trova, particolarmente quando giudico più importanti le cose articolate che le omesse (1). Infatti più importa in una pittura l'espressione del sentimento interno che il pennelleggiare brioso cui anche i più rozzi ottengon dalla pratica quasi senza concorso dello spirito; più importa l'idea d'un volto che desta moti di affetto, che una franchezza nel disegno spesso conseguita per certa abitudine meccanica della mano da chi nè mai sentì, nè mai fece sentire; più importa l'ingenuità e la moderazione delle tinte che uno sfarzo di colori più atto ad affascinare lo sguardo che a

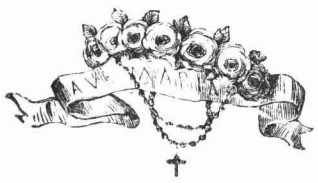
(1) *Antiquitas apud me valet plurimum; nec ego id quod deest antiquitati flagito potius quam laudo quod est: praesertim cum ea maiora iudicem quae sunt, quam illa quae desunt* (Cic., *De Oratore*, lib. II).

rappresentargli il vero della natura. E l'esperienza conferma ogni giorno la sentenza dello scrittor latino e l'erroneità di certe opinioni suggerite da jattanza scolastica ad alcuni i quali, trapassando con presuntuoso compatimento avanti alle opere dell'antica scuola, ne compiangono or la secchezza del disegno, or l'appannamento del colorito, ora lo stento della pennelleggiatura. Il corollario segreto di tali osservazioni e di tali osservatori consiste in un forte convincimento di lor superiorità su quegli antichi padri della pittura. Eppure chi ha squisitezza di senso nell'arte, appena si sofferma presso certe tavole chiassose dei tempi a noi più vicini, per portarsi premurosamente verso le prime. La cagione ne è che le moderne in generale non parlano che all'organo visivo, mentre le altre si pongono in contatto coll'anima; le prime hanno una forza meccanica, le seconde una morale; le une gridano, anzi assordano, epperò vengono a noia, le altre parlano, epperò dilettano; l'ascendente delle une sta nella moltitudine delle tinte, quello delle altre nell'intensità degli affetti; quelle son per chi ha occhio, queste per chi ha cuore (1).

A tale seconda serie deve ascriversi la graziosa tavola qui unita, in cui direbbesi avere il Gandolfino attinta l'idea alla stessa fonte che Pietro Perugino suo coetaneo. Volti egualmente angelici, pari semplicità di mosse, pari grazia di panni, pari indole di composizione. La figura della Vergine da lui segnata con più particolar predilezione, è tale da aversene potuto inspirar Carlo Dolce o il Sassoferrato. Inscrisse il pittore il proprio nome su questa tavola, colla data dell'anno 1493. Essa gli venne ordinata da uno de'signori Falletti, antichissima famiglia Saviglianense, il quale, secondo il costume di que'tempi (mezza divozione, mezza vanagloria), menzionò se stesso nella seguente leggenda appiè del quadro: *Hoc opus fecit fieri magnificus* D^{nus} (2)..... *Falletus* 1493.

(1) *Veteres tabulae coloribus simpliciter illitae et nullam in mixturis habentes varietatem, accuratae vero delineationibus, et multum venustatis in iis habent: recentes autem accurate minus delineatae sed umbra et luce variantes in multitudine mixturae vim habent* (Dionys. Halicarn. in Is.).

(2) Il suo prenome si trova cancellato dalle ingiurie del tempo.



BIBLIOTECA CIVICA
398655
TORINO

BIBLIOTECA
CIVICA
TORINO

INDICE GENERALE

DELLE MATERIE

contenute in questo terzo volume.

Tav. LXXXI. Il Principe Tommaso di Savoia-Carignano, di *Antonio Vandick*, disegnato dal sig. Prof. Lorenzo Metalli, inciso dal sig. Cesare Ferreri di Pavia . . *altezza* 3m 14c
larghezza 2, 36

LXXXII. Ritratto ignoto, di *Tiziano Vecellio*, disegnato dal sig. Prof. Lorenzo Metalli, inciso dal sig. Cav. Lasinio figlio, di Firenze . . . . . *alt.* 0, 80
largh. 0, 73

LXXXIII. Paese, di *Giovanni Griffier*, disegnato dal sig. Enrico Gonin, inciso dal sig. Tito Boselli nella scuola del sig. Cav. Paolo Toschi di Parma . . . . . *alt.* 0, 30
largh. 0, 35

LXXXIV. Il Cardinale Marino Grimani Patriarca d'Aquileia, di *Calisto Piazza* da Lodi, disegnato dal sig. Prof. Lorenzo Metalli, inciso dal sig. Emilio Fabbrini nella scuola del sig. Prof. Antonio Perfetti di Firenze *alt.* 0, 87
largh. 0, 67

LXXXV. La Vergine col Bambino ed altri Santi, di *Andrea Mantegna*, disegnata dal sig. Prof. Lorenzo Metalli, incisa dal sig. Francesco Clerici . . . . . *alt.* 0, 79
largh. 0, 89

Tav. LXXXVI. Santa Caterina, di *Guido Reni*, disegnata dal sig. Prof. Lorenzo Metalli, incisa dal sig. Davide Testi nella scuola del sig. Cav. Paolo Toschi di Parma . *alt.* 0m 93c
largh. 0, 76

LXXXVII. La Madre di Gerard Dow, di *Goffredo Schalken*, disegnata dal sig. Prof. Lorenzo Metalli, incisa dal sig. Tommaso Raggio . . . . . *alt.* 0, 71
largh. 0, 57

LXXXVIII. Una Tempesta, di *Luigi Backuisen*, disegnata dal sig. Carlo Piacenza, incisa dal sig. Paolo Girardet *alt.* 0, 28
largh. 0, 33

LXXXIX. Il Pentimento di S. Pietro, di *Alessandro Tiarini*, disegnato dal sig. Prof. Lorenzo Metalli, inciso dal sig. Cav. Paolo Toschi . . . . . *alt.* 1, 78
largh. 1, 36

XC. Giovane Principessa, di *Antonio Vandick*, disegnata dal sig. Prof. Lorenzo Metalli, incisa dal sig. Prof. Raggio . . . . . *alt.* 1, 12
largh. 0, 84

XCI. La Vergine col Bambino, bassorilievo del *Donatello*, disegnata dal sig. Prof. Lorenzo Metalli, incisa dal sig. Roze . . . . . *alt.* 0, 61
largh. 0, 36

XCII. Paese, di *Daniele Schellinks*, disegnato dal sig. Carlo Piacenza, inciso dal sig. Paolo Girardet . . *alt.* 0, 62
largh. 0, 36

XCIII. S. Margherita, di *Niccolò Pussino*, disegnata dal sig. Prof. Lorenzo Metalli, incisa dal sig. Costa nello studio del sig. Cav. Paolo Toschi . . . . *alt.* 2, 22
largh. 1, 45

XCIV. La Vergine incoronata, del *Gandolfino*, disegnata dal signor Professore Lorenzo Metalli, incisa dal sig. Levy . . . . . *alt.* 0, 50
largh. 0, 69

XCV. S. Pietro e il Divoto, di *Gaudenzio Ferrari*, disegnato dal sig. Prof. Lorenzo Metalli, inciso dal sig. Paolo Girardet . . . . . *alt.* 1, 61
largh. 0, 60

Tav. XCVI. Paese, di *Giovanni Griffier*, disegnato dal sig. Carlo Piacenza, inciso dal sig. Paolo Girardet . . *alt.* 0m 30c
largh. 0, 39

XCVII. Battaglia, di *Filippo Wouwermans*, disegnata dal sig. Pietro Ayres, Sardo, incisa dal sig. Sonne nello studio del sig. Cav. Paolo Toschi . . . . *alt.* 0, 82
largh. 1, 5

XCVIII. Satiro con Baccanti, di *Gio. Benedetto Castiglione*, detto il *Grechetto*, disegnato dal sig. Prof. Lorenzo Metalli, inciso dal sig. Paolo Girardet . . . *alt.* 1, 16
largh. 1, 60

XCIX. Caterina Bore, moglie di Lutero, di *Giovanni Holbein*, disegnata dal sig. Prof. Lorenzo Metalli, incisa dal sig. J. M. Fontaine . . . . . *alt.* 0, 63
largh. 0, 49

C. Il Palazzo di Madama, da un dipinto di *Giovanni Migliara*, inciso dal sig. Tito Boselli nello studio del sig. Cav. Paolo Toschi

CI. I Pellegrini d'Emmaus, di *Tiziano Vecellio*, disegnati dal sig. Prof. Lorenzo Metalli, incisi dal sig. Sonne nello studio del sig. Cav. Paolo Toschi . . *alt.* 1, 72
largh. 2, 32

CII. Due Baccanti, di *Pellegro Piola*, disegnate dal sig. Professore Lorenzo Metalli, incise dal sig. Paolo Girardet . . . . . *alt.* 0, 79
largh. 0, 61

CIII. La B. Michelina da Pesaro, di *Federico Barrocci*, disegnata dal sig. Prof. Lorenzo Metalli, incisa dal sig. Agostino Lauro . . . . . *alt.* 0, 64
largh. 0, 48

CIV. Paese, di *Giacomo Ruysdael*, disegnato dal signor Piacenza, inciso dal sig. Tito Boselli nello studio del sig. Cav. Paolo Toschi . . . . . *alt.* 0, 42
largh. 0, 52

CV. Maria Cristina di Borbone, Duchessa di Savoia, di *Filippo di Champagne*, disegnata dal sig. Professore Lorenzo Metalli, incisa dal sig. Paolo Girardet *alt.* 1, 34
largh. 0, 98

Tav. CVI. Caino che uccide Abele, d'*Elisabetta Sirani*, disegnato dal signor Prof. Lorenzo Metalli, inciso dal signor Agostino Lauro . . . . . *alt.* 2m 43c
largh. 1, 73

CVII. Ecce Homo, di *Lodovico Carracci*, disegnato dal sig. Prof. Lorenzo Metalli, inciso dal signor Tommaso Raggio . . . . . *alt.* 0, 48
largh. 0, 38

CVIII. Paese, di *Vander Poel*, disegnato dal sig. Piacenza, inciso dal sig. Rouargue . . . . . *alt.* 0, 45
largh. 0, 60

CIX. Due Fanciulli che fanno le bolle di sapone, di *Gherardo Dow*, disegnati dal signor Prof. Lorenzo Metalli, incisi dal sig. Antonio Dalcò nello studio del sig. Cav. Paolo Toschi . . . . . *alt.* 0, 24
largh. 0, 19

CX. S. Maria Maddalena, di *Francesco Vanni*, disegnata dal sig. Prof. Lorenzo Metalli, incisa dal sig. Giovanni Balestra . . . . . *alt.* 0, 64
largh. 0, 48

CXI. Ritratto ignoto, di *Filippo de Champagne*, disegnato dal sig. Prof. Lorenzo Metalli, inciso dal sig. Agostino Lauro . . . . . *alt.* 0, 58
largh. 0, 44

CXII. Paese con figure, di *Cornelio Polemburgo*, disegnato dal sig. Giuseppe Zino, Pittore di S. M., inciso dal sig. Dokerty . . . . . *alt.* 0, 16
largh. 0, 21

CXIII. L'Agricoltura, le Scienze e le Arti, di *Domenico Zampieri*, detto il *Domenichino*, disegnate dal sig. Prof. Lorenzo Metalli, incise dal sig. Antonio Dalcò nello studio del sig. Cav. Paolo Toschi . . *alt.* 1, 23
largh. 1, 73

CXIV. L'Apostolo S. Paolo, di *Giulio Romano*, disegnato dal sig. Prof. Lorenzo Metalli, inciso dal sig. Antonio Dalcò nello studio del sig. Cav. Paolo Toschi *alt.* 0, 78
largh. 0, 62

Tav. CXV. Il Re Davidde, di *Gio. Francesco Barbieri*, detto il *Guercino*, disegnato dal sig. Prof. Lorenzo Metalli, inciso dal sig. Agostino Lauro . . . . . *alt.* 1^{m} 5^{c}
largh. 0, 81

CXVI. Paese, di *Giovanni Breughel*, disegnato dal signor Giuseppe Zino, Pittore di S. M., inciso dal signor Dokerty . . . . . *alt.* 0, 18
largh. 0, 21

CXVII. Il Salvatore sulla Croce, col Padre Eterno e vari Angioli, di *Jacopo Robusti*, detto il *Tintoretto*, disegnato dal sig. Prof. Lorenzo Metalli, inciso dal sig. Cesare Ferreri . . . . . *alt.* 1, 22
largh. 1, 80

CXVIII. S. Girolamo, di *Giuseppe Ribera*, detto lo *Spagnoletto*, disegnato dal sig. Prof. Lorenzo Metalli, inciso dal sig. Tommaso Raggio . . . . . *alt.* 0, 92
largh. 0, 73

CXIX. La Maddalena Penitente, di *Guido Cagnacci*, disegnata dal sig. Professore Lorenzo Metalli, incisa dal sig. Rose . . . . . *alt.* 1, 15
largh. 0, 94

CXX. L'Assunzione della Vergine, di *Gandolfino*, disegnata dal sig. Professore Lorenzo Metalli, incisa dal sig. Agostino Lauro . . . . . *alt.* 1, 60
largh. 0, 73

FINE DEL TERZO VOLUME.

Con permissione.