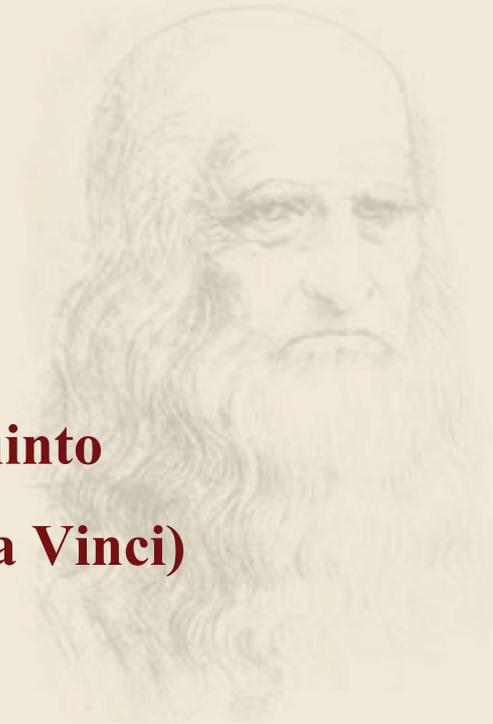


Ferdinando Ranalli

Libro Quinto
(Lionardo da Vinci)



In: "Storia delle Belle Arti in Italia", 3^a ed., vol. 1, Firenze, 1869 pp. 311-394

LIBRO QUINTO

SOMMARIO

Gloria delle arti nel secolo decimoquinto. – Il bene delle arti è compenso a' mali pubblici. -- Dottrine di Lionardo da Vinci e suoi precetti intorno all'imitazione del naturale, rivolti al sublime, ed applicati all'opera del Cenacolo. – Indole dell'Accademia, che il Vinci fonda in Milano. – Egli da tutte le scienze trae profitto per la sua arte. – Il Vinci è il primo fra gli artefici a far conoscere in che veramente consista la grazia. – Teoriche di Lionardo intorno alle proporzioni delle figure, desunta dalla natura, anzi che dagli esempi delle statue greche. – Teoriche dello stesso Lionardo circa i movimenti e l'espressioni delle figure; nelle quali si giova della notomia e della moral filosofia, ma ancor qui senza uscire da' termini della visibile e spontanea natura. – Lionardo insegna il modo di cavare dalla natura i movimenti e le espressioni, benché sieno cose mobili e fugacissime. – Il qual modo egli poi mostra vero con la pratica delle opere. – Esame della gran pittura del Cenacolo. – Se è più difficile il cavare i movimenti e le espressioni dai liberi e spontanei movimenti della natura, è altresì l'unico mezzo per toccare la somma perfezione dell'arte. – La proprietà degli abiti è parte anch'essa della grazia nelle opere della pittura. – Colorire di Lionardo, e sue indagini e sperimenti per trovare il modo di colorire a olio sul muro. – Studio di Lionardo intorno alla prospettiva, di cui infinitamente si giova l'arte. – Chiaroscuro di Lionardo e suoi mirabili effetti. – Lionardo non permette che le illusioni del colorito, della prospettiva, e del chiaroscuro debbano scemare minimamente l'attenzione al soggetto dell'opera: ed anzi egli mostra quel giusto e necessario equilibrio fra la parte spirituale e la meccanica dell'arte. – Esecuzione di Lionardo. – Affinità fra l'arte dello scrittore e quella del pittore. – Con Dante non può essere giustamente ragguagliato Michelangelo, ma sì bene Lionardo. – Sì Dante e sì Lionardo figurano le cose sempre da loro effetti naturali, e sì l'uno come l'altro si servono delle scienze per meglio ottenere il fine delle loro opere. – Pieghevolezza dell'ingegno di Dante e di Lionardo a tutti i generi di perfezione nell'arte. – Povertà di Lionardo in Milano. – Stato di quella città; disgrazie di Lodovico il Moro. – Milano presa da' Francesi. – Vi rientra lo Sforza; di nuovo n'è cacciato. – Crudeltà e atti di barbarie de' Francesi. – Fuga degli scienziati e degli artisti. – Bramante va a Roma. – Lionardo rifuggitosi prima in villa Melzi, torna quindi in Firenze. – Stato politico di questa città in quel tempo. – Autorità e dottrine del Savonarola, nocevoli all'arte e agli artisti che si ritraggono dalla loro professione, tra' quali sono il Botticelli, il Credi, Baccio della Porta, e il Cronaca. – Effetti delle dottrine del Savonarola. – Modi tenuti nel riordinare il governo di Firenze; nel quale le arti trovano ottima accoglienza. – Lionardo fa stupire la città col suo cartone di Sant'Anna, e col ritratto della moglie del Giocondo. – Lionardo viaggia per la Romagna, e tornato in Patria è ricevuto nella grazia del Soderini. – Trova un grandissimo competitore in Michelangiolo. – Prime opere di scultura del Buonarroti. – Merito del Sansovino nella scultura. – David famoso di Michelangiolo. – Salone di Palazzo Vecchio, e storia, della sua edificazione. – Il Vinci e il Buonarroti sono chiamati a dipingere nel sopraddetto salone. – Merito di questi due artefici nella pittura, e dignità del loro animo nella scelta de' subietti. – Esame del cartone di Lionardo, che ritrae la guerra d'Anghiari. – Esame del cartone di Michelangiolo, che ritrae la guerra di Pisa. – Tanto l'uno quanto l'altro disegno, non sono condotti in pittura. Loro perdita. – Raffaello di Urbino. – Sua nascita, e suoi primi studi. – Avanzamenti ch'egli fa nella scuola di Pietro Perugino. – Disegni delle storie della sagrestia del Duomo di Siena. – Raffaello mostra di essere dalla natura disposto a recar l'arte alla massima perfezione, e gli esempi degli altri non gli servono che a fargli ottenere in minor tempo detta gloria. – Il Sanzio si ferma in Firenze a studiar l'arte, dove trova amici e protettori. – Madonna celebre del Cardellino, e alcune

considerazioni intorno alla medesima. – Raffaello torna in Urbino, e fa alcune opere per quel duca; poscia va a Perugia, dove dipinge in San Severo. – Raffaello si riconduce per la terza volta in Firenze, tratto dal grido de' cartoni di Lionardo e di Michelangiolo. – Studio ch'egli fa in quegli, e profitto che ne trae, particolarmente dalla maniera di Lionardo più conforme al suo ingegno. – Ritorno all'arte di Baccio della Porta; suoi modi di colorire, e principio dell'uso del nero di fumo. – Differenza dell'uso che dell'avorio bruciato fecero gli antichi, pittori e i nostri. – Amicizia di Raffaello e di Fra Bartolommeo, e profitto che l'uno trae dall'altro, come dimostrano le loro opere di quel tempo. – Raffaello cerca di dipingere nel salone di Palazzo vecchio a concorrenza col Lionardo e con Michelangelo. – Principii di Andrea del Sarto. – Principii del Franciabigio. – Compagnia di Andrea e del Franciabigio, ed opere ch'essi fanno, stando insieme. – Principii di Ridolfo Ghirlandaio. – E di Jacopo da Pontormo. – Raffaellin del Garbo; sue prime opere, e sue disgrazie, per le quali non fa nell'arte quell'avanzamento che fanno gli altri. – Principii di Rosso fiorentino. – Pittura veneta. – Obblighi che ha questa a Giorgione; sue prime opere. – Forza del dipingere giorgionesco. – Suoi ritratti. – Altre sue opere mirabili. – Tavola della tempesta, che si conserva nell'Accademia delle Belle Arti in Venezia. – Nascita e prime cose del Correggio.

Egli è forza confessare che il secolo quinto decimo non fu veramente glorioso che per le arti: sì per non essere prima d'allora pervenute a quel vertice, da cui suol muovere lo scadimento; sì per avere il loro fondamento in una natura visibile, materialmente solida e da resistere più lungamente a ciò che ha facoltà di alterarle; e sì da ultimo perché il loro ufficio (per lo più esercitato in rappresentazioni sacre e in isplendidezze principesche) non dava alcun sospetto di nimicizia ai fautori della potenza regia, come le lettere nel secolo antecedente, in cui poeti e prosatori sì arditi e generosi alzavano la voce contro le scelleratezze de'grandi, e i popoli eccitavano a magnanima vendetta. Ma nel quattrocento, affogati i letterati in quella erudizione (cui non solo i principi, e segnatamente i Medicei, favorivano, ma essi stessi coltivavano) ogni altra cosa dallo studio de'classici greci e latini acquistavano, fuori che quel caldo e generoso amore di patria e di libertà.

E non meno delle lettere e della filosofia, anch'essa tirata in sottili e niente utili astrazioni era senza frutto di gloria cittadina la milizia, divenuta vendereccia e priva di quel vigore che fece dire ad Alessandro VI; sul finire del secolo, che ventimila Galli avevano preso col gesso l'Italia. La quale in vero non fece allora che sempre più disporsi a divenir facile preda delle straniere tirannidi.

Ma prima di entrare in questa lacrimabile materia, diciamo come l'arte pervenne al colmo della sua gloria. Io non so se i patimenti civili delle nostre città in quel secolo fussino maggiori o minori de'godimenti che ad esse recavano le arti belle; ma egli è certo che un gran compenso ai primi dovevano essere i secondi. Conculcata era la città di Milano da Lodovico il Moro; e pure in quel tempo e sotto gli aspici di lui vide sfolgorare quella immensa luce del Cenacolo di Lionardo da Vinci nel Refettorio del convento delle Grazie. Nel quale il sommo artista toscano non fece che mettere in pratica le sue teoriche; le quali in fine si riducevano tutte alla esatta imitazione del naturale. Se non che egli, fornito d'un ingegno gagliardissimo e altevole a tutte le perfezioni, e pieno il petto della maggiore e migliore filosofia e di tutte le scienze umane, ridusse a canoni immutabili questa imitazione del naturale; e quel che è più importante (ed è tutto merito della sua virtù straordinaria) la allargò ed usò in un genere più elevato

dell'arte. Veramente innanzi a lui gli, artefici non erano andati molto sottilizzando per trovare in natura immagini ed espressioni che rappresentassino il sublime. Anco i più eccellenti nel figurare le principali persone della nostra religione, si erano contentati d'incarnare que' volti e quelle espressioni, che una natura non tanto recondita e difficile ad essere intesa mostrava loro. I quali volti ed espressioni sebbene non mancassino di convenienza a' soggetti, pure non bastavano a sollevare la mente al concetto, che può l'uomo formarsi della divinità. Lionardo da Vinci provò nelle immagini del Salvatore e de' suoi Apostoli che la natura viva può somministrare ritratti nobilissimi e convenevoli ad esprimere qualunque più sublime idea; e che per conseguenza non fa mestieri all'artista di pigliarli dalle statue antiche per essere quelle condotte con un'arte che sceglieva da ottimi modelli le migliori perfezioni, come si predicava allora nella scuola dello Squarcione, e come più tardi (cioè quando la pittura declinò al basso) fu generale ed osservata opinione. Egli è vero che al tempo che Lionardo operò il Cenacolo, erano ancora sotterra le più celebri sculture antiche, che divennero per gli artisti *tipo* d'ogni perfetta bellezza. Pure di molte cose dell'arte antica si andavano anche in quel secolo trovando e raccogliendo; e dove il Vinci nella fondazione dell'Accademia milanese se ne fusse mostrato vago e desideroso con lo Sforza, avrebbe potuto egli formare un museo di anticaglie, da non invidiare quello che si faceva in Firenze con la protezione del Magnifico. Ma Lionardo volle fondare un'Accademia che simile alle moderne unicamente nel nome, dovesse tenere il medesimo modo di tutte l'altre scuole che allora fiorivano in Italia; con questo per altro, che, senza punto uscire della via in che erano quelle, acquistasse maggiori forze all'arte per sollevarsi al sublime, e perfezionarsi del tutto nell'uso de' colori, delle ombre, della prospettiva, e in fine in ogni parte così intrinseca come estrinseca alla pittura. Né al fondatore mancavano lumi e pratica per aggiungere questo grandissimo fine. Sappiamo che egli tutte le scienze che possedette (e in questa: parte non fu alcuno che mai ne avesse tante) rivolse al perfezionamento della pittura, come all'arte nella quale maggiormente si diletta. Laonde la geometria gli fu utile per meglio determinare le proporzioni delle figure. Dalla notoria trasse vantaggi pel disegno de' movimenti. La civile e moral filosofia lo fece maestro sovrano nella espressione degli affetti. Con l'ottica poi perfezionò il chiaro-scuro e la prospettiva; e la poesia e la storia gli furono scorta per la proprietà degli abiti e delle usanze. Ma, insegnando Lionardo l'arte con questi principii desunti dallo studio delle scienze e della filosofia, fu lontanissimo dall'entrare nel campo delle astrazioni metafisiche: e conducendo le opere, riuscì mirabile nel guardarsi da ogni ostentazione scientifica, dove Michelangelo fu, come vedremo, non ingiustamente accusato: conciossiaché il Vinci non disgiunse mai gli ammaestramenti più sottili e profondi dalla osservazione fedele e assidua della natura visibile e in atto spontaneo. Ciò dicono e ripetono più d'una volta i trecento sessantacinque capitoli del suo trattato della pittura; dove con rara sapienza ed elegante semplicità è discorso tutto quello che ad un artista può abbisognare per divenire perfetto.

E poiché ufficio sostanziale dell'artista è di figurare il bello, importava sopra ogni altra cosa additarne la vera e legittima fonte. La quale nell'arte (senza starsi a perdere in sottilità e astrattezze vanissime) è da tenere che sia la grazia; che prima del Vinci, confondendosi ordinariamente con quella che chiamiamo leggiadria, vaghezza, giocondità, nessuno aveva mostro in che propriamente consistesse, e dove e quando e come convenisse acquistarla. Lionardo dimostrò, la grazia consistere nella *proporzionalità e corrispondenza* delle parti col tutto; e per acquistarla, quattro cose. Essenzialmente richiedersi. Primieramente che le figure avessino ottime proporzioni; in secondo luogo che i loro movimenti fussino tali, che in tutto rispondessero alla espressioni de' volti; e la espressione de' volti riuscisse al più possibile acconcia e propria del concetto dell'intera istoria; che in oltre gli abiti e le altre cose accessorie convenissero al grado e all'età de' personaggi che si rappresentano; da ultimo l'opera dell'esecuzione (cioè il colore, il chiaroscuro e la prospettiva) servisse ancor essa all'effetto migliore del componimento.

Quanto alle ottime proporzioni delle figure sarebbe stata certo stravaganza ridicola e dannosa il volersi servire della geometria per inventare elementi di figura umana, come fece il Cangiasio, formando il corpo umano di cubi e di obelischi; e come con più stranezza intese d'insegnare il Rubens, affermando, che l'elemento della testa è il globo, e l'elemento delle braccia e delle gambe è la piramide. I metodi di Leon Battista Alberti e del Durerò, quantunque non avessino di così fatte stravaganze, non di meno anco essi per essere troppo scolastici, non riuscirono molto utili nella pratica. Ma Lionardo, che fra gli artisti, come Dante fra' poeti, cominciò per il primo a investigare la natura universalmente, potette altresì formarsi nell'animo questa importantissima verità; che, mentre la natura generale è governata da una legge immutabile e quasi uniforme, è soggetta a infinite varietà e mutabilità ne' particolari, che nella (stessa specie giammai l'uno non s'assomiglia puntualmente all'altro. Quindi è che la proporzione che devono cercare le arti, dev'essere quella di un particolare rispetto a sé stesso, e non già quella che, perdendosi nelle investigazioni generali della natura, riesce indeterminata e impropria. Chi è corto e grosso, abbia ogni membro corto e grosso; e chi è lungo e sottile, si provveda di membra lunghe e sottili; e il mezzano abbia in sé le membra della mediocrità. Dal che conseguita che il modo di riferire a più particolari le stesse proporzioni, e di studiare il vero piuttosto nella specie che negli individui dee per necessità tornare fallacissimo. E pure è questo il modo dell'età nostra, che cerca le cose fra le nebbie della generalità, anzi che fra gli uomini e le loro azioni.

Tuttavia non è da pigliar la cosa così al rigore, che debba stimarsi vietato il dedurre da più fatti e realtà alcuna ragionevole e sensata astrazione, che ci metta in sul punta di veduta generale quella che si verifica senza difficoltà in molti individui. Candiderò Lionardo che essendo piccolissime le differenze ne' carpi belli, così sopra di essi è da stabilire una misura ragionevolmente universale di ottima proporzione. E in ciò la geometria non gli fu né inutile, né di piccola presidio, soccorrendolo per ridurre a regole e a scienze quelle che in fine non

erano che osservazioni della viva natura. E parso un tempo che lo studiare nelle statue greche fosse di assoluta necessità agli artefici per le proporzioni dei corpi, che gli antichi poterono e seppero trovare, come non fu veduto in altra età. Né io credo che ancor oggi manchi chi tenga quella opinione, a distruggere la quale dovrebbe bastare l'autorità di Lionardo. Il quale quando mostrò coi precetti e cogli esempi di aver trovato le migliori proporzioni delle figure, le più perfette ed esemplari statue erano ancora sottoterra satterra; e quando queste tornarano in luce, e più d'un artista a quelle si voltò, egli stette immobile nella sua massima: *che il pittore deve far la sua figura sopra le regole di un corpo naturale, il quale sia comunemente di proporzione laudabile*: che è quanto rimetter la cosa al giudizio e discrezione dell'artefice, perché studi il più e il meglio che può di trovare in natura una proporzione che riesca gradita all'universale. Il qual gradimento in fine è la dimostrazione più certa e reale del bello nelle arti. Dove, poiché ci cade in taglio, vogliamo notare, che a disporre l'ingegno di Lionardo alla sopraddetta lodevole proporzione, oltre alle interne qualità della mente, dovette giovare l'aver egli stesso avuto membra bellissime e al tutto proporzionate. Conciossiaché nell'esercizio delle arti del disegno molto bisogna riferire al poter meccanico, il quale par che mantenga una corrispondenza piuttosto gagliarda coll'ingegno dell'artista. Ma quando pure di ciò, come di tante altre cose che pur veggiamo, non sapessimo conoscere la cagion vera, un buon numero di fatti resterebbe sempre a provarlo; i quali non isfuggirono al penetrativo osservare di esso Lionardo, che lasciò il seguente avvertimento: *Quel pittore, che avrà goffe mani, le farà simili nelle sue opere, e così gl'interrà in qualunque membro, se il lungo studio non glie lo vieta*; come fu di Andrea del Sarto, il quale, avendo persona piuttosto goffa e materiale, mostrò pure una certa inclinazione a fare le figure ad immagine sua; senonchè egli in grandissima parte la corresse collo studio, e con quel compenso mirabile di ritrarre le cose con tanta vivezza, dolcezza e spontaneità, quanta non ne fu veduta mai in alcun altro dipintore.

Non tenne il Vinci, né additò altra via che quella del naturale, per cercare i movimenti e l'espressioni. Dove tanto lo studio della notomia e delle passioni umane gli fu utilissimo, quanto che fu sottomesso e collegato ai visibili effetti della natura viva. Non era stato egli meno del Buonarroto studioso e sciente della notomia de' corpi. E a tutti son noti gli esperimenti che ne aveva fatto col celebre della Torre, il quale la detta scienza insegnava in Pavia; com'è noto altresì che dopo aver di sua mano scorticato molti cadaveri, ne compose un libro di disegni, tratteggiati di penna; nel quale, dice il Vasari, *con grandissima diligenza fece tutte le ossature e a quelle congiunse per ordine tutti i nervi, e coperse di muscoli, appiccando i primi all'osso, e i secondi che tengono il fermo, e i terzi che muovono*. Ma nell'uso di questi studi volle Lionardo che l'artista non si dovesse servir per altro della cognizione di notomia che per cansare quelle attitudini e movenze che ripugnano alla natura del corpo umano. Quindi per lui era colpevole quel pittore che avesse ignorato notomia: più colpevole quello che avesse voluto mostrare di non ignorarla. I membri (così pensava Lionardo) sieno più o meno

pronunziati ne' loro muscoli secondo che più o meno si affaticano. E questo affaticarsi dev'essere secondo l'espressione del soggetto; schifando il più che si può di fare muscoli con aspre definizioni, e in iscambio procacciando che i dolci lumi vadano insensibilmente a terminare nelle piacevoli ombre, come fa la natura visibile, di cui l'arte dev'essere fedele ritratto.

Similmente l'artista deve conoscere la moral filosofia, e deve poter misurare la forza delle passioni; e valutare tutti gli effetti delle virtù e de' vizi, se vuol veramente dipingere i costumi, come disse Plinio; né alcuno certamente in quel secolo fu più filosofo di Lionardo, e più di lui specolò nelle cose più recondite dell'umana natura; onde dagl'ipocriti (de'quali il mondo non è stato mai privo) fu tenuto per eretico: e dai savì e benigni uomini per un intelletto ripugnante a tutte le superstizioni. Ma della scienza ch'ebbe il Vinci del cuore umano, abborrì sempre di fare per l'arte un uso da ridurre ogni espressione a forme invariabili, creandosi nella mente d'ogni moto dell'animo, come sarebbe dire dell'ira, della pietà, del dolore, della vendetta e simili, tanti sembianti riproducibili con l'arte ad ogni occasione, come fu veduto ne' tempi che la pittura cominciò ammanierarsi. A Lionardo la moral filosofia servì di lume per meglio investigare nella viva natura le espressioni che ordinariamente sogliono mostrare gli uomini quando son mossi o da ira o da compassione o da dolore o da qualunque altro affetto, e impraticarsene per forma, che, ritraendole, non gli fallisse il testimonio visibile, risguardato per altro secondo le più costanti e generali osservazioni; cioè senza brigarsi di quelle eccezioni, per le quali alcune fiate vedi la pietà e la innocenza sul volto di chi ha l'animo crudele e malvagio: ed un uomo di cuor dolce e misericordioso ti apparisce fiero e vendicativo: e all'aspetto modesto e verecondo piglieresti per vergine purissima una rea femmina, rotta alle più sozze libidini. L'artista dee star contento alle apparenze della natura visibile, pur che elle s'accordino col generale concetto che abbiamo delle espressioni così delle virtù, comé de' vizi.

Se Lionardo avesse solamente detto e raccomandato che tanto i movimenti dei corpi quanto le espressioni de' volti si devono fedelmente ritrarre dal vivo della natura noi potremmo ora replicare che ciò era bello a insegnare, ma impossibile ad eseguire; non essendo in nostra facoltà il renderci così obbediente la natura viva, che ella ogni volta ci sia a grado, faccia que' movimenti e quelle espressioni che desideriamo: né potendosi mai ottenere che un modello prezzolato, per quanto tu lo acconci ed esorti, ti si atteggi a quei movimenti ed espressioni di pianto, di sdegno, di pietà che ti bisognano, senza sentire le cagioni di questi affetti: onde ancora avendo dinanzi degli occhi il vivo, non ritrarrebbe il pittore la verità della natura. Ma Lionardo insegnò anche il come vincere queste difficoltà, e il rifermò in modo col suo esempio, che dovesse unicamente parere impossibile a quelli cui la natura non creò per essere eccellenti artefici. Recherò le sue stesse parole: *Sempre il pittore deve cercare la prontitudine negli atti naturali fatti dagli uomini all'improvviso, nati da potente effezione de' loro affetti, e di quelli far brevi ricordi ne' loro libretti, e poi a' suoi propositi adoperarli, col fare stare un uomo in quel medesimo atto, per veder la qualità e aspetti delle membra*

che in tal atto si adoprano. Contano che Parrasio dovendo ritrarre Prometeo punito da Giove, comperò uno schiavo, lo fece incatenare e morire. E Lionardo senza questa barbarie (che pur mostra a qual segno gli antichi pittori curassero la imitazione fedele della spontanea natura) seguiva al patibolo i condannati per conoscere i segni veri dell'angoscia e della disperazione. Similmente chiamava tal volta i contadini a convito, narrando loro le più pazze cose del mondo, per farli ridere alla smascellata, e così apprendere la più naturale giovialità che viene dagli uomini della campagna; onde poi nacque quel suo famoso libro delle *caricature*, che noi terremo per uno studio particolare ch'egli faceva della vivacità per annestarla alla bellezza, e darle così quel maggiore spirito e grazia che mai da uomo si possa immaginare. Né crediamo che il Vinci, spesso passando, come narra il Vasari, da' luoghi, dove si vendevano uccelli, li comperasse, e cavandoli di gabbia li lasciasse in aria a volo per solamente restituir loro la libertà; e pensiamo che il facesse altresì per eccitar della maraviglia, e con essa di curiosi e piacevoli movimenti nel volto de' circostanti che poi registrava nel suo libretto.

Ma questo studiare e ritrarre la natura ne' suoi liberi e spontanei movimenti praticava il Vinci con maggiore assiduità quando doveva condurre qualche opera; anzi allora faceva uno studio tutto a proposito al concetto ch'egli avea nella mente: e sappiamo che per il suo Cenacolo usò più d'un anno in que' luoghi, dove avesse potuto trovare il volto e l'espressione del malvagio traditore; e il simile fece per l'altre teste; e poichè per quella di Cristo non trovò un'immagine naturale, che in tutto rispondesse al concetto della divina persona, ch'egli s'era formato nella mente, piuttosto la lasciò imperfetta, che formarne una fantastica bellezza.

Ma chi d'altra parte metterebbe in dubbio che nel Cenacolo non si vedesse il primo e il più eccellente esempio dell'ultima perfezione dell'arte? In qual'altra opera la grazia, secondochè da noi fu dichiarata, spicca meglio? Dove trovare maggiore e miglior proporzione di figure, e dove altresì vedere più corrispondenza de' movimenti coll'espressione de' volti e delle espresioni col concetto del componimento? Volendo Lionardo rappresentare il soggetto del Cenacolo non più con convenienza religiosa, che con utile filosofia, pensò d'incarnare l'orrore del tradimento dai suoi terribili effetti, cioè dall'impressione che doveva fare nell'animo dei discepoli di Cristo al sentirsi annunziare dall'amato maestro, che alcuno di loro il tradirà.

Non dispiaccia esaminare in ciascuna figura se il movimento è in tutto corrispondente all'espression del volto. E cominciando dal Salvatore, tutta la bontà e maestà d'un Dio riluce nel suo sembiante; ma in pari tempo l'artista volle mostrare che lo spirito del Nazareno, soggiacendo per poco alla fragil natura che il rivestiva, era rimasto alquanto contristato dopo aver pronunziato le terribili parole. Ecco per tanto nel nobile elevamento del collo, nel capo lievemente volto a sinistra, negli occhi modestamente chini, nella bocca un poco aperta, come di chi finisce allora di parlare; nell'allargamento delle braccia, e raccoglimento delle gambe e in fine in una leggiera commozione di muscoli nella fronte, vivamente

espresso quel misto di mansuetudine e di tristezza, che in quel luogo e in quel momento si richiedeva nella persona di Cristo.

Nell'attitudine tranquilla di Giovanni, *tutto smarrito dalla grande angoscia*, nulla è che non mostri il suo abbandono; mentre che all'ira sfavillante nel volto di San Pietro (quale ce lo rappresenta l'Alighieri nel XXVII *del paradiso*) conveniva, che quell'apostolo rizzatosi in piè, e stretto con la destra un coltello, facesse segno di vendicare il maestro: e a indizio di quella mobilità di sangue, ch'è propria degl'iracondi, si vedesse accennata nel collo la vena che attraversa il così dello *mastoideo*.

L'apostolo Andrea tutto si stupisce dell'annunziato tradimento. Quindi apre amendue le palme della mano e inarca le ciglia, come proprio farebbe chi, troppo consapevole della propria innocenza e mansuetudine, non crede possibile che vi sia cuore sì barbaro e inumano che voglia tradire il suo signore e maestro.

Giacomo il minore, che, appoggiando la man destra alle spalle di Andrea, volgesi a S. Pietro con le ciglia lievemente innalzate, e con la bocca alquanto aperta come per avere alcuna spiegazione delle misteriose parole di Cristo, fa l'alto di chi è sospeso e ansioso di conoscere il vero senso di ciò che ha udito.

Ma Bartolommeo l'ultimo dalla banda destra della mensa, che da'compagni non avrebbe potuto avere una spiegazione della sentenza di Cristo, con l'attitudine di uomo forte turbato, si allunga con la persona per intendere quel che il divino maestro è per soggiungere alle prime parole.

Nell'altra metà della mensa il più prossimo a Cristo è Giacomo il maggiore; il quale, *ratto che intese le parole crude*, allarga le braccia, e si ritira indietro, come chi maravigliando inorridisce. L'apostolo Tommaso accendone, come S. Pietro, ira e desio di vendetta; né la sua mossa ad altro risponde.

Filippo, al sentire che la perdita del suo maestro doveva accadere per tradimento divino degli eletti discepoli, si strugge di attestare la sua innocenza, e colle mani al petto fa l'atto come colui che, per servirmi ;delle parole di Dante, *desiava scusarsi, e scusava sé tuttavia, e nol si credeva fare*.

Matteo volgesi spaventato a' due ultimi convivanti, e la sua mossa è d'uomo che voglia dire: Avete inteso? chi sarà mai il traditore? mentrechè Taddeo e Simone mostrano (l'uno col girare degli occhi in parte diversa dalla testa, col cenno della mano destra e il posare della manca, e coll'abbassamento degli angoli delle labbra) che gli è entrato nell'anima alcun sospetto del traditore; e l'altro (con una espressione meno concitata, e più conforme all'età sua) che ancor egli ondeggia nell'affannoso dubbio.

Dante pose Giuda col capo dentro a una delle orribili bocche di Lucifero, non facendo veder di lui altro che le gambe, in segno di orribile dispregio. Lionardo non meno di Dante investigator sottilissimo d'ogni cosa, non poteva nascondere l'odioso ceffo, ch'era parte sostanziale del soggetto ch'ei dipingeva, ma sì lo collocò; e atteggiò, che, tirandosi indietro villanamente, mostrasse di voler come celare la sua vilissima scelleratezza.

E tutte queste diverse attitudini ed espressioni delle figure del Cenacolo, voglio dire la mansueta divinità di Cristo, il dolore e sfinimento di Giovanni, l'ira

di San Pietro, la meraviglia e lo stupore d'Andrea, l'ansietà del minor Giacomo, l'inquietudine di Bartolommeo, l'orrore di Giacomo il maggiore, lo sdegno di Tommaso l'amore e ingenuità di Filippo, lo sbigottimento di Matteo, il sospetto di Taddeo, il dubbio di Simone la scellerata simulazione di Giuda, non servono ad altro, anzi tutte concorrono e s'uniscono a far l'effetto che l'artista si era proposto nel suo primo concetto di mostrare qual nera e orribil cosa sia la tradizione. E qui sta la somma perfezione del bello nelle arti, cioè dicongiungere e temperare in guisa l'*uno* col *vario*, che tutte le parti del secondo giovino ottimamente al primo. E questa regola dovrebbe servire non solo ai pittori esecutori ed architetti, ma ai poeti, ai prosatori, e in fine a chiunque prenda a coltivare un'arte bella. Non ignoro che oggi si fatte regole, che pur son cavate dalla natura, fanno afa; e si vuole scavezzatamente mescolare le cose più contrarie, per amore di novità, che sol piace, perché gli uomini par che debbano in fine saziarsi anche dell'ottimo. Tuttavia le vo qui notando e ribadendo, se a qualcuno piacesse ancora di abbracciarle.

Egli noli v'ha dubbio alcuno che il ritrarre così come voleva Lionardo, dalla natura in istato di libera e spontanea azione, i movimenti e le espressioni delle storie che si vogliono dipingere, non sia impresa difficile, e poco favorevole al guadagno dell'artista. Ma né pure è cosa da dubitare, che, quanto alla difficoltà, se all'artista l'ingegno basti per superarla, non ne abbia il maggior pro, e non si conduca per questa via non solo ad esercitare l'occhio e la mano al vero, sì che alla fine possa farlo agevolmente, ma ancora a fecondare la memoria in guisa, che non le riesca impossibile di ritenere le impressioni di quelle cose osservate nella natura. A più d'un pittore ho sentito dire che il ritrarre i bambini, per quella loro continua mobilità, è opera che spesso vince la pazienza dell'artista; ma chi d'altra parte riuscisse ritrarli nella libertà de' loro movimenti; (e ai più valenti è riuscito) mostrerebbe ch'egli sa vincere la massima fra le difficoltà dell'arte, che è di ritrarre la natura in azione.

E quanto al guadagno, se è minore per chi vuol cavare ogni cosa dalla viva natura, ne riceve un tanto maggior compenso nel conseguire una gloria che non perisce. Quindi più ancora che la povertà, la brama di arricchire è ostacolo all'artista per salire in perfezione; giacché con quella nell'anima non può cercar molto i movimenti e le espressioni dal vivo, che non sempre, né subito, né in tutti i luoghi si trovano; oltrechè richieggono una lunga opera per essere convenientemente ritratti; mentrechè il trovare bellezze fantastiche, o cavarle da statue o da stampe, riesce più agevolmente e più sollecitamente; e in tal guisa il pittore può di molte opere in poco di tempo e con nessuna spesa condurre.

Dopo le cose dette potrebbe forse alcuno muoverci una questione che non vogliamo tacere. Nel componimento del Cenacolo se mai è stata appuntata cosa di qualche momento, ella è senza dubbio una certa manifestazione d'arte nell'aggruppamento delle figure degli Apostoli, che si presentano a tre a tre in quattro gruppi. Il che farebbe dubitare che Lionardo, vincendo ogni difficoltà di arte, non rappresentasse costantemente le cose secondo il loro più naturale effetto. Egli non par molto naturale per verità, che si atteggiassero in quel modo. Giotto

prima del Vinci, e Andrea del Sarto di poi, facendo la stessa dipintura, sebbene in altro momento e con altra intenzione, diedero più naturalità e disinvoltura alla composizione de' tredici personaggi, come si può vedere.

Noi brevemente risponderemo a questa opposizione. Il vincere ogni difficoltà dell'arte consiste per l'appunto nel metterla d'accordo con la natura, dalla quale sempre le dette difficoltà devono scaturire. Sia pure che in un'opera io vegga sfolgorar l'arte. Quando non veggo che la natura è violata nei suoi movimenti e nelle sue intenzioni, avrò maggiormente obbligo di ammirare lo ingegno dell'artista, che seppe la stessa natura recar facile e obbediente a' suoi voleri. Chi guarda il Cenacolo del Vinci, se non considera parzialmente i quattro gruppi, non riceve alcuna impressione contraria a un componimento naturalissimo, ma in cambio viene ad esso dilettazione grandissima da quelle varie e semplici e grandiose linee che nascondono ogni artificio, e donano maestà, novità e bellezza maravigliosa. Se Giotto e Andrea atteggiarono altramente i discepoli di Cristo, non è da stupirsene; perocchè rappresentandogli in un momento di quiete, dovevano rendere più visibile la ragione del loro sedere e de' loro atti; laddove Lionardo, in quel generale sbigottimento, per lo quale chi s'alza, chi si spenzola, chi si ritira, chi allarga le braccia, chi vien meno, avea naturalissimo il modo di celare un poco la loro postura, e permettere che l'arte potesse fare in certo modo da padrona con la stessa natura, pigliandone le apparenze più dilettevoli e maestose. Io son certo, che que medesimi, i quali accusarono di artificio la composizione della Cena di Lionardo, il fecero perché parve loro, dopo fredda disamina, che potesse dirsi artificioso quel quadruplice aggruppamento, e non già per aver provato, guardandolo, un effetto che naturale non fusse; e con questa nostra opinione s'accordano anche oggi autorevoli artisti. Ma intorno a ciò non diremo altro, e seguireremo il filo della nostra storia.

La proprietà degli abiti, convenienti alla età e al grado de' personaggi che si rappresentano, anch'essa è parte di grazia nelle opere dell'arte; giacchè anch'essa; è cagione di quel gradimento che si genera dalla convenienza d'ogni parte verso il tutto. Chè non potrà mai gradire, poichè disdice, che un romano e un ebreo vestano alla fiorentina o alla veneta; e che ad uomo di corte o di chiesa sieno poste indosso le vesti che della gente volgare son proprie. Il simile si dica rappresentando un fatto con fabbriche, la cui architettura non è quella del tempo, cui il fatto rappresentato si riferisce, o con usi e cerimonie ed altre circostanze che la storia condanna. Or questa proprietà d'abiti e di usanze era stata piuttosto trascurata dagli artefici avanti Lionardo, e segnatamente da quelli che in Venezia e nella Lombardia fiorivano: e ben disse il Lanzi, che a lui principalmente deve la scuola milanese l'essere stata in Italia *una delle più osservanti dell'antichità e del costume*. Né si potrebbero dire gli studi di erudizione che fece il Vinci per vestire convenientemente gli apostoli del suo Cenacolo, e per l'architettura e per gli altri accessori che si veggono in quel mirabile componimento.

Resta che diciamo del colorito, del chiaroscuro e della prospettiva, e in fine di tutto ciò che riguarda l'opera esterna dell'arte, la quale non fu meno studiata e insegnata dal Vinci, giovandosi delle cognizioni ch'egli aveva della

chimica e dell'ottica, ma ancor qui si giovò in modo di dette scienze, che non dovessero minimamente stornare il pittore dal sempre imitare i visibili effetti della natura. Al quale raccomandava che tutta la bellezza del colorito avesse a cercare nella vicinanza d'un colore coll'altro, usando quella regola che si vede fare ai raggi del sole nella composizione dell'arco celeste. *Se vuoi fare (sono sue parole) un'eccellente oscurità, dagli per paragone un'eccellente bianchezza, e così l'eccellente bianchezza farai con la massima oscurità; e il pallido farà parere il rosso di più focosa rossezza che non parrebbe per sé in paragone del paonazzo.* E che altro in fine si deve ascrivere la suprema bellezza del colorito di Tiziano e de' migliori veneti se non alla pratica di questa teorica, che il primo a dare e a mettere in opera eccellentemente fu Lionardo, come fecero conoscere le sue tavole a olio, e come altresì avrebbero mostrato le sue opere a fresco, s'egli in questa parte non avesse voluto andar troppo oltre con le sue investigazioni? Le quali non sia discaro riferire; e per bene; apprezzarle bisogna ricordarsi sempre che Lionardo, più che a condurre opere, intese a giovar l'arte con fare in ogni cosa che a quella appartiene, tutte le più difficili prove, perché gli altri potessino meglio e più facilmente operare. Nel colorito Lionardo considerò due cose, la bellezza e la durevolezza, e cercò il più che fosse stato possibile di congiungere l'una con l'altra. Vedeva bene che come il colorito a olio dava straordinaria bellezza ai dipinti, non dava loro né quella durevolezza della tempera de' quattrocentisti, né i vantaggi maravigliosi della pittura a fresco. Pensò che dove gli fosse venuto fatto di dipingere sul muro, come se tavola o tela fusse, avrebbe col fresco congiunto il vantaggio del colore a olio, e provvedendo così non meno alla durevolezza, che alla bellezza del colorito, avrebbe recato all'arte il maggior bene desiderabile. Quindi tirato dalla sottilità del suo ingegno e dall'infinita cognizione ch'egli aveva delle naturali produzioni, non restò mai dall'immaginare ogni di nuove misture di mistiche, e nuove vernici con distillar olii ed erbe e altre capricciose esperienze. E se mai queste non riuscirono, anzi furono a danno delle principali sue opere, e segnatamente del Cenacolo, di cui oggi non rimane più che un'ombra, non vuolsi perciò dar biasimo all'ingegno di Lionardo; il quale infine dopo avere insegnato il migliore e più semplice e natural modo del colorire, avrebbe voluto allargarne ed avvantaggiarne l'uso per forma, che altro non fosse più rimasto a desiderare, come fece nella prospettiva e nel chiaroscuro.

E intorno alla prospettiva, prima d'ogni altra cosa è da sapere che Lionardo ne compose un libro come parte della sua grande opera sul disegno, che abbracciava le tre arti, pittura, scultura ed architettura; di cui non giunsero a noi che de' materiali raccolti alla meglio da qualche suo discepolo, sotto il titolo di Trattato della pittura. Ma Benvenuto Cellini, che vide l'opera in una copia che gli fu venduta per quindici scudi d'oro (e ancor di questa fu perduta ogni traccia) dice che fra l'altre cose mirabili vi lesse un discorso della prospettiva, il più bello che mai fosse trovato da altro uomo al mondo; perché dove prima le regole della prospettiva mostravano solamente lo scortare della longitudine, ivi mostrarono altresì lo scortare della latitudine ed altitudine. Del che non è a dire quanto allora e poi si giovarono gli artisti.

E del pregio in che teneva Lionardo la cognizione della prospettiva, abbiamo più d'una testimonianza nel suo Trattato di pittura, dove molte volte è rammentato il sopraddetto suo discorso, e fra' molti precetti troviamo questo, che ci piace riferire colle stesse sue parole. *Sempre la pratica deve essere edificata sopra la buona teorica, della quale la prospettiva è guida e scorta; e senza quella niente si fa bene così di pittura come d'ogni altra professione.* Ma se egli di questa verità fece esperienza ne' varii disegni di edifizii che condusse per il duca di Milano, più assai si brigò di sperimentarla nelle cose della pittura come quella, che, sebbene molto avesse acquistato dal lato della prospettiva massimamente in Lombardia, pure mancava ancora in questa parte di quella perfezione che solo poteva darle il mirabile ingegno di Lionardo. Il quale non solamente insegnò il modo più sicuro per ottenere la maggior prospettiva, tanto lineale quanto aerea, giovandosi, come poteva e sapeva egli, delle cognizioni di ottica e di geometria, ma volle altresì che i pittori da lui imparassimo l'uso conveniente di detta prospettiva, avendo sempre in mira la grazia, cioè di procacciare che ogni cosa servisse ad aumentare, anzi che a sminuire l'effetto vero del componimento. Laonde, mentre in più luoghi del suo trattato fa grandissimo conto della dignità dei campi, vuole nondimeno che non sia ad altro fine adoperata, che per fare con più garbo ed espressione spiccar le figure, e non cessa mai di ripetere quella sua massima che *ogni abbietto deve avere la sua parte luminosa più chiara del campo, come l'ombrosa più scura.* Né teme nel suo Cenacolo di distribuire i quadrati delle tappezzerie ed altre cose come forse non vorrebbe la miglior prospettiva, purché ciò riesca a far meglio campeggiar le teste. E similmente condanna ogni lusso e pompa di prospettive ne' componimenti di storie, dove le figure devono signoreggiare. In effetto nella Cena è nel mezzo del fondo una porta e due finestre senza alcuna fregiatura, per le quali viene il campo rallegrato dalla vista del cielo, e dalle montagne che sfuggono nel lontano orizzonte.

Ancora per vantaggio del chiaroscuro compose Lionardo un particolar trattato *de' lumi e delle ombre*, parte anch'esso della grand'opera del disegno, e come l'altro della prospettiva, disperso. Tuttavia dalle cose inserite nel trattato della pittura, e dai cartoni che di lui rimangono, è facile conoscere qual fusse intorno a ciò la sua mente. Chè non solo dal potentissimo ingegno, ma ancora da quella fermezza d'animo e di corpo, che in lui fu maravigliosa, era spinto a cercare in tutte le cose che faceva, la maggiore efficacia possibile; e stimando che quanto più le pitture avessero rilievo, meglio arebbono fatto l'effetto che si desidera, andò con l'ombre scure a trovare i fondi dei più scuri, cercando neri che ombrassero e fussero più scuri degli altri neri, affinché, vedendosi mediante quelli più lucida la parte più chiara, si dovesse ottenere il maggiore e più perfetto rilievo. Per altro è da avvertire ancor qui che il Vinci non usò il chiaroscuro per sola piacevolezza d'arte, ma per far meglio spiccare le espressioni, secondo che la natura del soggetto voleva, mettendo in grandi masse di luce quel che gli pareva più conveniente a doversi notare, come nel preziosissimo cartone dei Magi che si conserva nella nostra Real Galleria; dove le ampiezze luminose recano in piena vista l'adorazione al nato Gesù, e le ampie oscurità tengono un po' indietro le figure di

minore importanza. E certo nessuno innanzi a lui aveva ottenuto un rilievo tanto perfetto, e nessuno né prima né poi l'ottenne con sì proprie e sottili considerazioni. Conciossiachè Lionardo, non volendo mancare alla convenienza delle cose che rappresentava, non permise giammai ne' quadri d'istoria, che la parte esterna dell'arte soverchiasse la interiore, sapendo quanto sia facile prendere colla vaghezza de' colori e dei chiari e scuri, gli occhi degli spettatori, e stornarli dal ricevere nell'animo l'effetto morale del componimento. – Riportate questo quadro a casa – disse un pittor greco al suo discepolo, perché s'accorse che una pernice benissimo dipinta distraeva l'attenzione de' riguardanti dal soggetto principale; e ciò interverrà ogni volta che il pittore concederà al suo pennello tutta la libertà di sfoggiare ne' più splendidi e lusinghevoli effetti del colorito, della prospettiva e del chiaroscuro. I quali devono essere adoperati secondo che richiede la diversa indole delle cose rappresentate. Se un piltor di paesi cercasse tutte le più leggiadre illusioni di prospettiva, e chi ha per fine di rallegrar le brigate con le così dette bambocciate o di lusingarle con alcuna sensibile voluttà, studiasse molto in bianche e morbide carnagioni, e nel mettere alla vista i più ricchi e vaghi accessori, non meriterebbe certamente biasimo; come il meriterebbe senza dubbio chi in tal modo si governasse, rappresentando cose sacre od altri componimenti di storie; dove il fine principale è di soddisfare allo spirito con durevoli impressioni. Non che alle arti, alle quali in fine col mezzo de' sensi favellano allo spirito, debba essere vietato l'incarnar quelle forme e quegli effetti naturali che non sieno disgradevoli a vedere; come oggi va stoltamente predicando la ipocrisia di que' sostenitori della così detta *Arte cristiana*, che vorrebbero ricondurci quasi alla rozzezza bizantina, perché l'affetto religioso de' sacri fatti dovesse meglio spiccare senza impaccio di cose che allettano gli occhi corporei, come il bel colore e il bel rilievo. Noi avvisiamo che nell'arte storica, massime se ella viene esercitata in soggetti sacri, la materialità non debbe soperchiare la spiritualità; ed anzi nel temperamento dell'una coll'altra, stia la vera perfezione, mostrata da Lionardo, e confermata in più opere da Raffaello che seguì l'orme del gran toscano.

E poiché siamo in sul ragionare dell'esecuzione dell'arte leonardesca, vogliamo dire che il Vinci toccò il sommo della perfezione congiungendo mirabilmente due cose che sogliono per l'ordinario fra di loro ripugnarsi: estrema forza d'inventare ed estrema diligenza nel terminare le opere. Ben disse il Lanzi che prima di lui più d'uno avea mostrato a qual grado di finitezza può giungere il pittore; ma nessuno aveva insegnato ad accordare questa finezza d'esecuzione con la maggior grandezza e sublimità dell'arte. Quindi è che ne' modi tenuti da Lionardo nel finire ogni minuzia non si vede soltanto quella pazienza meccanica che in questa parte suol mostrare l'artista, ma sì bene che un certo che di sentimento, dove traspare la virtù d'un ingegno sottilissimo e vigoroso e disposto a piegarsi ad ogni perfezione. Del che fa fede ancora l'essere egli riuscito maravigliosamente, e sempre con la stessa vivacità, nel figurare così le cose umili e le orribili, come le sublimi e le gioconde. Imperocché la testa di Medusa, la rotella di fico, e tante altre sue bizzarrie, molte delle quali non furono da lui

condotte in pittura, riuscirono mirabili nell'effetto che dovevano produrre, non meno che il Cenacolo, il cartone della guerra di Anghiari, e le Sacre Famiglie. Le quali si riconoscono tra mille per una certa vivacità scolpita nelle faccie e negli atti, e per tutte quelle più ingegnose considerazioni, proprie della mente di Lionardo. E credo che se v'ha fra gli artefici del disegno uno che possa ragguagliarsi con Dante per quelle generali simiglianze che fra le due arti possono essere, egli è senza fallo Lionardo. Né fia inutile dire innanzi qualcosa di queste simiglianze per meglio intendere il paragone de' due sommi uomini.

Si gli scrittori come gli artefici hanno comune il fine di imitare la natura, scegliendo da essa, e insieme componendo quelle cose che più belle e più desiderabili si paiano; quindi devono avere altresì comune il mezzo per aggiungere il detto fine, cioè l'osservazione profonda e incessante delle opere create. Né a differenziarli basta che l'osservare degli scrittori si riferisca più alla parte morale, o intellettuale della natura, là dove l'osservare de' pittori e degli statuari sia maggiormente rivolto alla materiale e sensibile. Imperocché, sebbene i secondi abbiano nella imitazione della natura un fondamento più certo, sommettendo agli occhi quel che fanno; e gli scrittori d'altra parte manco sicuri procedano, in quanto che le loro opere rivolte alla mente son prive di quel *visibile parlare* degli artisti; ciò non dimeno e quegli e questi con diversi materiali fabbricano per ottenere il medesimo intento di ritrarre il meglio e il più utile della natura. E se i pittori co' lineamenti e coi colori ritraggono le cose e le persone, gli scrittori fanno altrettanto co' suoni e colle frasi: e se i primi scelgono que' lineamenti e que' colori che più vivamente e leggiadramente e propriamente ci fan vedere le cose e le persone ritratte, i secondi eleggono que' suoni e quelle frasi, che più vive e leggiadre e proprie sono a esprimere le cose e le persone medesime; e fu data loro dalla natura la lingua, come i pittori sortirono il disegno e il colorito; onde quando si raccomanda lo studiare la favella negli scrittori, non altro si raccomanda che lo studio di una favella scaturita dalla bocca del popolo, qual fresca acqua da limpida fonte; e però essa è viva e vera e naturale, con questo di più che la grammatica ne ha fermato nelle opere scritte l'uso migliore che ne fa il popolo, il quale siccome è naturalmente vario e mutabile, così non sempre parla proprio e gastigato. La grammatica, di cui oggi i più si ridono, fa per l'appunto quello che suol fare l'architetto, il quale perché l'acqua sgorgante da pura fonte non si sperda né s'insudici scorrendo, la chiude ne' canali, e di muraglie e d'altre fabbricazioni la provvede, ma non perciò essa lascia il sapore nativo.

Minore incertezza forse è nelle cose del disegno e del colorito perché non si facilmente come una lingua nella bocca di un popolo, si guastano le fattezze e i sembianti degli uomini. Egli è ben vero che le belle faccie, e le vigorose e ben proporzionate membra de' nostri quattrocentisti e cinquecentisti raramente veggiamo oggidi: ma non è poi la natura in questa parte mutata al segno, che col soccorso di più esempi non possiamo a un compiuto bello arrivare; né questo ci darebbe mai ragione a studiar piuttosto l'arte nelle statue antiche che nei vivi modelli. Oltre di che lo scrittore, dovendo spesso ragionare di cose passate, ha mestieri di riferirsi alle immagin che gli sono presentate dalle storie, e queste

fedelmente osservare; laddove gli artisti ancorché di fatti passati ritraggano alcuna immagine, possono dalla natura viva e presente trarre, espressioni e attitudini corrispondenti. Per le quali cose tutte è ragione che agli scrittori sia più raccomandato lo studiare nelle opere migliori de' passati, e agli artisti sia più raccomandato lo studiare nelle opere della natura, come che a questi si conceda di guardar pure in ciò che ci han lasciato i secoli più felici alle arti, e a quelli si ricordi come ottimo avviso il por mente a ciò che di vivo e di presente ci porge la stessa natura.

A niuno de' nostri lettori sarà necessario avvertire che noi qui intendiamo parlar sempre dell'arte, i cui principii hanno comuni fra di loro gli scrittori e i pittori: che sappiam bene la materia che prendono sì gli uni e sì gli altri a trattare, debbe variare co' tempi diversi, e ad essi con efficace utilità accomodarsi; il che pur dimostrano gli autori chiamati classici; i quali in vari secoli ragionano diversamente e utilmente degli uomini e delle cose, tenendo quasi le stesse forme e le stesse espressioni che vengono dalla natura sostanzialmente sempre la medesima. E pure non v'ha oggi una generazione di omiciattoli, senza studi, senza gusto, senza giudizio alcuno, i quali vorrebbero sconfiggere dall'opinione degli uomini l'autorità de' classici; come quelli (dicono essi) che non sanno parlare all'età che vivono? Ma della costoro insana temerità non vuolsi tener conto, la quale non ha né può avere altro fondamento che di nascondere agli occhi del volgo la loro insufficienza a fare come i classici facevano, trattando cioè materie utili e scelte e accomodate ai tempi con arte antica quanto è antica la natura.

Premesse queste considerazioni osserviamo con quale ingegno trattò Dante la poesia, con quale trattò Lionardo la pittura. Prima di tutto ricordiamoci che le condizioni delle due arti erano un po' diverse, atteso che la pittura era molto più innanzi della poesia, quando il Vinci e l'Alighieri posero ad esse mano: se non che a questo divario recò non piccolo compenso, che, all'una erano mancati affatto i soccorsi degli antichi esempi; onde dovette ricominciare dalla natura; laddove all'altra non erano state dall'ignoranza de' secoli barbari distrutte tutte le opere greche e latine, che certamente furono grandissimo eccitamento all'ingegno divino dell'Alighieri, sì come egli stesso ci attesta, quasi prevedendo, che vi sarebbe stato un tempo sì nemico del bello e del buono, che avrebbe ad esse fatto guerra.

Ella è opinione di molti che con Dante non si possa altro pittore giustamente ragguagliare da Michelangelo in fuori. Il quale non si può negare, che non fosse studiosissimo della *Divina Commedia*, e non avesse eziandio fantasia e invenzione da spaziare e vigoreggiare quanto il cantore de' tre regni. Tuttavia avvisiamo, che ne' modi tenuti da Dante, e in quelli tenuti da Michelangelo nel cercare e ritrarre le loro immagini, sia tale dissomiglianza, che non risponderebbe mai bene e puntualmente lo instituir paragone fra que' duo, essendo che in detti modi è il nerbo di quella somiglianza o dissomiglianza che avvicina o disgiunge i diversi ingegni e i maestri delle diverse arti. Il grandeggiare colla immaginazione, e l'elevarsi con la mente alle maggiori difficoltà, può essere qualità comune a parecchi, che poi differiscono nella maniera di manifestare

questa loro potenza. E volendo d'altra parte conoscere se fra gli artefici abbia uno che in ciò si conformi più all'Alighieri, per quanto l'indole delle due arti il conceda, osserviamo che Lionardo non pur ebbe grandissimo immaginare ed elevato e bizzarro ingegno, ma non tenne nell'usare questi doni altri modi che quelli di Dante. E di ciò non fia discaro che io alquanto ragioni.

Dirò primieramente che quel tanto, e sottile ed universale studiare la natura, e osservare ogni più minuta cosa con proposito di valersene nelle opere, fu in grado sommo all'uno e all'altro comune e familiare; e per conseguenza così l'uno come l'altro figurarono le cose sempre dagli effetti più naturali ch'elle producono, cavando dal vivo ogni immagine così nelle strane e orribili rappresentanze, come nelle leggiadre e sublimi. Il che per verità non si potrebbe dire di Michelangelo nelle opere che condusse in Roma, dove le immagini scaturiscono piuttosto dalla immensa e fecondissima immaginazione dell'artefice, aiutata dalla impressione gagliardamente ricevuta e nutrita nell'animo della vista delle statue antiche, che da una diligente osservazione della viva natura. E la maniera di ritrarle non era senza notevole ostentazione di scienza anatomica. La quale, come già notammo, giammai non fu veduta nell'arte leonardesca; come mal si direbbe che Dante mostrasse tanta e sì diversa dottrina di teologia, astronomia, fisica, metafisica, moral filosofia e storia antica per pompa del suo poema, dacché tutte queste scienze gli servirono per aggiungere meglio, così per la materia, come per l'arte, l'alto fine ch'egli si era proposto; fine tutto simile a quello di Omero nel comporre la Iliade; conciossiachè amendue questi poeti, primi e veri rigeneratori de' popoli, vivessero in tempi e in patrie crudamente lacerate da civili discordie, cagione d'ogni calamità pubblica. Ciò e non altro essi intesero dimostrare co' loro poemi, additando le cause principali, di dette discordie e i rimedii per cessarle. Dovendo Dante mostrare che nella confusione de' due poteri, cioè *del Mondo e di Deo*, era il seme delle divisioni, d'Italia (ch'è quanto dire, dovendo alzar la voce contro quelli che allora tenevano come incatenata e soggetta l'opinione delle genti) gli era mestieri di mostrarsi egli prima non pure cattolicissimo, ma altresì fornito e pratico della sacra scienza, a fin di acquistarsi tanta autorità, quanta gliene abbisognava allora, perché le sue dottrine fussino in bona parte ricevute. E in, effetto erano ancor calde le sue ceneri, quando la *Divina Commedia*, quasi un altro evangelio, si leggeva e spiegava al popolo nella maggior chiesa di Firenze. Similmente dalla religion cattolica poté cavare una forma nuova ed universale pel suo poema, destinato a dar fondo all'universo. La qual forma de' tre regni (dove, avesse potuto accogliere e giudicare le colpe e le virtù di tutti i tempi, di tutti i culti e di tutte le nazioni) da nessun'altra religione potevagli essere somministrata; mentrechè l'astronomia gli acconciò in guisa la parte materiale, che ancora sotto questo rispetto la costruzione del suo poema riuscì nuova e universale. Ed essa astronomia finalmente, e l'altre scienze naturali gli porsero maniere ed immagini per rendere vivissime e sensibili le cose più remote e astratte ch'ei voleva esprimere: sì che ancora l'Alighieri, come Lionardo, in tanto si giovò del presidio delle scienze, in quanto che gli furono utili al migliore e più naturale effetto della lor arte.

Inoltre osserviamo che Dante fu non meno ardimentoso e gagliardo nelle fantasie e invenzioni, che diligente e accurato nel modo di ritrarle; e seppe mostrarsi mirabilmente atto a piegare il suo ingegno così alle cose paurose e strane, come alle gioconde e piane; e toccar con la stessa maestria l'umile e il sublime, il grave e faceto, l'ira e la pietà, in fine tutti gli affetti di diversa indole. Il che non si potrebbe dire di Michelangelo, che della esecuzione dell'arte fu poco curante e quasi, come nota il Vasari, ebbe a schifo le vaghezze e leggiadrie de' colori e delle ombre. Si può affermare che egli non signoreggiò che in una sublime terribilità; laddove Lionardo fu, come Dante, attevole a tutte le diligenze e a tutte le espressioni dell'arte. E sebbene Michelangelo in quella sua barca Acherontea, ritratta nella pittura del Giudizio, ci porga un saggio del forte studio ch'egli aveva fatto nella *Divina Commedia*, pure crediamo che dove s'avesse dovuto condurre in pittura, tutta o gran parte di quella (e certo sarebbe stata la più importante opera che si avesse mai potuto fare), nessuno pari a Lionardo l'avrebbe ritratta con tutte quelle considerazioni o modi d'arte che usò il Poeta nel descriverla; cioè di rendere ogni cosa così vera, così varia, così rilevata, che le immagini quasi dardi s'avessino da conficcare negli animi de' riguardanti, e s'avesse a provare diletto in tutti i punti, e in fine tutta si dovesse sentire la universale perfezione dantesca. E per restringere le già dette in una, in Dante e in Lionardo l'ingegno e la immaginazione s'alzarono e spaziarono il più che si possa dire, ma sempre avendo in mano le briglie di queste facoltà la ragion naturale: la quale di rado veramente riuscì ad imbrigliare l'ingegno e la immaginazione del Buonarroti; e ne fia riprova che dove l'imitar quest'ultimo fu un condurre l'arte al precipizio, l'imitar Dante e Lionardo valse a recarla alla più alta perfezione: e ben per la *Divina Commedia* e pel *Cenacolo del Convento delle Grazie*, la poesia e la pittura pervennero a quella sommità, dove ha seggio immortale la perfezione. E sebbene dalla medesima fortuna non fussino balestrati l'Alighieri e il Vinci, i quali vissero in tempi e in luoghi diversi, pure si l'uno come l'altro per differenti cagioni provarono

come sa di sale
Il pane altrui, e com'è duro calle
Lo scendere e 'l salir per l'altrui scale.

E se le sette e la crudeltà dei lupi che avevono covile

Là dove Cristo tutto di si merca,

tennero Dante lontano dalla cara sua patria, e l'obbligarono a mendicare la vita a frusto a frusto, le mutazioni di Stato furono cagione perché ancora il Vinci sentisse il peso dell'ultima povertà.

Poiché Carlo VIII ebbe corso co' suoi eserciti l'Italia, le in sperate vittorie fecero per forma insolente e terribile la sua fortuna, che di lei non solo i nemici manifesti, ma ancora quelli che l'avevano provocata, cominciarono a temere; e

Lodovico Sforza s'accorse, comeché tardi, del pericolo, al quale non più gli altri che sé medesimo aveva posto; onde, se prima per usurpare il ducato di Milano avea chiamato in Italia il re di Francia, poscia per timore di non perdere l'infame acquisto, cercò di attraversarsi alle sue conquiste, formando una nuova lega di comune difesa, dove entrarono i Veneziani, il papa, Massimiliano imperadore e il re di Spagna. Questa lega, senza che valesse infine ad assicurarne a lui lo Stato e la vita, valse perché da indi in poi, non solo i Francesi, ma altresì i Tedeschi e gli Spagnuoli venissero a disputarsi la signoria d'Italia, con certezza che qual di loro fosse stato vincitore, le avrebbe fatto maggiormente sentire i danni della guerra e le miserie della servitù. Trovandosi per tanto il Moro implicato in questi maneggi, e per conseguenza esausto di denari, nonostante le imposte e gravezze, con le quali travagliava il popolo milanese, si ridusse a non poter più largheggiare cogli artefici, come insino allora avea fatto. Anzi è da credere che non fusse né pure in grado di soddisfare a' loro principali bisogni, dacché Lionardo, ch'era il più amato e stimato dal duca, scriveva al medesimo: *Non essergli data più commissione alcuna: voler mutare la sua arte: conoscere la mente di Sua Eccellenza essere occupata: essere egli stato messo in silenzio: restare ad avere il salario di due anni: due maestri essere stati di continuo a sue spese: al fine delle provvisioni avute non trovarsi avanzato che lire quindici: avere atteso a guadagnarsi la vita: ed altre parole di dolore e di miseria.*

Pur tuttavia non restava il Vinci di adoperarsi in beneficio delle arti e delle scienze, seguitando a soprintendere alle grandi opere sul canale della Martesana e sul naviglio grande. E dovette essere in quel tempo che il Moro, o per giusta ricompensa del Cenacolo, o per pagamento di quanto gli doveva, o per vergogna di tenere più in miseria un uomo che tanto l'onorava, gli donò sedici pertiche d'una sua vigna presso porta Vercellina, e fu altresì l'ultimo dono che fece Lodovico. Conciossiachè, essendo salito sul trono di Francia Lodovico XII, le cose d'Italia risvegliarono subito la sua cupidità; e a vie più accenderla ed animarla, principalmente per la conquista, del ducato di Milano, s'aggiunse il favore e l'autorità di Giangiacomo Triulzi, antico nemico dello Sforza, il quale (quasi fosse destino d'Italia, che gli stessi Italiani per private inimicizie avessino dovuto metterla in braccio agli strani) capitanò i Francesi nel dare il primo assalto alla sua terra natale. Dove il Moro, odiato dal popolo e dai grandi, invano sperò difendersi colle forze interne; invano rammentò lo splendore del suo regno, impresso in tanti edifizii, sculture, pitture ed opere di pubblica utilità. A tutti stava in sugli occhi la infame uccisione del nipote, l'usurato seggio, le continue e inique esazioni e gravezze. Era giusto veramente che i Cieli il punissero delle sue scelleraggini con quelle stesse armi, ch'egli aveva chiamate in Italia; e fusse esempio di quanto, sieno vani i consigli d'un principe in ultima disperazione ridotto.

Partitosi lo Sforza di Milano, e venuta quella città in potere de' Francesi, non tardò molto ad avvedersi, che se d'un tiranno proprio s'era disfatta, n'avea acquistato uno straniero, il quale non meno dello Sforza aggravandola e martoriandola con esazioni odiosissime, non aveva poi né il gusto, né l'ambizione

di lui di abbellirla almeno colle arti, e illustrarla con le lettere. Aggiungevasi l'avversione del popolo a' costumi e modi francesi; e per ultimo dava noia quel superbo e inquieto Triulzi, che in nome del re di Francia teneva il governo di Milano. Si risvegliò pertanto in gran parte della nobiltà e della plebe mutabilissima e spasimante di cose nuove il desiderio di Lodovico. Il quale in quella sua natural vigilanza non mancò di industria e di opera per usare di quella favorevole disposizione a ricuperar Milano. Ma egli non fece che tirar sè e la patria nell'ultima rovina. Imperocché assaltato di nuovo, e abbandonato da tutti e tradito, non pur lo Stato, anzi la vita; perdé ontosamente. Entrati in Milano i Francesi, non più come conquistatori, ma come punitori d'una città ribellata, ne fecero quello strazio che può la militare licenza, quando odio e vendetta la infiammano. Né contenti d'incrudelire cogli uomini, percossero altresì della lor furia i monumenti d'arte, fra' quali andò a terra principalmente il gran cavallo, dove Lionardo avea per tanti anni lavorato. Per lo che gli scienziati e gli artefici si fuggirono a quel feroce impeto di guerra e cercarono altrove asilo. Bramante andò a Roma, dove trovò amici e protettori vevoli, e dove poté meglio attendere allo studio dell'architettura, guardando e misurando tutte le fabbriche antiche. Né gli mancarono subito occasioni per crescere in riputazione. Servì papa Alessandro VI ne' lavori della fonte di Trastevere, e di quella in piazza di San Pietro, che poi furono demolite per farne, altre più magnifiche. Trovossi insieme con altri eccellenti architetti alla risoluzione di gran parte del palazzo di San Giorgio, oggi chiamato della Cancelleria, e della chiesa di San Lorenzo in Damaso a quello congiunto, e trovossi pure al consiglio dell'accrescimento di San Jacopo degli Spagnuoli in Navona. Da ultimo fu suo disegno il palazzo del cardinale Adriano da Corneto, sulla piazza Scossacavalli; il quale nel 1517 fu dal medesimo cardinale, costretto di abbandonar Roma, lasciato alla corona d'Inghilterra, e poi venne in mano dei conti Giraud, che a' di nostri lo venderono alla nuova famiglia Torlonia. Veramente in questo bellissimo edifizio, e nel sopradetto palazzo della Cancelleria, fece conoscere Bramante in tutta la sua eccellenza quel genere di architettura severo e sodo, e da piacere a tutti i tempi; e per esso la sua fama s'alzò tanto, che d'allora in poi fu tenuto il primo architetto di quell'età.

Lionardo da Vinci, fuggendo ancor esso di Milano, si ridusse da prima col suo amico e discepolo, Francesco Melzi, a Vaprio; dove in seno alla più ospitale amicizia; continuò i tanti e profondi suoi studi. In quel luogo dipinse quella grandiosa immagine di Nostra Donna (che tuttora si ammira) quasi pegno di gratitudine a chi l'avea con tanta benignità ricevuto. Poscia vedendo che non era più da sperare nel ritorno degli Sforza, e che al re di Francia dilettaivano più le danze e i piaceri che le arti e le scienze, deliberò tornarsene a Firenze, conducendo seco il caro discepolo, Andrea Salaino, e il valente matematico frate Paciolo.

Se Lionardo rimpatriò altro uomo che non era partito, cioè con una reputazione tanto maggiore, quanto maggiori erano state le opere che aveva fatto in Milano, trovò pure la patria in condizione diversa ch'egli non l'aveva lasciata. La venuta in Italia di Carlo VIII, mentrechè recò disastri, rovine e servitù

interminabili alle altre città, alla sola Fiorenza fu occasione di ricuperare per un momento la sua libertà. Non che il re di Francia non tentasse ancora i Fiorentini pi mettere in catene, anzi nessuno Stato si trovò in maggior pericolo, dacché l'imprudenza ed arroganza di Pier de' Medici avevano fatto di tutto per dargliela in mano. Ma in Firenze non era per anco del tutto spenta la semenza di quegli uomini che sapevano mostrare il dente agli oppressori esterni e disfarsi degl'interni; sì come fecero splendida e immortale testimonianza gl'infami capitoli, che Pier Capponi stracciò in sul viso a Carlo, e la furia del popolo nel cacciare per la seconda volta quella famiglia che non sapeva stare al governo della repubblica senza padroneggiarla. Ma i tempi non consentivano più una forma di governo civilmente popolare. Il principato mediceo aveva renduto il popolo più vago de' piaceri e delle magnificenze, e manco fiero e gagliardo alle prove e a' consigli di libertà. Né le prediche del frate Savonarola valsero a rinvigorire i molli e corrotti costumi, e a ridestare gli animi alla grandezza pubblica. Quale autorità avesse la dottrina del Savonarola sulle arti, non è da lasciare in silenzio.

Abbiamo veduto come pel corso di circa cent'anni l'arte per quella sua intrinseca e natural virtù di perfezionarsi, avea sempre acquistato nella forma, e in tutte quelle parti che agli occhi del corpo soddisfano; talché dove nel trecento fu contenta al ritrarre le cose sacre, e ritrarle con modi ancora imperfetti, nel quinto decimo secolo mostrò ch'ella poteva rappresentare altresì femmine ignude e deità mitologiche; e nella rappresentazione di soggetti cristiani, senza mancare alla espressione loro dovuta, era in grado di dar loro migliori e più godibili forme. Del qual doppio avanzamento non si può negare che non si compiacesse i principi di quel tempo e segnatamente i Medicei: e non facessero opera altresì perché l'arte avanzasse ogni dì meglio alla sua ultima eccellenza. Ma il Savonarola con quella sua autorità di profeta deplorava altamente e continuamente questo magistero delle arti, riputandolo uno strumento di lascivie e di corruzione. Pareva all'ardente Domenicano che a voler richiamare gli spirti alla nativa purità del cristianesimo, da cui egli sperava che dovesse sorgere un vero e intenso ed efficace amore di patria, fosse mestieri svezzarli da tutto ciò che partecipava del corporeo, e moveva i sensi. In verità la sua dottrina riusciva al medesimo effetto di quella che circa nove secoli avanti rese celebre la setta degl'iconoclasti. Imperocché lo zelo di fra' Girolamo andò tant'oltre; che non solo le arti oscene, ma ogni arte fu perseguitata; e in quei suoi roghi insieme con le rappresentanze disoneste e lascive, furono gittate opere che disoneste e lascive non erano e fino di tavole del suo confratello e santissimo pittore, il Beato Angelico, non iscamparono a quel furore e confusione di cercare da per tutto e bruciare libri e imagini. Né il Savonarola fu causa solamente, che scempio si facesse delle opere degli artisti, ma cercò (che fu ancor peggio) di ritrarre gl'ingegni dall'esercizio delle arti. Fra questi furono il Botticelli, Lorenzo di Credi e Baccio della Porta. Il primo visse al principio della predicazione di fra Girolamo e il secondo e il terzo si trovarono all'ultima e orribile fine.

Del Botticelli narra il Vasari, e gli altri storici confermano, che l'essere stato fra più accesi partigiani della setta di fra Girolamo Savonarola, *fu causa ch'egli, abbandonando il dipingere, e non avendo entrate da vivere precipitò in un disordine grandissimo. Perocchè essendo ostinato a quella parte, e facendo, come si chiamavano allora, il piagnone, si disviò dal lavorare, onde in ultimo si trovò vecchio e povero di sorte, che se Lorenzo de' Medici mentre che visse, non l'avesse sovvenuto, e poi gli amici e molti uomini da bene stati affezionati alla sua virtù, si sarebbe quasi morto di fame.*

Quanto a Lorenzo di Credi, avea nella scuola del Verrocchio studiato con Lionardo da Vinci, ed eragli sì piaciuta la sua maniera, che cercò, e mirabilmente riuscì d'imitarla in quella parte che più all'ingegno suo, umile, ti dimesso, si confaceva, cioè nell'estrema diligenza e pulitezza, sì come dimostrano le sue opere, condotte con tanto amore, che più non si potrebbe desiderare. Divenuto poi de' più fedeli seguaci del Savonarola, restò talmente impaurito e raumiliato dalle impetuose parole del frate, che, desiderando di acquistarsi quella quiete che non gli pareva di trovare nel mondo, si chiuse in Santa Maria Novella di Firenze, dove visse sempre e morì vecchissimo.

Più ancora che in questi due, l'autorità del Savonarola poté sull'animo di Baccio. Aveva fatto costui i primi studi dell'arte sotto Cosimo Rosselli; ma, veduto poi le cose di Lionardo, e piaciutegli infinitamente, a quelle più che ad altro aveva atteso, ed in breve era salito in tana riputazione, che fra' migliori giovani dell'arte, così nel colorito come nel disegno era annoverato. Onde da Gerozzo Dini gli fu allogata una cappella nel cimitero di Santa Maria Nuova, dove cominciò un Giudizio a fresco così bene, che ognuno s'aspettava vedere di quell'opera un miracolo di pittura. Ma l'ardente predicazione del Savonarola gl'infuse nell'anima sì fiera malinconia, che non ebbe più né voglia né coraggio di attendere alla pittura, stimandola per quel che sentiva dire dal fanatico maestro, dannosa all'anima, per lo studio che i pittori fanno degl'ignudi, e per essere occasione di sviamento dalla vita religiosa. Né solamente quella predicazione fu dannosa a' pittori, ma agli scultori ed architetti altresì; e del Cronaca attestano pure gli storici, *che negli ultimi anni della sua vita eragli entrata nel capo tanta frenesia delle cose di fra Girolamo Savonarola, che altro che di quelle sue cose non voleva ragionare.*

Fortuna per le arti che non durò molto l'adorazione al Savonarola, il quale non solo non procacciò di richiamarle alla purità cristiana, come i *misticisti* e *spiritualisti* d'oggi van dicendo; anzi fece in modo con quei suoi terrori e minacce, che gli artefici rimpiccoliti nell'animo e nell'ingegno, non furono più atti a far nulla né di sacro né di profano; tirandogli a quella sua setta di piagnoni, de'quali egli sperava incautamente di fare tanti arditi partigiani alla libertà fiorentina, e in iscambio non fece che de' paurosi che non bastarono né pure a difendergli la vita. Né ciò fu senza molta ragione: imperocché le massime del Savonarola, quantunque indirizzate a buon fine, erano più acconce ad umiliare che ad esaltare gli animi; e per conseguenza sarebbe con esse riuscito meglio a render gli uomini obbedienti ad una podestà suprema e assoluta, che desiderosi di un

governo popolare, E se le fiamme accese da papa Alessandro non l'avessero arso vivo, avrebbe veduto dopo pochi anni che a riordinare la nuova forma del governo di Firenze bisognava tener modi diversi da quelli tenuti avanti l'ingrandimento della casa Medici, ed oltre il creare un Gonfaloniere a vita, il quale, vegghiando con pensieri perpetui alle cose pubbliche, impedisse quella confusione e disordine che nasceva dalla ignorante e corrotta moltitudine, era necessario altresì che la risurta libertà né torbida né severa si rappresentasse più al popolo, il quale divenuto vano di magnificenze, di splendori e di pompe, non era più facile contenere nella parsimonia e severità degli antichi costumi cittadineschi. Il Soderini, che per l'età, per le ricchezze, per la fama ch'egli aveva d'uomo intero e continente, e per non avere occasione di pensare a cose maggiori, mancando di figliuoli, era stato creduto ottimo al grado di Gonfaloniere, non ignorò i mutati costumi; né ignorò altresì la necessità che il popolo trovasse nella stessa Repubblica ciò che gli fece parer bello e gradito il principato mediceo, tanto più che non mancavano in Firenze partigiani a quella famiglia, né favori di principi stranieri per procurare il suo ritorno. Anch'egli adunque, non meno de' Medici, cercò e favoreggiò lo splendore delle arti, accarezzando e proteggendo i medesimi artefici stati i più affezionati alla casa de' Medici.

Tale era lo stato di Firenze, quando col matematico Paciolo vi tornò il Vinci; ed ebbe subito occasione di maravigliare la città con quel suo celebre cartone della Sant'Anna per la chiesa de' Servi; a vedere il quale, dice, il Vasari, *durarono due giorni gli uomini e le donne; i giovani e i vecchi, come si va alle feste solenni; e perché si vedeva nel viso di quella Nostra Donna tutto quello che di semplice e di bello può con semplicità e bellezza dare grazia ad una madre di Cristo, volendo mostrare quella modestia e quella umiltà, che in una vergine contentissima d'allegrezza nel vedere la bellezza del suo figliuolo, che con tenerezza sosteneva in grembo, e mentre che ella con onestissima guardatura a basso scorgeva un S. Giovanni, piccol fanciullo, che si andava trastullando con un pecorino, non senza un ghigno d'una Sant'Anna che colma di letizia vedeva la sua progenie terrena esser divenuta celeste: considerazioni veramente dallo intelletto ed ingegno di Lionardo.* Di questo cartone, portato in Francia, e poi tornato in Italia, e da cui i discepoli del Vinci trassero parecchi quadri, non si ha più notizia. Non fu minor maraviglia fra gli artefici di Firenze vedere il ritratto che Lionardo fece della bellissima moglie di Francesco del Giocondo; *dipinta, afferma il Vasari, di una maniera da far tremare e temere ogni più gagliardo artefice;* conciossiachè in nessuna opera si potrebbe conoscere meglio a qual punto è concesso all'arte di contraffare perfettamente, e in tutte le sue più minute parti la viva natura. La quale perché apparisse nel suo più bello e grazioso aspetto, trovò l'ingegnosissimo intelletto di Lionardo un modo ben diverso da quello di coloro che cavano dalla propria fantasia ciò che ad essi sembra che manchi nel naturale, o che ad esso naturale accresca bellezza e grazia. Contano che facesse tenere alla sopraddetta Mona Lisa, mentre che la ritraeva, chi sonasse e cantasse, e di buffoni che la facessero stare allegra, per levar via quel malinconico che suol dare spesso la pittura a' ritratti, e cavarvi quel ghigno tanto piacevole e tanto caro

a Lionardo. Del quale egli in quasi tutte le sue teste, specialmente femminili, si diletto, non so se ripetendo l'artificio che usò con Mona Lisa, ma certamente con l'effetto costante di dare ad esse teste una straordinaria vivacità ed una non più veduta perfezione. Questo è veramente aggiungere bellezza alla natura stessa, senza uscire dalle vie del naturale.

Se dobbiamo prestar fede all'Amoretti, pare che in quel tempo Lionardo imprendesse a viaggiare per la Romagna; dove, se egli s'abbassò a servire in qualità di architetto e d'ingegnere generale quel tigre del duca Valentino, quando da gonfaloniere della Chiesa faceva quell'orrendo macello di principi, giova supporre che vi s'inducesse a fin di poter liberamente visitare ed osservare tante cose, che gli sarebbero state impedito dal nuovo e ferocissimo usurpatore: se pure non era allora condizione tristissima delle arti e delle lettere, che gli artisti e i letterali dovessero servire ai tiranni. Dopo il detto viaggio, che durò circa un anno, rimpatriato nuovamente, ed accolto nella grazia del Soderini, dal quale gli fu assegnata un'annua provvisione, passò a fare della sua arte un pubblico e venerato magistero, dov'ebbe compagni e competitori gagliardissimi; imperocché, sebbene Michelaugiolo fosse nel principio della sua gloria, e Lionardo ne avesse toccato il sommo, pure col Cupido dormiente, col Bacco che si vede oggi nella Galleria di Firenze, e col gruppo della Pietà, che è in San Pietro di Roma, era venuto in tanta fama e credito dell'arte, che ben poteva dire di aver mostrato nella scultura quella perfezione, alla quale mai nessuno era giunto.

Conciossiachè egli in queste opere, e specialmente nella Pietà desse alla scultura una certa risoluzione d'arte mirabile e vincitrice d'ogni difficoltà, senza lasciare né la dolcezza dell'esecuzione, né la verità della natura viva, propria degli artefici vecchi.

Era in Firenze nell'Opera del Duomo un gran marmo di braccia nove, che un tal Simone da Fiesole aveva guasto per cavarne un gigante che mai non fece; e volendo il Soderini servirsene a qualcosa ne tenne ragionamento con Lionardo da Vinci per farglielo condurre; e dove Lionardo avesse ricusato, vi era il Sansovino che faceva pratiche per averlo. Né al Sansovino mancava riputazione di eccellente scultore, per le cose, che fece nella cappella de' Corbinelli in S. Spirito, che ancor oggi si veggono, dove, imitando Donatello nei bassi rilievi e gli altri più eccellenti, mostrò tanto ingegno e una diligenza così mirabile, che, nota il Vasari, *una punta, di pennello appena farebbe quello che fece Andrea con lo scarpello*: mentre che nelle due statue di Sant'Jacopo e di S. Matteo evvi un lavoro di tanta vivacità e bontà, che agli artefici parvero perfette. E in fine molta lode fu data a quella Pietà, che di mezzo rilievo fece nel dossale dell'altare, con la Madonna e S. Giovanni che piangono, sicchè tutta l'opera tanto dal lato dell'architettura, quanto da quello della scultura *fu fatta (conchiude lo storico) senza risparmio di fatica, e con tutti quegli avvertimenti che migliori si possono immaginare*. Sentendo adunque gli amici di Michelangelo che il gonfaloniere era presto ad allogare il sopraddetto marmo, e sapendo d'altra parte che ancor egli lo aveva molti anni desiderato, gliene scrissero subito a Roma, dove si trovava per aver terminato il gruppo della Pietà. E venuto a Firenze, e mostrato che a lui bastava l'animo di

cavarne una figura intera senza pezzi (il che gli altri non promettevano) vennegli fatto di averlo, e, quel che sembra un miracolo, gli riuscì di cavarne la più mirabile statua ch'egli mai facesse, e che nessuno mai fece né prima né dopo. Imperocché se la maggiore eccellenza dell'arte sta nel dar la vita alle statue, e imprimer loro una forza, che paia che debbano muoversi e camminare, non temiamo punto di affermare che Michelangelo col suo David (posto sulla porta di Palazzo Vecchio in Firenze) superò di gran lunga i greci artefici; come che loro rimanesse addietro nella scelta delle forme, e nella giustezza delle proporzioni. Le quali per altro se da un lato non corrisposero all'intera bellezza dell'opera, debbasi in grandissima parte accagionarsene la imperfezione del marmo, cui Michelangelo si accomodò, senza che al suo ingegno potentissimo fusse vietato di mostrare la massima virtù; perocchè colle altre opere di scultura fatte poi non aggiunse mai a quella perfezione; onde nel gruppo della Pietà e nel colosso del David, l'arte degli statuari toccò in Italia la più alta cima del perfetto. Conobbe allora Lionardo qual emolo avea ritrovato in Firenze; e l'occasione di paragonarsi con lui pubblicamente non istette guari a presentarglisi, cercando il Soderini il più che poteva di rendere accetto il suo governo con lo splendore di quelle arti che per tanti anni avevano formato la delizia de' Fiorentini. Se non che al suo ufficio si conveniva adoperarle non per sola magnificenza e ambizione, ma eziandio per onorare le memorie della patria, rappresentando qualche fatto memorabile e civilmente utile nella gran sala del Consiglio, fatta di nuovo nel palazzo della Signoria. Né fia inutile per l'arte e per la storia di quel tempo, il dire qual cosa di questa sala.

Fin dal 1452, essendo gonfaloniere Francesco Orlandini, si pensò di fare una sala grande per il Consiglio: ma il suo pensiero non fu mandato ad effetto, e seguitò ad accogliere i rappresentanti del popolo quella sala, che dal numero dei dugento cittadini che deliberavano, era chiamata dei dugento. E se a' luoghi è da serbare riverenza per la memoria de' fatti egregi, sacra è questa sala alla magnanima virtù di Piero Capponi, che salvò la patria dalla insolenza di Carlo VIII. Quando poi il Savonarola stimò esser venuto il tempo, dopo la cacciata di Pier de' Medici, di stabilire quel suo reggimento popolare, per prima cosa indusse colla sua profetica autorità la Signoria a costruire una nuova sala grande che contenesse quel numero di popolo, che secondo lui dovea, aver parte nelle pubbliche deliberazioni; il quale, secondo che riferisce l'Ammirato, ascendeva a mille cittadini netti di specchio, e per aver questo numero, fu statuito, che dovessero essere duemiladugento, egualmente netti di specchio. Narra il Vasari, che per la costruzione di questa sala furono consultati Lionardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Giuliano da San Gallo, Baccio d'Agnolo e il Cronaca, e a quest'ultimo dopo essere stato d'accordo trovato il modo, col quale doveva essere ordinata l'architettura, fu dato il carico di tutta l'opera, *come ingegnoso, ed anco come amico di Fra Girolamo*. Innanzi tratto voglio qui notare che nella sopraddetta consulta de' cinque famosi artisti, non si può inchiudere Lionardo, il quale in quel tempo, cioè l'anno 1495, che fu dato l'ordine della sala, si trovava in Milano, dove rimase fino alle ultime sciagure del Moro, né prima del 1499 tornò

in Firenze, quando la sala era finita, e il Savonarola era stato abbruciato. Se pure non sia da intendere che Lionardo fosse richiesto per lettere, e per lettere desse il suo consiglio. Tornando ora alla sala del gran Consiglio, condotta a fine con maravigliosa sollecitudine, se ne' tempi successivi per l'aumentato lusso delle arti, parve disadorna, scura, bassa, malinconica, e fuor di squadra, allora riuscì pienamente conforme all'austero costume di quella repubblica, che aveva in animo di fondare il Savonarola. Oltre di che ne' modi di architettarla trovati con tanta solidità e fermezza, l'artefice mostrò nuovo e mirabile ingegno, che il Vasari non passa in silenzio, e nota l'artificio di lui nel fare il tetto ad una fabbrica grandissima per tutti i versi. *Fece (egli dice) l'asticciuola del cavallo, che è lunga braccia trent'otto da muro a muro, di travi commesse insieme, congegnate ed incatenate benissimo, per non'essere possibile trovar legni a proposito di tanta grandezza, e dove gli altri cavalli hanno un monaco solo, tutti quelli di questa sala n'hanno tre per ciascuno, uno grande nel mezzo, ed uno da ciascun lato minore. Gli arcali sono lunghi a proporzione, e così i puntoni di ciascun monaco; né tacerò che i puntoni de' monaci minori puntano dal lato verso il muro nell'arcata, e verso il mezzo nel puntone del monaco maggiore. Ho voluto raccontare in che modo stanno questi cavalli, perché furono fatti con bella considerazione, ed io ho veduto disegnarli da molti, per mandare in diversi luoghi.* E come il Vasari riferisce parte dei difetti che in questo edificio si riscontrano, alla prestezza con la quale fu fatto, così un'altra parte è da riferire a quella tetraggine ed astrazione, che, secondo abbiam notato, si erano impadronite e dell'animo e dell'ingegno del Cronaca, poiché anch'egli si fece de' piagnoni. Tuttavia la detta sala, dove poi lo stesso Vasari mise mano sotto Cosimo I, riuscì la maggiore di quante fino a quel tempo se n'erano vedute.

Per adornare adunque questa sala di pitture, che alla dignità del luogo rispondessero, Pietro Soderini; chiamò Lionardo e Michelangelo; e ben si può dire che mai l'arte non fu posta ad una più civile e solenne e gloriosa prova. Non private delizie, non principesche magnificenze, non superstizioni antiche e moderne; ma onore e ornamento pubblico metteva a concorrenza i due più grandi artefici, non di Fiorenza, non d'Italia, ma del mondo. Se non che il Vinci era già pervenuto all'apice della gloria negli esempi della pittura, quando l'altro occupato in lavori di statuaria, non aveva ancora mostrato ciò che poteva col pennello. Perché, sebbene nel tondo ch'egli fece all'amico suo Angelo Doni, dove rappresentò la Nostra Donna, la quale inginocchiata ha in sulle braccia un putto, e porgelo a S. Giuseppe, mostri che l'arte sua è grandissima, non solo per queste tre figure principali, ma altresì per quegl'ignudi appoggiati, ritti e a sedere, che sono nel campo, onde delle poche pitture ch'egli fece, debbesi questa reputar la più finita e la più bella, non di meno non era tale da far conoscere ch'egli poteva gareggiare con chi aveva dipinto il Cenacolo.

Tanto il Vinci quanto il Buonarroti scelsero soggetti degni del loro animo e della loro patria, mostrando eglino che l'essere stati ricevuti e nutriti fra gli agi e le carezze e le ambizioni e le voluttà di splendide corti, quali erano quelle di Lodovico Sforza e di Lorenzo di Piero i dei Medici, non aveva fatto né molle né

servile il loro animo, e né pure aveva sminuita la civil potenza del loro intelletto. Tolsse Lionardo a trattare la battaglia che i Fiorentini presso Anghiari, l'anno 1440, diedero a Niccolò Piccinino, capitano di Filippo Maria Visconti; la quale fu di grandissimo momento alla fortuna di Toscana, che sarebbe infelicamente caduta nelle mani del duca, se i Fiorentini perdevano la giornata, e di ottima materia al gusto e all'ingegno del dipintore. Conciossiachè le battaglie di quel tempo, dove gli uomini, come riferisce il Machiavello, combattevano a cavallo e coperti d'arme, si conchiudessero con pochi morti, e quasi senza spargimento di sangue; onde in tanta rotta, e in sì lunga zuffa contro il Piccinino, non vi morì che un uomo, caduto di cavallo e calpesto. Ma tale combattere con maggior sicurtà della vita, faceva che più animoso e ardente fusse l'accapigliarsi, il respingersi, il percuotersi, il seguitarsi; e però quanto più era con durabile vantaggio de' vincitori, tanto più porgeva spettacolo degno e nobilissimo a' pittori, i quali potevano esprimere gli effetti della forza, del coraggio, della rabbia, dello sdegno e della vendetta, senza contristar l'occhio con quegli ammassi di cadaveri sanguinosi, e con quelle tronche e sparse membra, frutto men del valor che dell'artifiziosa e atroce perfidia delle divoratrici artiglierie.

Dicesi che il nostro Lionardo, per disegnare il cartone di questa opera, facesse un edifizio artificiosissimo, che *stringendolo s'alzava, e allargandolo s'abbassava*. Così l'avesse colorato a fresco, come gli altri maestri praticavano; ché non ci bisognerebbe nelle sole parole del Vasari, e nella manierata copia di P. Paolo Rubens conoscerlo. Tuttavia non sarà inutile per l'arte, che noi sopra vi facciamo alquanto considerazioni.

Allorquando il Vinci doveva condurre in pittura un soggetto, studiavalo prima lungamente e in tutte le parti che ad esso si riferivano, affine di trovare l'aspetto più vero e migliore di rappresentarlo. Nella battaglia contro il Piccinino facilmente rimase infiammato l'ingegno di lui; ma non in guisa da abbandonarsi a' voli di un'ardente immaginazione per figurarci in bella mostra, qua accampato un grosso esercito, là interminabili schiere venire a fronte col nemico, più sotto i due eserciti azzuffarsi cozzare, tagliarsi a pezzi, prender l'uno il campo dell'altro, svaligiarlo, far prigionieri, menar prede, ed altre ostilità. Lionardo, che, come Dante, non restava mai alle sole apparenze dell'arte, ma sempre era volto a trovare e a vincere le maggiori difficoltà; dipinse le passioni di quel fatto d'arme; di sorte che elle divenissero personificate rappresentazione d'un concetto, del quale non meno degli occhi si soddisfacessero la mente e il cuore con alcuna efficace moralità.

E per ottener questo, vide subito il sapientissimo artista, essergli mestieri di raccorre in un punto di veduta, e quasi concentrare l'importanza di quella battaglia, piuttostochè rappresentare l'intero componimento con più spazio dell'opera, e con minor effetto nell'animo de' riguardanti. I quali dove son forzati di smembrare l'attenzione, e di condurla a più gruppi, o non avvertono o freddamente avvertono il maggior senso dello stesso componimento. Ma il detto punto di veduta, non da altro trasse Lionardo, che dalla considerazione delle cose di quella battaglia, secondo gli effetti più naturali che da essa derivavano. Considerò in primo luogo (come da un suo scritto si conosce) il vigore della

pugna essere stato sostenuto dalla cavalleria; in secondo luogo pose mente alla incredibile ostinazione, con la quale per quattro ore fu combattuto, e all'animo della fanteria nel rincalzar la battaglia; infine ebbe in mente la gran rotta delle genti di Niccolò, per cui la vittoria, lunga pezza stata incerta, rimase a' Fiorentini. Questi tre punti, che pur erano gli effetti di quel combattimento, compendì in sette figure, quattro principali, e tre secondarie, facendo le principali a cavallo, per significare che la cavalleria fu quella che conchiuse la battaglia. E perché fosse insieme espressa la fuga de' nemici, e la vittoria de' Fiorentini, rappresentò uno di questi uomini a cavallo, che fugge portandosi con seco la sua bandiera, e l'altro che l'arriva ed assale per istrappargliela. Ma sopraggiunge un terzo in soccorso del fuggitivo; onde il combattimento rincalzato diviene ferocissimo, e la rabbia, lo sdegno, la vendetta disfavillano egualmente dagli uomini e dai cavalli; i quali intrecciatisi con le gambe dinanzi, non fanno men guerra co' denti, che si faccia chi li cavalca con le armi. E mentre l'uno inalberato una storta, ména con furore un colpo per tagliar le mani a quello, che, aggrappata l'asta dello stendardo, è vicino a possederlo, giunge il quarto capitano, che sventando il colpo, rompe quella breve sospensione; per lo che si conosce che tra poco il fuggitivo, non ostante il soccorso, avrà perduto la bandiera, e questa in signacolo di vittoria sarà in podestà dell'assalitore. Ultima difficoltà dell'arte, mirabilmente vinta, di rappresentare in guisa le cose, che non pur del passato e del presente, ma del futuro altresì giudicar si possa dall'accorto spettatore; il qual giudizio non sarebbe mai possibile a fare, se le dette cose non fossero rappresentate secondo i loro più naturali e veraci effetti. Se i quattro uomini a cavallo difendono con fierissima attitudine l'insegna, i fanti, non curando di essere dalla cavalleria calpesti, fanno anch'essi le prove dell'estrema ferocia; il che vedesi espresso nel secondario gruppo di tre pedoni, che fra le gambe de' cavalli, mentre uno in terra ha sopra un soldato, il quale alzato il braccio quanto può, gli mette nella gola il pugnale per finirgli la vita, e quello con le gambe e con le braccia sbattuto fa ciò, ch'egli può, per non veder la morte, il terzo coprendosi con lo scudo, si sottrae al furore dei cavalli in segno ancor qui della fuga delle genti nemiche. Ecco come Lionardo, con ottima ragione figurò quella grande giornata, imitando il buon drammatico, il quale sceglie un fatto, e lo espone in quel punto, e con quelle circostanze che possono essere più naturalmente comprese, e più efficacemente sentite dallo spettatore nella breve dimora ch'egli fa nel teatro.

Soggetto del Buonarroti fu la guerra di Pisa, ben diversa da quella trattata dal Vinci. Qui altro è il fine, altro il modo di combattere. La venuta, più volte rammentata di Carlo VIII in Italia, aveva, fra le altre cose, risvegliato le ire municipali delle nostre città, comprese nel decimoquinto secolo dalla potenza delle famiglie regnatrici; e molte di queste città credettero di potere tornare libere sotto la protezione del re di Francia. Ma nessuna si mostrò più ardente né più ostinata della città di Pisa, come quella che in passato avea di ricchezze e di armi gareggiato con Fiorenza; là onde, usando del tempo che fu tenuta da Carlo, in fino all'impresa di Napoli, deliberò di non più tornare sotto il dominio fiorentino. Né manco il re e il duca di Milano la pisana ribellione favoreggiarono; per lo che

ricominciarono fra que' due vicini popoli le discordie, e tanto più triste e calamitose, in quanto che nel fuoco di esse soffiava l'ambizione di altri principi, nemici del bene d'Italia, ed erano da nuove e sanguinose guerre accompagnate. E certamente a memoria di que' tempi non fu guerra né più feroce né più ostinata, e nella quale eziandio si vedesse un popolo combattere con più animosità per odio alla servitù, di quella che l'ultimo dì di luglio si appiccò sull'Arno in quella parte che guardava la fortezza di Stampace tenuta da' Pisani. I quali fecero la più forte e terribile resistenza, che mai si potesse, all'assalto nemico. Era spettacolo memorando, vedere le donne non meno degli uomini pertinaci ed animose confortare e stigare co' pianti e colle grida miserabili i mariti e i figliuoli, perché più presto eleggessero la morte, che la conservazione della vita sotto il giogo fiorentino. Nel qual fatto poté Michelangelo con verisimiglianza soddisfare a quella sua bramosia di fare spiccar nelle opere la profonda e peregrina cognizione di notomia; conciossiachè immaginasse la battaglia in un'ora che buon numero di soldati fiorentini per lo gran caldo si bagnassero in Arno; e udito il suono delle trombe, uscissero delle acque e corressero al campo. Ottima occasione per far uomini ignudi con nuovi e difficili scorti. Aresti veduto un affrettare a cingersi l'arme per aiutare i compagni: altri affibbiarsi la corazza; alcuni per aver le gambe umide, contorcersi e far forza a vestirsi; e molti con panni avvolti e stravaganti attitudini verso la baruffa correre, e molti altri combattendo a cavallo cominciare la zuffa.

Ma quantunque in detto cartone il Buonarroto facesse conoscere quel suo ardire nelle cose dell'arte, e quella particolare inclinazione di far campeggiare la scienza ch'egli aveva del corpo umano, non di meno si perché l'indole, del subbietto il richiedeva, e si perché in quella prima età assoggettava i suoi ardiri e le sue inclinazioni allo studio del vero, il detto cartone non solo fu giudicato l'estrema perfezione dell'arte, ma insieme con l'altro del Vinci divenne esempio imitabilissimo a tutti gli artefici, e come disse il Cellini, *la scuola di tutto 'l mondo*. Lo stesso Cellini aggiunse che mai più il Buonarroto non mostrò la forza e virtù delle prime sue opere. E ne sia riprova che gl'imitatori di quelle, anzi che riuscire guastatori dell'arte, furono i più eccellenti maestri di quel secolo, e la pittura recarono alla più alta e universale perfezione; mentre che dall'imitazione delle opere michelangiolesche eseguite in Roma, delle quali ci accadrà più sotto ragionare, ne venne quella turba di ammanierati che l'arte rovinarono.

Egli è da lamentare senza fine che questi due cartoni non fossero condotti in colori, e lasciassero luogo a quelle storie, che la cortigianeria più che l'arte; sotto Cosimo I, dipinse per onore del nome mediceo. Il Vasari attribuisce la perdita del cartone di Michelangelo a l'invidia di artisti, e ne dà particolarmente il carico a Baccio Bandinelli, come odiatore del Buonarroto. Ma nulla egli dice di quel del Vinci. A noi è avviso che la dispersione di essi avesse causa comune; cioè il lungo stadio e uso fattone dagli artisti, che a poco a poco dovette consumare la fragile carta, e i pezzi che qua e là si additano ancor oggi, crediamo doversi tenere piuttosto copie di coloro che gli studiarono, che originali.

Il grido di questi disegni tirò in Firenze per la terza volta Raffaello d'Urbino. La cui nascita, studi e prime opere è debito nostro raccontare. Nella piccola città d'Urbino, ove trent'anni prima era nato Bramante, nacque Raffaello nel 1483 di un Giovanni di Santi, pittore di buono ingegno e atto a mettere il figliuolo in quella via che mena dritto alla perfezione dell'arte. E prima d'ogni altra cosa conoscendo egli quanto importi il nutrire i figliuoli, non con il latte delle balie, ma bensì con quello delle proprie madri, volle che il suo Raffaello fusse dalla madre nutricato. Ciò in gran parte giovò perché non meno buono che ingegnoso crescesse, parendoci che fra le braccia materne la nostra infanzia abbia a trovare migliore alimento, non solo per la sanità del corpo, ma eziandio per la compostezza e bontà dell'animo. Gran danno è per tanto che la nuova e morbida civiltà, fra i tanti e svariatisimi mali da essa arrecatici, abbia in guisa le donnesche complessioni infiacchite e rendute minori al bisogno de' lattanti che le madri nate e allevate in civil grado sono quasi tutte costrette ad affidare la loro prole a femmine rozze e venali, che come hanno il cuore di lasciare per guadagno i loro nati, così non è da sperare che abbiano alcuno affetto buono per nutrire e custodire i nati altrui.

Ma tornando all'amoroso e savio padre di Raffaello, fu esso rapito dalla morte quando già la cara e spiritosa adolescenza del suo ben allevato figliuolo cominciava a rallegrarlo. Sfortunatissimo padre! Quali straordinarie consolazioni non gli troncò la furatrice de' buoni! Fra pochi anni egli sarebbesi reputato il più lieto e glorioso padre di questo mondo. Ottima ventura fu per Raffaello, che, mancatogli ad un tratto il padre, quando era ancora nei pupilli, fusse da' suoi tutori saviamente acconciato con uno che gli fu in luogo di padre per amore, e più del padre poté nella pittura ammaestrarlo.

Già noi parliamo di Pietro Perugino, e mostriamo che l'arte per lui era tanto innanzi venuta, che senza deviare da quel cammino, in breve sarebbe salita alla più alta perfezione. In effetto quanto tempo corse che Raffaello facesse la maniera di Pietro più ricca, e l'adoperasse in più grandi e sublimi invenzioni? Meno forse di dieci anni. Ne' quali eziandio vide nel Sanzio un avanzare continuo; e fuori di quella tavola per Maddalena degli Oddi in Perugia, e di due altre per città di Castello; che furono le primizie del suo pennello (le quali, se non vi fosse il nome di lui, ognuno crederebbe di Pietro), in tutto quello che dipinse poi l'aumento della virtù sua fu sempre notabilissimo. Del che può far fede la tavola dello Sposalizio di Nostra Donna, che, fatta anch'essa per la città di Castello, si conserva, e come una preziosa reliquia si venera nell'Accademia di Brera in Milano. La quale sebbene in gran parte somigli a quella che il Perugino fece nel 1495 per la cattedrale di Perugia, pure si vede che il giovane urbinato aggiunse alla composizione del provetto maestro una maggior espressione e nobiltà, non solo ne' volti, ma ancora nelle mosse, e una grazia e bellezza non mai veduta per l'addietro. Oltre di che, come nota il Vasari, vi è tirato un tempio in prospettiva con tanto amore, che è cosa mirabile a vedere le difficoltà che egli in tale esercizio andava cercando.

Ma per conoscere il volo che il Sanzio spiccò oltre l'altezza del suo maestro; dobbiamo condurci alla celebre sagrestia del Duomo di Siena, la cui dipintura era stata accettata dal Pinturicchio, senza considerare se fosse soma dalle sue spalle. Perciocché, sebbene egli con le opere condotte prima avesse mostrato di avere ingegno disposto al grandioso, tuttavia non era tale da bastare all'opera commessagli dal Piccolomini, dove il sublime dovea prevalere. Né dalla scuola, donde usciva, poteva trarre esempi di compor sublime; perocchè in quella le grandi figure si collocavano per lo più isolate e senza legami d'istoria. Ed oltre a ciò fino allora una somigliante impresa n'on era mai stata cosa d'un solo; e vedemmo pure, che nelle grandi storie della sala di Venezia, è anche nella Sistina di Roma, la mano di più artefici fu sempre adoperata. E se toglia Venezia, non si andava molto a cercar materia fuori delle sacre scritture, massime nella scuola di Pietro, sopra ogni altra avidissima di arricchire a spese de' monisteri e de' molti divoti. Onde la continua ripetizione di que' fatti sacri aveva infinitamente agevolata la via a' pittori d'imitarsi l'un l'altro. Ne' fatti del Piccolomini era da ritrarre lo splendore di undici metropoli, il lusso di varie corti, il maneggio di gravissimi affari, la solennità di splendide ceremonie, la grandezza in fine di Europa. La mente del Pinturicchio a tanta vastità rimase come sgomenta, e conoscendo Raffaello per ottimo disegnatore e inventore, lo condusse seco a Siena, perché gli desse lume e consiglio in quel gran lavoro. In cui si può dire che Bernardino di condiscipolo divenne discepolo del Sanzio, che gli fece gli schizzi e i cartoni di tutta l'opera, dividendola in dieci grandi quadri, che distintamente rappresentassero la nascita di Enea Piccolomini, le sue legazioni importantissime, la sua esaltazione al pontificato, le sue imprese contro i Turchi, la sua morte, e la funebre pompa, con la quale il suo corpo fu di Ancona portato a Roma.

Or qui chi moverebbe dubbio che il Sanzio non fosse stato dalla natura disposto ad avvanzar l'arte fin dove ella poteva giungere, poiché in età di venti anni, con la sola forza del proprio ingegno, si elevò tanto sopra la sua scuola, che per lui il dintornare divenne più pieno, il comporre più ricco, l'ornare più grandioso, l'espressione più nobile, e in fine più agevole il trattare qualsivoglia subbietto? E ciò deve sgannare chiunque volesse il gran magistero, che poi mostrò il Sanzio, attribuire ai suoi lunghi studi e alla vista delle altrui opere, piuttostoché ad una felicità straordinaria, e direi privilegio naturale di concepire e ritrarre il massimo bello. La qual felicità e privilegio di natura per altro innanzi di manifestarsi interamente, avrebbe domandato più tempo che non visse Raffaello; avrebbe voluto che una più lunga esperienza l'avesse a poco a poco condotto là dove di ventisette anni pervenne. E qui è dove stimiamo che l'esempio di quelli, che di alquanti anni lo precedettero nell'esercizio dell'arte, giovasse a lui infinitamente; conciossiachè gli facesse fare in pochi anni quello che in molti avrebbe fatto naturalmente. E che l'opera de' viventi abbia in noi questa forza di spingerci più sollecitamente a quel segno di perfezione cui miravamo, ciascuno che abbia le operazioni del proprio ingegno consultato, avrà di leggieri conosciuto. Del qual fatto giudico la più natural ragione esser questa, che veggendo noi le cose altrui, e avendo intelletto buono e pronto ad apprezzarle per lo giusto

valore, possiamo a un tratto, e con più sicuro animo correggere e riformare noi medesimi; laddove non così presti, né così coraggiosi saremmo nell'emendarci e nel riformarci con le stesse nostre opere; giacché lo imparare a spese proprie, come che pur s'impari; costa più, ed è più lungo e malagevole. Vero è che molti veggendo e imitando quel che operano gli altri, perdono facilmente ogni sentimento proprio, e quasi tramutano l'indole del loro ingegno in un pessimo modo di far diversamente da quello a che la natura gli avrebbe disposti. Ma costoro né pure la lunga età ed esperienza naturale innalzerebbe ad essere perfezionatori di alcuna arte, e rimarrebbero sempre cattivi originali, ove non potessero farsi pessime copie. E di tal razza d'uomini verrà la volta di ragionare in questa storia. Ora non ci dilunghiamo da Raffaello, che il benigno cielo o dovea far vivere lunghissimi anni, come Michelangelo e Tiziano, o era d'uopo che nascesse quando la pittura di perfetti esempi cominciava a rallegrarsi. E questa seconda grazia gli largì.

Dopo l'opera del Piccolomini, cioè nella fine del 1503, di Siena il Sanzio passò a Firenze, consumando tra in questa città e Perugia più d'un anno. Al quale sono da riferire parecchie di quelle sue opere, di cui non si hanno che incerte notizie. Poscia ricondottosi in patria, e quivi rimaso breve tempo, eccolo nuovamente in Firenze con proposito di fermarvisi, e di studiare negli esempi dell'arte, de' quali sopra ogni altra quella città era ricca. La grazia del suo volto, la piacevolezza de' suoi costumi e l'ingegno destinato a vincere ogni invidia, gli acquistarono subito l'amicizia e l'osservanza non solo de' più eccellenti giovani pittori, che allora vi fiorivano, ma eziandio de' più colti e ricchi signori; de' quali il primo a farsi incontro al giovine urbinato col favore della sua amicizia, fu quel Taddeo Taddei, che tanto ebbe in pregio le ricchezze del patriziato; quanto lo facevano benefico co' letterati e cogli artisti; e lo volle in casa sua, e amollo più che figliuolo. L'altro, che parimenti si stimò beato di accogliere quell'angiolo nella sua amicizia, fu Lorenzo Nasi. Vadano alla più tarda posterità uniti e onorati i nomi di questi due gentiluomini, e servano d'esempio alta ignava e avara età, in cui l'accumular tesori tanto è caro o quanto giova a nuiricare ignobili affetti e domestiche morbidezze.

La cappella del Carmine dipinta da Masaccio era allora il principale studio de' giovani artisti. A questa Raffaello essendosi anch'esso rivolto con assidua considerazione, poté fin d'allora, senza uscirne della via apertagli dal Perugino, rendere la sua maniera ancor più vaga e morbida e gentile. Della quale volendo lasciare alcun monumento, pensò per prima agli obblighi di gratitudine col Taddei e col Nasi; e perché la cortesia di costoro non vincesses la sua, dedicò loro le primizie della sua così detta seconda maniera.

Ci duole, che dei due quadri, che fece per Taddeo, non abbiamo certa notizia. Non così della tavola pel Nasi. La quale splende, la Dio mercé, nella Tribuna della R. Galleria di Firenze, meglio conosciuta col nome di Madonna del Cardellino per aver fatto il bambino, che con la mano accarezza un uccellino, portogli dal piccolo S. Giovanni, con molta festa dell'uno e dell'altro. Le figure di questo quadro preziosissimo (dove la nobiltà e la espressione aggiungono un

grado, che mai più non si vide cosa sì celeste e divina), *sono*, per usare le parole del Vasari, *tanto bene colorite e con tanta diligenza condotte, che piuttosto paiono di carne viva che lavorate di colore*. Il che ci moverebbe a rintuzzare di nuovo la opinione di coloro che oggi predicano per nemica della spiritualità religiosa quell'arte che o ai sensi arreca diletto; e potrebbe eziandio servire per confutare i partigiani del così detto bello ideale; secondo i quali parrebbe che certe immagini di celestiale bontà e santità non si potessero mai avere dalla natura viva, e fusse mestieri formarcele nella nostra mente, ovvero cavarle da quelle opere che l'antichità, più felice di noi nel trovare i modelli naturali, ci lasciò in esempio di sovrumana bellezza; sebbene oggi questo bello ideale, che fu in sì gran pregio sul cadere del secolo passato, sia inteso diversamente dai fautori della così detta Arte Cristiana; i quali raccenderebbero i roghi, omai spenti, del Sant'Uffizio, per bruciar vivo chi s'inspirasse sulle statue greche, come profanatore dell'arte. Ma né pure essi consentono che la natura possa e debba somministrare le immagini convenienti alla parità e sublimità della nostra religione; e vogliono che gli artisti operino per forza d'*inspirazioni*, e d'una certa mistica virtù, che non sapremmo dire che cosa ella sia, giacché stimiamo che né pur essi il sappiano. Ben possiamo assicurare, che Raffaello dalla bellissima Doni cavò le caste e virginali sembianze della sua Madonna, facendone un volto, dove recò ogni cosa di lei, eccetto quel non so che di espressione che fa a un tratto riconoscere le persone; il quale veramente non è da desiderare che nei veri ritratti, destinati a rendere riconoscibile la immagine di un chicchessia. Nel che molte volte anche ad artefici valentissimi la mano fallisce, mentre riesce altissima ad alcuni mediocri pittori, che per altro non ti sanno contraffare con verità di lineamento, di colore e di espressione il vivo modello.

Nel tempo che Raffaello attendeva con tanto profitto all'arte in Firenze, venuto a età maggiore, fu forzato di tornare in Urbino per dar sesto alle sue cose familiari; e fu ben allora che fece per Guidobaldo duca d'Urbino due quadri di Nostra Donna piccoli, ma bellissimi; e altresì un quadretto di Cristo che prega nell'orto, sì finito, che, dice il Vasari, *un minio non può essere né migliore né altrimenti*: e in fine un S. Giorgio a cavallo, e quel S. Michele che combatte i mostri infernali, anch'essi in piccole proporzioni, che oggi, l'uno di contro all'altro, veggonsi nel Museo di Parigi.

Fornite queste opere, ed accomodate eziandio le cose sue, innanzi di ricondursi a Firenze, tornò a visitar la patria dell'antico maestro; ma ben diverso da quello che vi dipinse la tavola per Maddalena degli Oddi. Dopo la sua seconda dimora in Firenze, aveva variato e abbellito tanto la sua maniera, che era ben altra cosa di quella di prima; come apertamente dimostra non tanto la tavola per la chiesa dei Servi, che, dalle teste in fuori, è tutta peruginesca, quanto l'altra per le monache di Sant'Antonio di Padova, opera rarissima e mirabile per composizione, disegno, colorito ed espressione, e più ancora di questa il fresco sì celebrato in San Severo; perché, avendo in esso fatta la parte soprana, fu la sottana terminata sei anni dopo da Pietro Perugino. Ed era gran maraviglia a vedere il maestro sessagenario fare ogni sforzo per emulare il discepolo, che operò di ventidue anni.

Ma a dispiegare maggiormente le ali del suo ingegno, bisognava che il Sanzio, ancora per la terza volta, tornasse in questa sua seconda patria di elezione, in Fiorenza dico, la cui cortesia era stata in quel tempo il rifugio de' liberali e veramente gloriosi studi. In fatti non appena si levò il rumore dei cartoni di Leonardo e di Michelangelo, che troncando a mezzo l'opera di' S. Severo, e ricusando altresì di compiacere ai vivi) desiderii della Baglioni, che lo pregava a volerle fare una tavola per la sua cappella in San Bernardo, senza metter più tempo in mezzo a quella se ne volò. E ben possiamo credere che alla vista di que' due miracoli dell'arte rimanesse il suo ingegno oppresso di stupore; siccome quello che, più d'ogni altro, era disposto a sentire la perfezione. Io me lo immagino come il fiore che guardando il Sole, s'apre tutto, e ne bee la immensa luce. Ma se dalla invenzione e disegno di tutti e due fu maravigliato, più l'uno che l'altro sentissi da natural forza sospinto a vagheggiare ed amare; perché la maniera del Vinci si confaceva meglio alla natura sua, che la maniera del Buonarroti. In Lionardo adunque trovò Raffaello i fondamenti di quell'arte, nella quale tra poco doveva essere riconosciuto principe; e da lui certamente, come dalla sua fonte propria, attinse quella dottrina maravigliosa di disegnare e dar rilievo alle figure, quel gusto delicatissimo di cercare la più perfetta bellezza, quell'espressione d'ogni affetto, quel *visibile parlare* de' volti, e in fine quella sublimità, che non aveva potuto apprendere dal Perugino. Qual maraviglia pertanto se in molte parti del pittoresco magistero veggiamo tanto prossime la maniera vinciana e la raffaellesca? Se a ciò alcuni scrittori avessero posto mente, non avrebbero stimato necessario supporre che Bernardino Luino, imitatore fedelissimo del Vinci, come diremo più innanzi, andasse a Roma a studiare altresì le opere dell'Urbinate. Essi avrebbero conosciuto che la prossimità dei due maestri faceva sì che le opere di chi seguì felicemente Lionardo, rilucessero di bellezze, che parevano tolte dalla mano di Raffaello. Parmi adunque potersi dire che le perfezioni di Lionardo da Vinci si trovassero nel giovane Sanzio. Il quale non impedito cogli anni da quella insaziabile voglia di cercare difficoltà sopra difficoltà, di cui ardeva l'ingegno fantastico troppo e sottile del Vinci, poté e seppe farne un più splendido e universal uso, quasi mostrando che a lui era facile di condurre ad effetto con la mano quel che pareva impossibile all'intelletto di Lionardo.

Era in quel tempo restituito all'arte Baccio della Porta, che dopo il bruciamento di fra Girolamo vestì l'abito di San Domenico, mutando il primo nome in quello di fra Bartolommeo, e deliberando di non volere attendere ad altro che ai divini uffici e alle cose della regola. Il merito di averlo indotto a ripigliare i colori e i pennelli fu di un tal Bernardo del Bianco fiorentino. Il quale, avendo fatto in que' giorni nella chiesa di Badia una bellissima cappella col disegno di Benedetto da Rovezzano, e stimando degno ornamento della medesima una tavola di fra Bartolommeo, lo strinse tanto che finalmente ebbe il suo intento. La tavola per Bernardo del Bianco, la quale conservasi nell'Accademia di Firenze, e un'altra fatta pure in quel tempo per Angelo Doni, che si crede quella di casa Corsini in Roma; la prima rappresentante San Bernardo, che stando a scrivere vede la Nostra

Donna col putto in braccio portata da molti angeli, e la seconda una Sacra Famiglia, attestano con la loro straordinaria bellezza, che le passate vicende, e l'ozio di quattro anni non avevano minimamente scemata né alterata la virtù del suo ingegno. Ché anzi dopo quella burrasca si rifece più gagliardo e vigoroso, e ne' tredici o quattordici anni che poi visse, come nota il Lanzi, par che ogni di salisse un grado verso il migliore.

Frattanto Raffaello avea tutto attinto da Lionardo, da una certa sicurtà e franchezza di colorire in fuori, che nel Vinci non era, per aver voluto, come detto è, cercar sempre con nuove mestiche e stillamenti d'olii una perfezione che mai non trovò, e per cagione della quale molte sue opere rimasero o solamente delineate o non perfette. Questa sicurtà e franchezza di colorito vide il Sanzio nelle opere di fra Bartolommeo, il solo allora nella scuola fiorentina che gli potesse insegnare il vero e più ricco modo di maneggiare i colori, come colui che, avendo in ciò particolare disposizione, seppe dal Vinci pigliar tutta la forza degli scuri, e trovare nuovo modo di lumeggiare le figure, col diminuire in guisa le ombre, che si avesse un gran rilievo insieme con una maravigliosa unione. Del che rendono testimonianza splendidissima quella tavola, dentrovi la Nostra Donna ed altri santi intorno, tanto lodata ed ammirata da Pietro da Cortona, la quale vediamo ancora nella chiesa di S. Marco; e ancora più l'altra eccellentissima, di cui s'adorna la Galleria del Palazzo Pitti, dove molte figure circondano una Nostra Donna, le quali, oltre alla grazia e all'affetto, e una pronta fierezza e vivacità, son colorite con sì gagliarda maniera, che paiono di rilievo. E per mostrare anche meglio l'artefice, che sapeva dar forza, e far venire collo scuro delle ombre innanzi le figure, vi fece un padiglione con alcuni putti in aria, che lo tengono, i quali si spiccano della tavola. Gran danno a sì mirabile pittura è stato che l'autore per imitare Lionardo nella forza degli scuri, adoperasse fumo da stampatori e nero d'avorio bruciato, onde si è andata sempre oscurando; tal che oggi appena si vede più quello sfumare di tinte che la facevano miracolosa. E poiché abbiamo toccato del fumo da stampatori e dei nero d'avorio bruciato, non sarà inutile dir qualcosa intorno all'uso di essi, avendo recato tanto danno alle opere più eccellenti della pittura.

Pare, secondo che dice Plinio, che il nero di avorio arso, il quale fa nero profondissimo, sia stato la prima volta messo in uso da Apelle; ma non ci è abbastanza noto il vero modo che i greci maestri tennero nell'usarlo. Dobbiamo conghietturare ch'eglino, in ogni loro cosa intenti a procurare la durevolezza delle opere, l'usassero in guisa che, procurando bellezza al colorito non dovesse altresì portar danno alle cose dipinte, alterandole col tempo, e facendone crescere la oscurità. La moderna prosunzione ha creduto che gli antichi fossero ignoranti di quella chimica, nella quale noi ci teniamo sapientissimi. Ma io credo, e certamente credo, che quelli ne sapessero più di noi, e in opera non mettessero che quella parte cui riputavano utile: conciossiachè gli uomini dell'antichità (qualunque sia il concetto che ne abbiano i filosofi d'oggi) non disgiungevano le scienze fisiche dalle morali, e non permettevano (ciò che non fa l'età presente) che le prime soverchiassero le seconde, onde se s'accorgevano che un'invenzione

qualunque facesse prevalere il vantaggio materiale sopra del morale, mostravano saviamente d'ignorarla. Guardiamo le cose ch'eglino al benessere e onore della nazione reputavano acconcie. Abbiamo noi l'arte, che avevano quelli, di condurre le fabbricazioni con tanta perfezione ottica, e con tanta solidità e fermezza d'intonachi, che quasi marmo possono scolpire? Le fisiche e le chimiche d'oggi possono cotanto? Si sa che chiari chimici moderni fra quali lo inglese Devy) non hanno potuto né pur conoscere la composizione dei detti intonachi; e così, di tante altre cose appartenenti all'opere dei Greci e dei Romani. Disgraziatamente le loro pitture non poterono superare tante e tanto feroci barbarie, che avrebbero distrutto, non che le opere degli uomini, la natura stessa. Pure giudicando da' mosaici, o da qualche fresco trovato nelle case della città pompeiana, dobbiamo accertarci che i loro modi di colorire erano tali da non mai per loro stessi alcuna alterazione patire. Ma l'avorio bruciato, posto in uso da' nostri circa il principio del decimosesto secolo, se da una parte produceva l'effetto del bellissimo nero, e giovava infinitamente alla trasparenza e perfezione del colorire a olio, dall'altra accorciava la vita ai dipinti; perché quel nero (non impedito forse da altre sostanze che vi mescolavano i Greci, e probabilmente dalla stessa cera, ch'essi, per quel po' che sappiamo, usavano in vece dell'olio) spandeva col tempo una certa oscurità sempre crescente, che a poco a poco finiva coll'abbuiare tutto il dipinto. Pure ove il detto avorio fusse adoperato con sobrietà e con giudizio, potrebbe riuscire anzi vantaggioso, che dannoso.

Nella fine del quattrocento, e nel principio del cinquecento fu trovata un'altra sorta di nero, ancor più lusinghiero e funesto alla vita dei dipinti. Ciò fu il cosiddetto nero di fumo da stampatori, perché gli stampatori di lettere e di figure intagliate in legno, l'usavano per fare inchiostro; ed ecco come l'ottenivano. Mettevano l'olio di seme di lino in una lucerna, la quale mentre ardeva, tramandava il fumo alla volta d'un piatto di terra cotta, posto sopra a una certa distanza, e ivi nasceva a poco a poco una certa polvere sottilissima, della quale poi si servivano gli artisti nel dipingere a olio. E in vero il dipinto acquistava, mercé di essa, una morbidezza e trasparenza e vaghezza straordinaria; e pareva utilissima al rilievo, e a tutte l'altre illusioni del colorito. Ma il tempo ha fatto conoscere che quel metodo era fallacissimo e dannevolissimo; onde abbiam dovuto qualche volta desiderare che avesse continuato la tempera dei quattrocentisti, piuttostochè veder l'opere miracolose del Frate, del Vinci e dello stesso Sanzio in ultimo, spessissimo offese dalla detestata usanza del nero di fumo. Da cui in Italia rimase generalmente illesa la scuola de' Veneziani, come quella che, senza sottilizzar tanto in cose scientifiche, otteneva con modi semplicissimi e naturali la perfezione del colore tanto ammirata. Ma i dipintori di scuola fiorentina e romana, dove più le cose si studiavano, n'ebbero particolar vaghezza, e però quasi tutte le opere loro si veggono oggi, più o meno, infelicemente abbuiate. Il solo Andrea del Sarto, fra' sommi fiorentini di quel tempo, tenne modo diverso. E ben quando ci verrà la volta di parlare di lui, conosceremo che le sue cose colorite con tanta facilità e semplicità di naturalezza di tinte, si mantennero così nel fresco, come nell'olio, quali erano uscite dal suo dolcissimo pennello.

Conosciuto adunque Raffaello l'abilità del Frate nel colorire, prese con esso lui stretta dimestichezza e cercò con ogni ottimo studio d'imitarlo. L'ape del Sanzio volava e si posava dov'era da succiare con miglior frutto, per formare quel suo celeste alveare d'ogni più perfetta delizia. E in vero da quel tempo aggrandì maggiormente la sua maniera, lasciò, come dice il Mengs, i minuti pennelli, cacciò del tutto dalle sue carni il grigio, e piegando i panni secondo le forme che vestono, imparò a conservare ne' panneggiamenti quel chiaroscuro che le figure dovrebbero avere, se fossero ignude. In fine il suo colorito divenne più animato, più vigoroso, in tutto più largo e dignitoso. Né al Frate fu senza mercé questo beneficio renduto a Raffaello; perciocché, avendo egli bisogno di conoscere i buoni termini della prospettiva, che aveva fino allora trasandata; il Sanzio, che ne fece uno de' primi e più dilette studi, la insegnò all'amico con lo stesso amore, col quale da lui aveva apparato il colorito. Nella citata tavola de' Pitti, che fra Bartolommeo fece nel tempo che strettamente conversava con Raffaello, vedesi il frutto degl'insegnamenti ricevuti in prospettiva in un cerchio di santi da due bande, che diminuiscono intorno al vano di una gran nicchia; i quali nota il Vasari, *son posti con tanto ordine che paiono veri*. E nella tavola altresì che Raffaello pur allora condusse in Perugia della Deposizione di Croce per attener la promessa alla Baglioni, apparisce oggi il profitto de' suoi studi nel colorito. Oh! com'ella forma lo stupore di chiunque trae alla Galleria Borghese di Roma, alla quale fu acquistata da Paolo V. Chi mai la direbbe opera d'un giovine di ventiquattr'anni? Veramente ella è la dimostrazione di tutto il profitto che Raffaello riceve dai suoi studi in Firenze. Facciamoci un poco a ragguardarla. Volle in essa l'artefice esprimere il dolore che hanno i più stretti e amorevoli parenti nel riporre il corpo di alcuna più cara persona, nella quale, come dice il Vasari, *consista il bene e l'utile di tutta la famiglia*. Il soggetto sacro della Deposizione glie ne dava opportunità, allorquando la insanguinata spoglia del Salvatore è portata al sepolcro. E questo momento egli rappresentò, mostrandoci la Vergine venuta meno, e l'altre donne piangenti e San Giovanni, che incrocicchiate le mani, china la testa con una maniera, aggiunge lo stesso Vasari, *da far commuovere qualsi sia più duro animo a pietà*. Non diresti, considerando l'arie delle teste, la forza del chiaroscuro e la bellezza dei panni, che alla grazia e divina espressione di Lionardo, è congiunta la sicurtà del colorito di fra Bartolommeo, con un non so che di più perfetto, e celestiale che annunciava il prossimo elevamento del Sanzio sopra ogni altro? Della qual cosa non ci rende manco certi la tavola famosa della così detta *Giardiniera* per la città di Siena, che fu l'ultima cosa che Raffaello fece allora in Firenze, dov'era tornato appena finito il lavoro della Baglioni. Quatremère de Quincy, (che la poté esaminare nel R. Museo di Parigi, a cui fu acquistata da Francesco I) scorge in questo dipinto tanta affinità col gusto di Lionardo, e con quel suo genere di grazia e di purezza che sembragli come uscito della stessa famiglia. E d'altra parte la bellezza ed unione de' colori è sì mirabile, che lo scambieresti con le migliori cose colorite in quel tempo dal Frate. V'ha poi un tal candore, una certa espressione di semplicità, una grazia sì nuova e sì divina, che ancor qui è chiaro presagio, dovere fra poco

Raffaello essere la principal maraviglia dell'arte, come colui che, avendo studiato e imitato i migliori nelle loro particolari perfezioni, divenne egli una perfezione propria, unica, miracolosa.

E già egli medesimo aveva cominciato a sentire hi sua virtù grandissima, e s'accorgeva di aver forze bastanti per paragonarsi con Lionardo e con Michelangelo, nella stessa lor patria e nel luogo più eminente della lor gloria. Ma temeva che l'essere d'altra città, e l'aver sì pochi anni nol facessero reputare indegno di competere con quei due, già attempati e gloriosissimi. E d'altro canto era troppo preziosa occasione una tanta gara. Chi non s'inginocchierebbe ad un uomo che avesse gareggiato col dipintore del Cenacolo, e col disegnatore della guerra di Pisa? Però, lasciato ogni lavoro o cominciato o promesso (e tra' lavori cominciati e a buonissimo termine condotti era la mirabilissima tavola, che gli fu dalla famiglia Dei allogata per la loro cappella in S. Spirito, la quale, benché abbozzata, come oggi si può vedere nella Galleria Pitti, pure non meno delle altre sopraddette, ricorda la comunanza de' suoi studi con quelli del Frate) senza metter tempo in mezzo scrive al suo zio in Urbino, sollecitandolo a fargli avere dal Prefetto di quella città una lettera di valevole raccomandazione presso al Gonfaloniere di Firenze, per ottenere di lasciare anch'esso alcuna memoria nella gran sala del palazzo della Signoria. E così pur fosse intervenuto, ché il più grande sforzo dell'ingegno dell'Urbinate sarebbe stato certamente intorno a qualche soggetto civile e di patria utilità!

Ma quasi i cieli avessero destinato Roma a vedere il maggiore elevamento della pittura italiana per la memoria delle sue antiche grandezze, colà fu a un tratto chiamato Raffello, e colà pure trovò quella concorrenza che sì avidamente cercava in Firenze. Prima per altro di seguitare il Sanzio a Roma, l'ordine dei tempi vuole che facciamo parola della prima gioventù di quegli artefici, che a maggior gloria le altre scuole d'Italia recarono.

Comincerò dal più celebre della scuola toscana. Nacque Andrea Vannucchi in Firenze l'anno 1478, e fu chiamato del Sarto, dal mestiere di sarto che faceva il padre. Di sette anni fu messo all'arte dell'orefice, nella quale assai volentieri e con assai notabile profitto si esercitò; fino che veduto il bel modo di disegnare del fanciullo, quel Gian Barile, detto dal Vasari pittore grosso e plebeo, lo tirò appresso di sé, e indirizzollo all'arte della pittura dove il presagio della sua straordinaria riuscita fu sollecito; onde il Barile, che non si sentiva più in grado di ammaestrarlo quanto era mestieri, ne parlò con Piero di Cosimo, tenuto de' migliori che allora fussero in Firenze, e con esso lui lo acconciò. La qual cosa per esso Barile; che seppe conoscere fin dove giungevano nell'arte le proprie forze, non è piccolo argomento di onore; essendo proprio de' veri ignoranti il non sentire la propria miseria. Co' migliori ammaestramenti crebbe il profitto di Andrea; ma più in lui operava il beneficio della natura, che, come dice il Vasari, l'avea fatto nascere pittore: onde nel maneggiare i colori mostrava di aver già lavorato cinquant'anni. E certo nella storia dell'arte non fu alcuno che salendo ai primi onori della pittura, rimanesse tanto fedele alle inclinazioni della propria natura, quando Andrea del Sarto, come che a lui non fossero senza giovamento gli esempi

migliori degli altri, e segnatamente le pitture di Masaccio e del Ghirlandaio, e i celebri cartoni di Lionardo e di Michelangelo, i quali anche ne' giorni di festa, disegnò insieme con gli altri giovani e fu in tale congiuntura che Andrea fece amicizia col Franciabigio, la cui natura e conversazione piacquegli più che quella di tutti gli altri; e pensò di far vita comune con esso lui, e torse compagno nella pittura.

Era Franciabigio nato in Firenze di umilissimi artefici e per desiderio, come narra lo storico, di por gere aiuto a' poveri parenti suoi, più che per vaghezza di fama, si pose all'arte della pittura, nella quale assai volenteroso andava esercitandosi. Ma il suo esercizio sarebbe rimasto senza frutto degno di gloria, se non erano gli sproni e la compagnia del Vannucchi, col quale *molto tempo tenne e bottega e la vita del dipingere*. La qual, vita, aggiunge il Vasari, fu cagione Ch'eglino grande acquisto fecero l'uno per l'altro all'arte della pittura, perché in vero era. Troppo venuto a noia ad Andrea lo star più con Piero di Cosimo, le cui stranezze, non erano sopportabili a lungo e lo star solo da sé ancora non gli piaceva, stimando forse che ne' primi anni dell'arte la compagnia del lavoro aggiunga voglia e potere a far bene e con profitto. D'altra parte anche il Franciabigio, stando allo studio di Mariotto Albertinelli, compagno e imitatore di fra Bartolommeo della Porta, ma di costumi e di massime affatto opposte a quelle del Frate, si trovava pressoché nella medesima condizione; giacché L'Albertinelli tirato dalle sue tante gozzoviglie aveva abbandonato l'arte della pittura.

Tolsero adunque Andrea e il Franciabigio una stanza nella piazza del grano, e con comodo dell'uno e dell'altro si ridussero insieme a dipingere, e fra le molte opere che condussero di compagnia, è ricordata dal Vasari quella delle Cortine, che coprivano la tavola dell'altar maggiore de' Servi, le quali furono allagate loro da un sagrestano strettissimo parente del Franciabigio. Dopo di che ad Andrea, che saliva ogni di più dell'altro in fama di ottimo pittore, fu commesso dalla Compagnia detta dello Scalzo, intitolata in S. Gio. Battista, di dipingere in dodici quadri di chiaroscuro, cioè di terretta in fresco, dodici storie della vita di quel Santo nel cortile che a quei di avevano finito di murare dirimpetto al celebre orto di S. Marco. Accettato Andrea la commessione, assegnò a ciascun scompartimento una storia di quel Santo, di qualità che girando intorno il cortile, si vedessero per ordine, e l'un dopo l'altro, i fatti del Battista, dalla rivelazione dell'Angelo al padre suo Zaccaria fino alla presentazione della testa ad Erodiade. Ma nel condurle non seguì l'ordine divisato, e tenendo dietro piuttosto alla fantasia, per prima cosa fece quando San Giovanni battezza Cristo, con tanta buona maniera, e con tanta grazia, facilità e naturalezza, che ben conobbesi il principio del suo operare straordinario; onde molte persone si voltarono a fargli fare opere. E a quel tempo e a quella prima maniera appartiene la sua tavola di Cristo, che in forma di ortolano apparisce alla Maddalena, per la chiesa di S. Iacopo tra' Fossi in Firenze.

Nello stesso tempo il Franciabigio acquistava anch'esso riputazione nell'arte, primieramente per quel che dipinse in fresco nella chiesa di S. Pancrazio e nella cappella de' Rucellai, e poi molto più per un quadro di Nostra Donna col

figliuolo in braccio e un S. Giovannino che faceva festa a Gesù Cristo, il quale era in una cappellina in S. Pier Maggiore; per un tabernacolo a fresco in S. Giobbe dietro a' Servi, nel quale fece una Visitazione molto lodata dal Vasari; e per quella tavola di cui si adorna la grande sala delle cose toscane della nostra R. Galleria, fatta per l'altar maggiore della stessa chiesa di S. Giobbe. Anche i due angioletti dipinti a olio dal Franciabigio nella chiesa di S. Spirito per ornamento di un S. Niccolò intagliato nel legno da Jacopo Sansovino gli diedero nome. Ma più d'ogni altra opera allora fece pervenire il Franciabigio in credito ed in fama quella sua Nunziata, ricordata dal Lanzi, la quale era in San Pier Maggiore, anch'essa perduta dopo la rovina di quella chiesa, e pare, secondo che dicono gli storici, che fosse condotta con molta diligenza e altresì con maggior gentilezza e morbidezza che non soleva essere la sua maniera, pittosto dura e faticosa a petto a quella soavissima di Andrea. Tanto il Lanzi quanto il Vasari lodano in essa un casamento tirato in prospettiva con molto ingegno. Per ora basti di Andrea e del Franciabigio, e passiamo a dire della prima gioventù di Ridolfo Ghirlandaio, di Jacopo da Pontormo, di Raffaellin del Garbo e di Rosso Fiorentino.

Non si trova nella storia della pittura un altro esempio, in cui si vegga così bene e con pari virtù l'arte del padre risorgere nel figliuolo, sì come videsi in Ridolfo Ghirlandaio. Il quale nacque di quel Domenico che fu tra quelli che fecero l'ultima prova, onde la pittura salisse alla maggior perfezione. Ma Ridolfo non poté essere educato dal padre, mancatogli nella prima età. Fu in cambio educato dal zio David, che presolo in custodia, gli tenne luogo di padre, non cogli ammaestramenti ed esempi suoi, essendosi vanamente perduto dietro al musaico, ma con dargli ogni agio e comodità per istudiare quelle cose che lo avessero condotto alla eccellenza dell'arte. Era allora aperto a profitto de' giovani artisti lo studio de' cartoni di Michelangelo e di Lionardo. A detto studio, oltre a quello delle pitture di Masaccio, si volse incontanente Ridolfo, e tanto nel disegno avanzò che fra que' disegnatori de' celebri cartoni era tenuto de' migliori. Fu allora che si congiunse in amicizia con Raffaello, col quale, come aveva avuto comune l'esempio del disegnare così ebbe altresì quel del colorire: conciossiachè anch'esso l'apparasse da Baccio della Porta, e anch'esso ne profittasse in modo, che il Sanzio, dovendo partire per Roma, chiamato da Giulio II, lasciò a Ridolfo la sua Madonna, detta della *Giardiniera*, pregandolo di volergli finire il panno azzurro, e l'altre poche cose che mancavano al quadro. Non è adunque a maravigliare se avendo bevuto Ridolfo quasi lo stesso latte che bevve l'Urbinate, mostrasse pure nelle sue opere una certa somiglianza raffaellesca, e si vedesse alcun che della maniera di Pietro Perugino (che val quanto dire del primo dipingeredel Sanzio) nelle prime sue cose, che furono due tavole a olio per le monache di Ripoli, una delle quali, rappresentante la Coronazione di Nostra Donna, e avente la data del 1504, fu portata al Museo di Parigi, dov'è tuttora. Ma in Firenze nel palazzo della nobile casa Antinori da S. Gaetano, si conserva un'altra tavola di Ridolfo, fatta per la chiesa di San Gallo, la quale più ancora delle altre gli acquistò nome, e più delle altre mostrò quanto comuni ad esso Ridolfo fossero nell'arte gli aurei principii del Sanzio. Rappresenta Cristo che

porta la croce, e vi sono molte e bellissime figure con teste d'una vivacità e prontezza incredibile. Ma qual meraviglia? Esse, come ci avverte il Vasari, furono ritratte dal vivo fedelmente, riconoscendosi le persone dalla loro effigie. Nelle due tavole del miracolo di S. Zanobi, delle quali verrà in proposito favellare più innanzi, spiccherà maggiormente la comunanza de' principii ch'ebbero Ridolfo e Raffaello.

Jacopo, nato di Bartolommeo Carrucci in Pontormo, castello nella strada pisana a diciassette miglia da Firenze, essendo ancor fanciullo perdette il padre, la madre e l'avolo quasi a un tempo, e rimasto al governo di una sua nonna, fu da questa tenuto parecchi anni in Pontormo, dove imparò a leggere e scrivere, e dalla medesima poi condotto a Firenze, non andò poi guari di tempo che venne in cognizione di Bernardo Vettori, il quale, veggendo in lui un certo spirito di felice indole per l'arte, lo mise a stare prima con Lionardo da Vinci, e poco dopo con Mariotto Albertinelli, e con Piero di Cosimo; sotto i quali maestri diede non dubbj segni di ciò che sarebbe stato in appresso. La prima opera di Jacopo, stando ancora con l'Albertinelli, fu, secondo il Vasari, una Nunziata piccoletta per un suo amico sarto, tanto bella, che, vedutala Raffael d'Urbino, che a que' dì era venuto a Firenze, ne restò maravigliato, e profetò la riuscita del giovinetto nella pittura, la quale fu ottima fino a tanto che, come a suo luogo vedremo, non entrò in una via in cui di eccellente pittore divenne mediocrissimo.

E quasi il medesimo, se bene per cagione molto diversa, intervenne a Raffaellin del Garbo, il quale da ottimo principio, e quasi certissima speranza di gareggiare co' più eccellenti nell'arte, si condusse a poco a poco, e molto prima ancora del Pontormo, a debolissimo fine. Dice il Vasari ch'egli nella sua gioventù disegnò tanto, quanto pittore che si sia esercitato in disegnare per venir perfetto. E oltre a ciò imparò a colorire a tempera e a fresco tanto bene, che le cose sue prime son fatte con sì mirabile diligenza, che paiono miniate. Per lo che non pur paragonò, anzi nella grazia delle teste superò il suo maestro Filippino Lippi, massime in quei cori d'angeli, che, per aiutare esso Filippino, lavorò in Roma nella chiesa della Minerva sopra la sepoltura del cardinale Carafa; i quali, dice il Lanzi, bastano a confermarli il soprannome del Garbo.

Partitosi poi Raffaellino dal suo maestro, raddolcì, come avverte lo storico, la maniera assai ne' panni, e fe' più morbidi i capelli, e l'arie delle teste migliori, ed era in tanta aspettazione degli artefici, che mentre egli seguì questa maniera era stimato il primo giovane dell'arte. E chi crederebbe che a detta sua gioventù sia da riferire la miglior opera ch'egli facesse mai? Voglio dire la tavola a olio della Resurrezione di Nostro Signore per la famiglia Capponi, che oggi benissimo conservata si vede nell'Accademia delle belle arti di Firenze. In essa sebbene si conosca che Raffaellino era uscito di fresco dalla scuola di Filippino Lippi, massime per l'acconciature degli abiti e la disposizione de' colori, pur tuttavia in nessun'opera del maestro e di non pochi altri artefici si vedono teste tanto belle e graziose; e siamo di credere che se Raffaellino non fosse stato dalla estrema povertà reso inetto all'ottimo esercizio dell'arte, avrebbe continuando a lavorare, lasciato quel suo fare un po' secco, che si vede in detta Resurrezione; e sarebbe

anch'egli divenuto signore di quella maniera larga e morbida, che, ai suoi tempi introdotta da Lionardo e da Michelangelo, seguitarono Andrea del Sarto; Ridolfo Ghirlandaio, il Pontormo e gli altri più celebri di quella età. Ma egli è pur da scusare, e altresì da compiangere un uomo, che aggravato di famiglia non aveva come alimentarla, essendo costretto a valersi ogni giorno di quel che guadagnava, pigliando a far le cose per poco prezzo. Per la qual cosa dopo la della tavola della Resurrezione, e alcune pitture in fresco nella chiesa di S. Giorgio sulla Costa, le quali perirono nel rifacimento di quella chiesa, il misero Raffaellino cominciò a declinare dal buono dell'arte, e ne diede i primi segni in due tavole per la chiesa di S. Spirito, delle quali oggi non si ha più notizie. E che fosse la miseria e non altro, che impedisse a Raffaellino l'avanzare nella grandezza dell'arte, lo mostrò la tavola per la chiesa di San Salvi, che oggi si vede nel R. Museo di Parigi; in cui, dice lo storico, si portò molto meglio, perché fu sovvenuto dall'abate de' Panichi, che glie la fece fare per pietà di lui e della sua virtù. Ma presto il povero pittore ricadde nella povertà che lo accompagnò in fino al sepolcro; dove discese nel 1524 d'anni 58. Delle cose eseguite in questo tempo ci passeremo, essendo in esse andato sempre peggiorando: onde in ultimo si ridusse a far dell'arte un lavoro meccanico con que' suoi disegni per ricami da monache, i quali dava a vilissimo prezzo. È Raffaellino del Garbo un grande esempio di quanto possa la povertà per abbattere l'ingegno degli uomini, e Dio voglia che apra gli occhi a quelli che possono e devono, quando che sia, con le loro ricchezze sovvenirlo.

Principii un po' diversi dagli, altri ebbe il Rosso. Anch'egli, è vero, studiò il cartone del Buonarroti ma il profitto trattone fu di formarsi una maniera, che non fosse quella degli altri maestri che allora fiorivano in Firenze; cioè una maniera gagliarda, spiritosa, spesso stravagante, costantemente nemica d'ogni stento. Della quale i primi saggi furono in Marignolle fuori della porta a S. Pier Gattolini, dove per Pietro Bartoli dipinse in un tabernacolo un Cristo morto; e sopra la porta di S. Sebastiano de' Servi, dove essendo ancora imberbe, dipinse l'arme de' Pucci, con due figure, che in quel tempo, dice il Vasari, *fecero maravigliare gli artefici*.

Più sopra abbiamo dichiarato l'indole della pittura veneta, la quale giunta all'apice non mutò quella sua natura sommamente briosa e amena, anzi, avendo gli artefici perfetti i modi d'esecuzione, non lasciarono né pur una di tutte quelle vaghezze e leggiadrissime bizzarie, senza guardar molto ai soggetti che avevano alle mani; poichè anche nelle sacre istorie fecero spesso trascorrere il pennello in abbigliamenti e capricci godibili infinitamente, ma non del pari profittevoli allo spirito. Talché se la scuola fiorentina, salita al suo massimo splendore, conservò il pregio del disegno sopra qualunque altra, la veneta fece altrettanto del colorito, il quale avvicinosi alla perfezione nelle mani di Giambellino, divenne perfetto in quelle di Giorgione e di Tiziano, nati amendue nello stesso anno, cioè nel 1477; amendue discepoli del Bellino, amendue fatti per toccare con l'arte la più alta cima. Se non che la morte, che rapì il primo di trentaquattro anni, e lasciò al secondo condurre la vita sino a novantanove, li dispaiò lungamente; e fece che il Vecellio si potesse godere interamente, e a sazietà quella gloria che al Barbarelli (così era il suo casato) quasi a mezzo corso fu tronca.

Ma quale obbligo non deve la pittura a' pochi anni di Giorgione? Grande così d'animo e d'ingegno come di corpo, onde venne chiamato Giorgione, fu certamente il primo a fare in tutto il suo chiarore fiammeggiare il genio coloritore de' Veneziani, trovando un nuovo e bellissimo modo di scegliere e adoperare, ad imitazione degli antichi, pochi e semplici colori, che più della natura ritraendo producessero quella lucentezza, e floridità, e trasparenza mirabile. Discepolo ancora de' Bellini, cominciò a sdegnare ogni minutezza, e fu veduto per lui una certa libertà e risoluta franchezza di pennello, detta di tocco, la quale formò il maggior distintivo de' veneti pittori: che mentre da vicino par negligenza e disprezzo dell'arte, da lungi è natura viva e palpabile. Per dire di qualche esempio delle prime cose di Giorgione, non troviamo niente di più acconcio delle due tavole che si conservano nella R. Galleria di Firenze, rappresentanti l'una Moisè alla scelta del fuoco e l'altra il noto giudizio di Salomone. In esse t'accorgi di un uomo, che secondando sua natura, non indugierà molto tempo a correre ardito e grandioso i campi della pittura. Non cerchiamo nelle prefate tavole se la invenzione è cavata da buone e autorevoli storie, e se gli abiti e i riti sono degnamente rappresentati. I veneti dipintori, sì come abbiám detto, intenti a piacere con tutte le grazie e attrattive del colore, poco cercarono quel che fu particolar lode de' Fiorentini e de' Romani. Ralleghiamoci invece dell'artistico magistero, che nelle mani di Giorgione cominciava a grandeggiare in tutta la sua luce; conciossiachè la veneta scuola a lui debba maggiore ampiezza di contorni, maggior novità di scorti, più vivacità di sembianti e di attitudini, maggior bellezza di panni, e in fine quel morbidissimo passare da un colore all'altro con migliore effetto di chiaro-scuro.

E rispetto al chiaroscuro fu avviso al Vasari che Giorgione vedesse e imitasse le cose di Lionardo *molto fummeggiate e cacciate terribilmente di nero*. Né crediamo che alle parole del Vasari tolga fede, come vorrebbe il Lanzi, la diversità dello stile giorgionesco e del vinciano; perocchè agli uomini dell'ingegno di Giorgione l'altrui esempio (qual era quello del Vinci, che aperse gli occhi agli artefici di tutte le scuole) serve soltanto per isvegliare la natural virtù, che poi da sé opera; e in effetto se v'ha pittore, di cui si possa dire nelle sue opere spiccar l'immagine di se medesimo, egli è desso certamente; avendovi recata tutta quella grandezza d'animo e di corpo che avea ricevuto nascendo; capace in vero di trovare il più bello e il più vario della natura. Quindi a ragione non volle mai nulla fare che dal vivo nol cavasse *e in ciò*, nota il Vasari, *ebbe spirito tanto gagliardo e divino, che molti di quelli che erano allora eccellenti, confessarono lui esser nato per metter l'anima nelle figure, e per contraffare la freschezza della carne viva più che nessuno che dipingesse non solo in Venezia ma per tutto*. Il che possiamo vedere ne' bellissimi ritratti ch'ei fece di naturale, dei quali uno infinitamente vivo conservasi in Venezia nella R. Accademia delle Belle Arti: e altri tre in un sol quadro, dove si riconosce l'amica di Tiziano, sono nella celebre Galleria Manfrin: e certo non è possibile veder cosa più maravigliosa; chè non si direbbero dipinti, ma vivi e veri e da favellare con chi li guarda. Anche la R. Galleria di Firenze ne possiede uno d'un cavaliere

gerosolimitano assai bello; e possiede altresì nella sua famosa raccolta de' pittori quello di esso Giorgione, fatto di propria mano a olio sulla carta, dove a un tempo grandeggia con la persona e coll'arte. Osservando quel suo volto e quel suo guardare sì ardito e gagliardo diresti che se la vita gli fosse bastata per trasfondere nella pittura tutta la natural sua forza, sarebbe giunto ad essere meglio colossale, che grande.

Né solamente i ritratti, sparsi in più luoghi, ci attestano la grandezza del dipingere giorgionesco, superiore a qualunque imitazione. Vi ha parecchi quadri a olio in Venezia e altrove, che mostrano a qual grado di eccellenza nell'arte pervenne in sì poca età il Barbarelli. In Venezia vedesi nell'ultima sala dell'Accademia delle Belle Arti un quadro in cui è figurata una tempesta di mare, che vien sedata per miracolo dai santi Marco Evangelista, Niccolò e Giorgio. Ben qui notabilmente spiccano le due principali qualità di Giorgione, di cercare, cioè, cogli scuri più profondi il maggior rilievo possibile, e di dare alle figure quel vivo e fiammeggiante colorito, onde si distingue da qualunque altro pittore: e si noti che le aduste e gagliarde carni de' nudi rematori, che fanno ogni forza perché la nave non affondi, richiedevano propriamente tutto il fuoco del suo pennello; mercé del quale si vede, come dice il Vasari, la furia de' venti, la forza e destrezza degli uomini, il muoversi dell'onde, i lampi e baleni del cielo, l'acqua rotta da' remi, e i remi piegati dall'onde e dalla forza de' vogatori. Avea ragione lo storico di dire ch'ei non si ricordava di aver veduta la più orrenda pittura di questa; essendo talmente condotta e con tanta osservanza nel disegno, nell'invenzione e nel colorito, che pare che tremi la tavola, come se tutto quello che vi è dipinto fosse vero. Ma questo fuoco del suo pennello, senza lasciar mai quel vivido e sanguigno che tanto piace, e che era proprio della natura veneta, sapeva Giorgione temperare ancora colla grazia e colla delicatezza dove il soggetto ne abbisognava; come nella discesa di Cristo al limbo, che si vede in Venezia nel palazzo reale, e più ancora nell'astronomo, e nella sonatrice di chitarra, preziosi ornamenti della Galleria Manfrin, e in quell'accordo musicale fra tre persone che vengono falsamente additate per Lutero, Calvino e Caterina de Bore, che, tornato di Parigi, adorna la sala dell'Iliade del palazzo Pitti. Non credo che la pittura producesse mai cosa più vera e più naturale di questa. E chi ben considera la figura di colui che nel mezzo del quadro dà il tuono all'altro ch'è accanto con in mano il liuto, vede mirabilmente e vivissimamente espressa la corrispondenza de' muscoli delle mani che toccano il cembalo, con l'udito e con l'astrattezza della testa di lui più viva che la vivezza. Non s'ingannava Tiziano quando diceva che le mezze figure di Giorgione bastavano per farlo tremare. Che nessuno fu nelle espressioni più gagliardo del Barbarelli, il quale, non facendo ordinariamente vedere che poco più della testa delle figure, sapeva (cosa mirabilissima) raccorre nel girar degli occhi e nella indicazione verissima de' muscoli e de' nervi tutto l'effetto, che altri producevano con le varie attitudini e movenze della persona. Così nel quadretto della Ninfa col Satiro, anch'esso posseduto dalla Galleria Pitti, non si vede interamente che poco più delle teste; e non di meno bastano per mostrare il lussuoso piacere, che l'una prende dell'altro in modo maraviglioso. Ma de' qua-

dri a olio di mano di Giorgione quelli forse che rendono più compiuta testimonianza di tutto il suo valore nell'arte, sono il Sant'Omobono fatto in Venezia per la scuola dei Sartori, e quel Moisè bambino estratto dal Nilo, e presentato alla figliuola di Faraone, che si conserva nel palazzo arcivescovile di Milano; il quale da alcuni è tenuto il miglior quadro a olio che Giorgione facesse giammai.

Ci duole assai che non possono fare egual testimonianza le sue pitture a fresco, che, non meno delle pitture a olio, sarebbonsi conservate lucide e fresche mercé di quella semplicità di colorito adoperato da Giorgione; se elle non fossero state da lui condotte nelle facciate di case, esposte all'aria di mare, onde col tempo si ricopersero d'una salsedine crudelmente distruggitrice, né di esse rimase che qualche reliquia, quasi per farci maggiormente lamentare il perduto. Pure di alcuna di sì l'alte reliquie, come parte importantissima di storia, essendo ivi Giorgione apparso pubblicamente emolo di Tiziano, più sotto ragioneremo, richiedendo l'ordine che diciamo della scuola lombarda in quel medesimo tempo.

Nel favellare con distinzione delle diverse scuole di pittura in Italia, ci fu mestieri suddividere la Lombardia in altre particolari scuole, che furono la mantovana, la milanese, e la cremonese; e intorno alla mantovana avvertimmo che ella non fu tralla alla sua più alta perfezione nel luogo dove naque e si alzò per virtù di Andrea Mantegna, ma bensì ricevette l'ultimo gloriosissimo perfezionamento in Parma, dove fu trasportata, e quasi trasfusa dall'incomparabile ingegno di Antonio Allegri: principal onore non pur di essa scuola mantovana o parmense, che voglia dirsi, ma di tutta la lombarda pittura. Tempo è che della sua nascita e delle prime sue opere discorriamo.

Di nessuno artefice è stato scritto con tanta incertezza di notizie e opposizione di giudizi quanto di Antonio Allegri. Chi l'ha detto nato di plebe, chi di famiglia illustre. Chi l'ha creduto ricchissimo, chi così povero da non poter sostentare la numerosa famiglia. Chi l'ha rappresentato timido, malinconico e parchissimo, e chi al contrario. Chi l'ha fatto andare a Roma a perfezionare la sua maniera sugli esempi di Raffaello e di Michelangelo, e chi non l'ha mai fatto uscire del suo paese. Chi l'ha fatto passare dal primo all'ultimo stile con la rapidità di un miracolo, e chi per lentissima gradazione. Finalmente chi l'ha fatto morire intorno al 1512, per aver beuto, essendo riscaldato, dell'acqua fresca, tornando da Parma a Correggio a pied i, e carico di certe somme di denari che recava alla sua famiglia, e chi da detto questo racconto una favola mostrando invece nel 1530 in Correggio si morì d'altro mele. Noi, lasciando dall'un dei lati le dispute, diremo ciò che di più certo è stato in questi ultimi anni saputo intorno a questo singolarissimo pittore.

In Correggio, piccola terra del modanese, nacque Antonio l'anno 1494 di civile e onesta famiglia. Suo padre, Pellegrino Allegri, era mercante e di fortuna egualmente lontana da ricchezza e da miseria, e però onorata nella mediocrità: onde potè e volle che fosse civilmente allevato questo figliuolo, facendolo nelle lettere istruire da Gio. Berni piacentino, e dal Marastoni modanese, e nella filosofia dal celebre medico Gio. Battista Lombardi. Ma in processo di tempo,

svegliandosi maggiormente il suo ingegno, e mostrandosi inclinato all'arte, fu da un suo zio per nome Lorenzo, mediocre pittore di Correggio, soccorso de' primi ammaestramenti; dopo i quali passò e alcun tempo si dimorò da Modena, dove immenso profitto ritrasse dalla pratica col Begarelli, il quale cominciava colle figure di terra cotta a meravigliare gli artefici. E giudico che qui il giovane Allegri ponesse i fondamenti a quella sua arte di dare alle pitture con la luce e colle ombre il maggior rilievo possibile. La scuola del Mantegna in Mantova, alla quale quasi subito dopo si volse, gli aperse e agevolò il cammino della maggior sua gloria: non che Antonio fosse discepolo di Andrea Mantegna, morto nei 1506; ma si delle sue opere, perocchè la natura lo chiamava a quella maniera graziosa e ridente ch'era propria di Andrea. La stessa natura gli die' poi ingegno a perfezionarla. Tacerò di alcune pitture, che non senza dubbi si attribuiscono all'Allegri nel tempo che studiava nella scuola del Mantegna, e propriamente sotto il suo figliuolo Francesco. Seguitando Raffaello Mengs, che fu il più diligente e insieme il più cauto ricercatore delle opere del Correggio, noterò per sicuro testimonio della sua prima maniera un Sant'Antonio, da lui dipinto in Carpi, il quale mostrava quella secchezza mantegnesca, e quel modo di fare un po' tagliente, e non abbastanza spedito, che non si vide mai più in altra opera dell'Allegri.

A sì eccelsa gloria erano le arti pervenute nel secolo decimo quinto; e ben chiaro appariva che il prosperar d'una faceva che le altre eziandio prosperassero. Voglio dire che dalla grandezza degli edificii nasceva che si potessero e volessero altresì condurre grandi opere di scultura e di pittura. Le quali chi domanderebbe oggi in tanta grettezza e miseria di fabbriche? Quale de' palazzi moderni potrebbe accogliere e far gustare quelle immense tavole e quelle vastissime istorie a fresco dei pittori del quattrocento? Meglio per conseguente oggi è richiesta e gradita la pittura dei paesi, dei fiori, delle bambocciate, che in piccoli quadretti è contenuta. Le stampe riescono anch'esse più acconcie all'ornamento delle case c'oggi; e niente di meglio, per la piccolezza e vanità presente, di quei così detti *Album*, che valgono a distrarre la noia delle inforestierate conversazioni. Tale è veramente la condizione delle arti belle, che l'una ha potere sull'andamento dell'altra, e dallo stato dell'architettura in gran parte dipende quello delle altre due sorelle, che servono per ornamento degli edificii e delle città.