



FONTES **E**-Quellen und Dokumente zur Kunst 1350-1750
Sources and Documents for the History of Art 1350-1750

HOGARTH'S *ANALISI DELLA BELLEZZA* OF 1761,
AND A PHANTOM ITALIAN TRANSLATION MADE IN 1754

GUGLIELMO [WILLIAM] HOGARTH:

L'analisi della bellezza,

Livorno: Giovanni Paolo Fantechi, 1761

edited by

CHARLES DAVIS

FONTES 58 – Nachtrag

[10 January 2011]

Zitierfähige URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2011/1353>
urn:nbn:de:bsz:16-artdok-13535

The Addendum, or 'Nachtrag', to Fontes 58 presents page facsimiles of the Italian translation of Hogarth's *Analysis of Beauty*, published in Livorno in 1761:

L'ANALISI
DELLA
BELLEZZA

Scritta col disegno di fissar l'*Idee* vaghe del *Gusto*.

Tradotta dall'Originale Inglese.

DI
GUGLIELMO HOGARTH.

Sì varia il Serpe i moti, e il flessuoso

*Strascico in più scherzevoli attortiglia
Circoli, a vista d'Eva, ond' egli alletti*

Il suo guardo: —————

Milton. Lib. 9. Traduz. del Rolli.

VARIETÀ

LIVORNO Per Gio: Paolo Fantechi all'Inseg. della
Verità in Via Grande 1761. *Con Approvazione.*

The Contents of FONTES 58 are as follows:

*INTRODUCTION: HOGARTH'S ANALISI DELLA BELLEZZA OF 1761,
AND A PHANTOM ITALIAN TRANSLATION MADE IN 1754*

INDEX OF ARTISTIC AND AESTHETIC TERMS AND CONCEPTS CONTAINED IN
L'ANALISI DELLA BELLEZZA (...) DI GUGLIELMO HOGARTH (LIVORNO 1761)

NOTE TO FONTES 58 NACHTRAG/ADDENDUM: DIGITAL FACSIMILE OF
L'ANALISI DELLA BELLEZZA (...) DI GUGLIELMO HOGARTH (LIVORNO 1761).

The Index of Artistic and Aesthetic Terms and Concepts contained in

L'Analisi della Bellezza (...) di Guglielmo Hogarth (Livorno 1761) is repeated here to facilitate consultation. For the introductory note to the Index, see FONTES 58.

INDEX OF ARTISTIC AND AESTHETIC TERMS AND CONCEPTS CONTAINED
IN *L'ANALISI DELLA BELLEZZA (...)* DI GUGLIELMO HOGARTH (LIVORNO 1761)

ABBOZZATA: 108

ACCORDO DELLE PARTI: 51

ACCORDO: 20, 54, 56, 116, 166, 167

ADATTATO: 51

AGUZZO: 123

AMMORBIDITI: 166, 170

AMORE DELL'IMITAZIONE: 54

AMORE DELLA VARIETÀ: 177

AMORE DI RINTRACCIAR: 61

AMPIEZZA: 68, 74

ANALISI: 49

ANTONOMASIA: 161, 164

ARCHITETTURA: 79

ARMONIA DI PARTI: 121

ARMONIA: 110

ARMONICO: 79

ARTE DELLA PITTURA: 138

ARTE DI COMPOR BENE: 79, 84

ARTE DI VARIARE BENE: 79, 84, 161

ARTE DI VEDERE: 171

ARTE: 32, 49, 60, 99, 129, 142, 157, 168, 177

ARTI IMITATIVE: 137

ARTIFICIOSA MANIERA: 161

ARTIFIZIATE: 138

ARTIFIZIOSA MANIERA: 66

ARTIFZIOSO: 169

ATTEGGIAMENTO/ATTEGGIAMENTI: 13, 56,

ATTEGGIATA MOSSA: 10

ATTITUDINE: 184

ATTITUDINI: 21

AVVITICCHIAMENTO: 95, 96, 97, 98, 176

AVVITICCHIARSI: 92, 94

AVVITICCHIATO: 94, 97, 102, 150, 151

AVVITICCHIAMENTO: 151

AZIONE: 188

BELL'ACCORDO: 153

BELLA FIGURA (una): 8

BELLA FORMA: 94

BELLE FATTEZZE: 180

BELLEZZA (bellezze): 3, 5, 9, 10, 16, 22, 23, 32, 33, 35, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 60, 65, 67, 71, 76, 77, 78, 82, 84, 85, 86, 87, 91, 92, 93, 96, 98, 100, 101, 104, 108, 113, 114, 117, 118, 124, 129, 133, 136, 142, 150, 151, 152, 158, 159, 162, 169, 183, 184

BELLEZZA D'ACCORDO O PROPRIETÀ: 52

BELLEZZA DEL TUTTO: 49

BELLEZZA DELL'INTRIGO: 74

BELLEZZA DELLA NATURA: 109

BELLEZZA DELLA VARIETÀ: 86

BELLEZZA DI COLORITO: 153

BELLEZZA MORALE: 4

BELLEZZE ESSENZIALI: 132

BELLEZZE MAESTOSE: 135

BELLISSIMA FORMA: 94

BELLO (bella, belli, belle): 31, 44, 66, 82, 95, 101, 108

BELLO IDEALE: 16, 17

BEN FORMATO (formata): 90, 102

BRIO: 61

BUON GUSTO: 105

BUON OCCHIO: 123

BUONA FORMA: 116

BURLESCA: 69

CAPI D'OPERA (= capolavori): 137

CAPRICCIO: 59, 83

CARATTERE DELL'ANIMO: 176

CARATTERE: 51, 72, 130, 131, 135, 173

CARICATO: 89, 93

CARNAGIONE (carnagioni): 161, 162, 163, 165, 166

CAVETTO: 152

CERCHIO: 59, 60, 190

CHIONZA: 56, 89, 90, 94, 105, 134

CIONDOLONI: 134

COLONNE SPIRALI: 50

COLOR DI CARNE: 161

COLOR GENERALE: 165

COLOR PERMANENTE: 164

COLORE, COLORI: 82, 136, 139, 141, 153, 156, 158, 161, 166, 168, 169, 170

COLORI COMPOSTI: 164

COLORI FISSI: 155

COLORI MISTI: 158

COLORI PRIMITIVI (tre): 158, 164

COLORISTA: 169

COLORITO: 161, 168, 169, 170

COMICO: 70

COMODO: 72

COMPLESSO: 44

COMPOSIZIONE (composizioni): 47, 59, 78, 81, 84, 89, 91, 93, 136, 152, 153, 154, 157, 158, 160, 161, 183

COMPOSIZIONE D'ORNATO: 114

COMPOSIZIONE DI LUMI E DI OMBRE: 160

COMPOSTO INTRIGO DI FORME: 65

COMPOSTO: 60, 71

CONCAVITÀ: 95

CONCAVO (concava): 101, 145, 148, 150, 151, 153

CONCORDIA: 20

CONFUSIONE ALL'OCCHIO: 83

CONO: 7, 58, 59, 76, 147

CONTENUTI ORIZZONTALI: 45

CONTENUTI PERPENDICOLARI: 45

CONTORNO ONDEGGIANTE: 11

CONTRAPPOSTE FIGURE: 56

CONTRAPPOSTI AMPI: 158

CONTRAPPOSTI DI TINTE: 165

CONTRAPPOSTI FORTI: 158

CONTRAPPOSTI RILEVATI: 158

CONTORNO (contorni): 8, 11, 42, 56, 100, 101, 145, 169

CONTRAPPOSTI: 54, 66, 88, 156, 159

CONTRAPPOSTO: 183, 187

CONVENIENZA: 72, 86

CONVESSITÀ: 95

CONVESSO (convesse): 149, 152

CORPI IN MOTO: 190

CORRISPONDENZA: 49, 50, 56, 72, 85, 112, 114

CURVA: 190

CURVATURA: 89, 149

CURVE CONTRAPPOSTE: 77

CYMA RECTA: 149

DAL NATURALE: 107

DECORO (vero): 21

DEFORME: 67, 90

DEFORMITÀ: 10

DEGRAZIONE: 152, 166

DELICATEZZA: 11

DESCRIZIONE: 141

DIFETTO: 132

DIFFICOLTÀ: 61

DIGNITÀ: 68, 69, 135

DILETTA: 92

DILETTATO: 95, 101

DILETTEVOLE: 71, 72

DIMENSIONI: 50

DISEGNO: 3, 6, 18, 49, 55

DISGRADEVOLE: 100, 105, 122, 160, 162

DISGRADEVOLI APPARENZE: 56

DISPOSIZIONE (congruente): 21

DISPOSIZIONE DE' COLORI: 164, 165

DISPOSIZIONE: 160, 161

DISTINZIONE DELLE PARTI: 81

DISTINZIONE: 57, 88, 164

DIVERTITO: 95, 101

DRITTEZZA: 136

DURA: 99, 104

ECCELLENTI: 109

ECCELLENZA: 132, 169

ECESSI IMPROPRI: 69

ECESSO: 11, 66, 69, 74

EFFETTI DE' LUMI: 161

EFFETTO DELLA GRANDIOSITÀ: 67

ELEGANTE FORMA: 63

ELEGANTE: 24, 34, 50, 60, 71, 78, 100, 132, 177

ELEGANZA: 13, 47, 61, 69, 71, 88, 89, 92, 93, 98, 105, 108, 135, 137

ESPRESSIONE DEL VOLTO: 178

ESPRESSIONE: 59, 173, 175, 176

FANTASIA: 152

FERMEZZA: 112

FERMO: 65

FIAMMA DEL FUOCO [forma]: 7,8

FIAMMA: 172

FIGURA (figure): 44, 78, 82, 156

FIGURA (variata): 78

FIGURA BEN PROPORZIONATA: 127

FIGURA BEN VARIATA: 60

FIGURA DISGRADEVOLE E SENZA GUSTO: 83

FIGURA DISPIACEVOLE: 66

FIGURE ONDEGGIANTI: 98

FIGURE SEMPLICI: 58

FORMA (forme): 22, 42, 43, 65, 91, 105, 109, 110, 111, 113, 125, 130, 152, 164.

FORMA DEL CONO: 58

FORMA DELLA FIAMMA: 7

FORMA SEMPLICE: 60

FORMA SERPEGGIANTE (forme serpeggianti): 8, 74, 98

FORME DELLA BELLEZZA: 67

FORME ELEGANTISSIME: 50, 94

FORME GRANDIOSE: 67

FORME IRREGOLARI: 73

FORME LEGGIADRE: 53

FORZA DELLE LINEE SERPEGGIANTI: 172

FORZA (forze): 71, 72, 155, 191

GARBO DE' PANNEGGIAMENTI: 21

GARBO: 99, 104, 108, 111, 172, 173

GENERALI IDEE: 110, 111, 125, 134

GIUDIZIO: 176

GIUDIZIOSO SCULTORE: 51

GIUSTA PROPORZIONE: 112, 132, 133

GLOBULARE: 145

GOFFO; GOFFE: 134, 178

GOLA DRITTA: 150

GOLA: 145

GRADATAMENTE: 103

GRADEVOLE: 53

GRADI DEL COLORE: 165

GRADINATURE: 103

GRANDE AMPIEZZA: 67

GRANDEZZA DI GUSTO: 6

GRANDIOSITÀ: 67, 69, 74, 134, 164, 180

GRANDIOSO: 132, 133, 134, 135

GRAZIA NEL PORTAMENTO: 117

GRAZIA: 5, 7, 9, 10, 12

GRAZIOSO (graziosa): 71, 95, 96, 108, 117, 184, 190

GRETTO: 90

GROSSOLANO: 89, 133

GUSCIO (gusci): 40, 41, 42, 60, 75, 90, 95, 96, 103, 110, 111

GUSTO (bellissimo): 12

GUSTO DI ORNATI: 122

GUSTO GOTICO: 97

GUSTO PARTICOLARE D'ELEGANZA: 137

GUSTO TRITO: 83

GUSTO: 39, 98, 105, 108, 109, 134, 137, 171, 176

IDEA DELL'ELEGANTE: 100

IDEA GENERALE: 112

IDEA: 41

IDEE DE' CORPI: 40

IL POCO PIÙ: 109

IMMAGINARE: 94

IMMAGINATIVA: 32, 43, 71, 78, 92, 100, 103, 104, 119, 129, 151

IMMAGINAZIONE: 44

IMITAZIONE: 35, 54, 85, 158

INFINITA VARIETÀ: 22
INTENDENTE: 102
INTRECCI DELLE LINEE: 100
INTRICAMENTE PIACEVOLI: 97
INTRICAMENTE: 118
INTRICATA DELICATEZZA: 98
INTRICATA VARIETÀ: 151
INTRICATO: 169
INTRICO; INTRIGO: 47, 61, 62, 164, 165
INVENZIONE: 69

LANGUIDI: 159
LARGHEZZA DELL'OMBRA: 159
LARGHEZZA: 154, 160
LINEA (linee): 75, 118, 122, 123, 136, 140, 145, 151, 171
LINEA CARICATA: 176
LINEA CIRCOLARE: 76
LINEA CONTINUATA: 10, 77
LINEA DELLA BELLEZZA; linea di bellezza: 13, 89, 94, 172, 177
LINEA DELLA GRAZIA; linea di grazia: 78, 93, 176
LINEA DI LUCE: 149
LINEA DRITTA; linee dritte: 10, 44, 55, 58, 92, 121, 146, 190
LINEA ONDEGGIANTE; linee ondegianti: 68, 76, 78, 89, 90, 91, 94, 99, 108, 146, 150, 190
LINEA PRECISA: 11
LINEA SERPEGGIANTE; linee serpeggianti: 9, 11, 13, 24, 90, 91, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 137, 150, 172, 177, 192
LINEA SPIRALE: 77
LINEALMENTE: 91

LINEE CONTRAPPOSTE SERPEGGIANTI: 60

LINEE CURVE: 77, 85, 92, 145, 146

LINEE DI ELEGANZA: 178

LINEE ESSENZIALI: 43

LINEE INELEGANTI: 177

LINEE NON VARIATE: 69

LINEE PARALLELE: 148

LINEE PIANE E PARALLELE: 184

LINEE PIANE: 94, 192

LINEE PUNTEGGIATE: 172

LINEE RETTA: 76, 77, 85, 186

LINEE SCIOLTE: 172

LINEE SEMPLICI: 177

LINEE SUPERFICIALI: 107

LINEE TAGLIENTI: 101

LUCE: 58, 82, 138, 141, 142, 149, 153, 158, 171

LUCIDI CORPI: 161

LUME; LUMI: 136, 140, 141, 144, 147, 151, 152, 153, 154, 157, 160

LUNGHEZZA DELLA LINEA: 62

MACCHIE: 160

MACCHIETTA: 160

MANCANZA DI ELEGANZA: 105

MANIERA DI COMPORRE: 79

MANIERA DI DISEGNARE: 11

MANIERA SECCA E CHIONZA: 11

MANIERA SECCA: 39, 99

MANIERA STRAVAGANTE: 38

MANIERA; maniere: 35, 36, 93, 99, 138

MANIERE (varie): 35

MASSA: 112

MEDESIMEZZA: 105

MEDIOCRE EFFETTO: 99

MERAVIGLIA: 67

MESCOLATI: 170

MISURARSI: 134

MISURATE: 155

MISURE: 121, 119, 155

MOLE: 50, 67, 68, 112, 135

MOLLE: 50

MOLTIPLICATA: 7

MORBIDA DEGRADAZIONE: 152

MORBIDA TINTA DEGRADATA: 159

MORBIDEZZA: 108, 151

MOSSA: 22

MOTI NATURALI: 174

MOTI SERPEGGIANTI: 190

MOTO (moti): 64, 65, 112, 118, 128, 130, 135, 174, 175, 190, 191

MOVIMENTO (movimenti): 64, 116

MUTILATI: 137

NATURALE: 12, 158

NUOVO ORDINE D'ARCHITETTURA: 99

NOBILTÀ: 132

NOBILE SEMPLICITÀ: 152

NON VARIATE: 99

NATURALE (dal): 12, 43, 99, 107, 108, 165

NATURA: 15, 16, 22, 26, 32, 35, 38, 49, 52, 59, 62, 101, 115, 117, 129, 139, 140, 142, 152, 153, 157, 159, 160, 162, 177, 191

OBLIQUITÀ (gradi di): 147, 148

OCCHIALI DOPPI DA' CONOSCITORE: 137

OCCHIO: 53, 54, 55, 58, 62, 63, 64, 65, 68, 95, 96, 98, 102, 103, 108, 111, 113, 123, 124, 125, 126, 129, 131, 136, 138, 141, 143, 144, 145, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 156, 158, 160, 162

OMBRA PIATTA: 144

OMBRA RETROGRADE; ombre retrogradi: 142, 143, 145, 147, 148, 161

OMBRA; ombre: 58, 82, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 160, 161, 162

OMBREGGIATO: 151

ONDEGGIAMENTI CONTRAPPOSTI: 184

ONDEGGIANTE; ONDEGGIANTI: 62, 66, 97, 99, 100, 106, 149

ONDEGGIANTI FORME: 97

ONDEGGIMENTI: 77, 103, 107

OPERA BELLA: 135

OPERA DELL'ARTE (opere): 61, 172

OPERA DELLA NATURA: 153

OPPOSIZIONE: 154

OPULENZA: 88

ORDINE DE' COLORI: 165

ORDINE DELLA FORMA: 23

ORDINI DELL'ARCHITETTURA: 50

ORNAMENTO: 52, 65

ORNATO: 76, 77, 89, 94, 96, 111, 151

ORRORE: 67

OSCURITÀ: 164

OVALE: 60

OVOLO: 149, 152

PANNEGGIAMENTI: 12, 136

PARALLELA: 148, 149

PARALLELISMI: 56

PARTE MECCANICA DELL'ARTE (Ia): 35

PARTE MOSSA: 190

PARTI: 78

PASSIONI DELL'ANIMO: 175

PERFEZIONE; perfezioni: 93, 135, 137

PERFEZIONARE LE IDEE: 35

PERIZIA: 16

PESANTE: 50, 69

PIACER DELLA VARIETÀ: 52

PIACERE: 57, 61, 62, 65, 67, 77, 78, 88

PIACEVOL FATICA DELLA MENTE: 62

PIACEVOLE COMPOSIZIONE DI LUME E D'OMBRA: 153

PIACEVOLE EFFETTO: 160

PIACEVOLE: 64, 67, 71, 84, 95

PIACEVOLI FORME: 79, 161

PIACEVOLI PIEGHE: 136

PIANO: 145

PIATTO; PIATTA: 144, 148

PIRAMIDALE: 7

PIRAMIDE: 53, 58, 136

PITTORE ORDINARIO: 170

PITTORESCA: 66

PITTURE DA GABINETTO: 170

PITTURE DA GALLERIE: 170

PIÙ CHE UMANO: 131

PRATICA: 39

PRECETTO: 15, 193

PRIMA TINTA: 156, 161, 166

PRIMI PENSIERI: 185

PRIMI TINTE: 141, 142, 154

PRIMO PRESSO: 160, 186

PRINCIPIO; principi: 39, 47, 86, 101, 107, 159, 160, 161, 165

PROFILO: 55, 145

PROPORZIONE; proporzioni: 12, 23, 46, 50, 51, 56, 84, 100, 110, 112, 114, 115, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136

PROPORZIONI ARMONICHE: 17

PROPRIETÀ: 54

PROSPETTIVA AEREA: 159

PROSPETTIVA LINEARE: 157

PROSPETTIVA: 145, 148, 157, 159

PROSPETTO: 157

PULITEZZA DELL'ARTIFICIO: 86

[QUADRETTATURA]: 46 (COGNITO METODO)

QUALITÀ: 51

QUANTITÀ: 47, 68, 112, 132, 133, 159

RAGGIO (raggi): 41, 64

RAGGIO IMMAGINARIO: 63

RAPPRESENTAZIONE: 105

REGOLA (regole): 14, 160, 169, 172

REGOLARE: 107

REGOLARITÀ: 54, 55, 57, 105, 107

REGOLE DE' MODERNI: 51

REGOLE DELL'ARTE: 183

REGOLE DI COMPORRE: 84

REGOLE DI VARIETÀ: 83

REGOLE DOGMATICHE: 34

RETROCEDIMENTI: 150

RICCHEZZA DEL GUSTO: 86

RIDICOLO (ridicola): 69, 178

RIPOSO: 64

RISTRETTE OMBRE: 159

RIVERENZA: 67

RIVOLTE: 94

ROBUSTEZZA: 51

ROTONDITÀ: 152

ROZZA: 69

ROZZEZZA: 152

ROZZO: 90, 133

SAGACITÀ: 69

SCALA DEL PITTORE: 142

SCALE DI COLORI: 141

SCALE DI PROPORZIONE: 46

SCOMPOSTE LINEE E ARRUFFATE: 66

SCORRETTI: 137

SCORRETTISSIME: 134

SEGNI DI DISTINZIONE: 154

SEGNI: 154

SEMPLICE BELLEZZA: 86

SEMPLICE: 81

SEMPLICITÀ: 13, 47, 57, 58, 59, 60, 67, 81, 86, 87, 88, 108, 152, 154, 160, 164, 165

SEPARATA LUCIDEZZA DELLE TINTE: 170

SERPEGGIAMENTO; serpeggiamenti: 11, 97, 106

SERPEGGIANTE: 7, 8, 9, 13, 25, 74, 190

SERPENTINE: 99

SFIGURATI: 137

SIMIGLIANZA: 83

SIMMETRIA: 16, 47, 50, 54, 110

SISTEMA DELLA VARIETÀ: 188

SMISURATA GRANDEZZA: 68

SMISURATA: 67

SMORTITI: 159

SOLIDITÀ: 50, 112

SOMMA BELLEZZA DELLA PROPORZIONE: 126

SOSTENER GRAN PESI: 62

SPAZIO DI MEZZO: 160

SPAZIO VACANTE: 153

SPAZIO; spazi: 90, 92, 93, 99

SPIRA: 53

SPIRITO (d'una pittura): 7

SPIRITO DELL'INVENZIONE: 21

SPROPORZIONE: 131

SPROPORZIONI: 52

STAMPE SFUMATE: 140
STATUE COLOSSALI: 68
STRANO: 70
SUBLIME: 3, 20, 91, 138, 176
SUPERFICIE DE' CORPI: 40
SUPERFICIE: 90, 95, 104, 111, 112, 134, 141, 151
SVELTA: 128

TAGLIENTI DENTATURE: 102
TALENTO MIMICO: 54
TAVOLOZZA DA PITTORE: 164
TAVOLOZZA: 165
TERMINI D'ARTE (pomposi): 34, 56
TINTA FRESCA; tinte freschi: 164, 183
TINTE DISTINTE: 170
TINTE LUCIDE: 170
TINTE SEPARATE: 170
TINTE VERGINI: 164, 170
TONDO: 144
TRACCIA: 112
TRASPARENTI CORPI: 161
TRATTEGGIATA: 144, 148
TRATTI: 140, 147
TRITO (trita): 97, 99

ULTIMI TOCCHI: 104

UMANA FORMA: 95

UNIFORME: 99

UNIFORMITÀ: 47, 53, 54, 55, 56, 57, 72, 145, 164

UNIONE: 166

UNIRE I COLORI: 169

UNITO (unita, unite): 72, 161, 166

USO (l'uso): 54, 55, 114

UTILE: 72

VARIAMENTO: 53

VARIARE: 106, 107, 134, 161

VARIATA COMPOSIZIONE: 169

VARIATO (variata): 78, 81, 88, 93, 103, 104, 111, 117, 118

VARIAZIONE; variazioni: 107, 165

VARIETÀ DELLE LINEE: 40

VARIETÀ DI PARTI (infinita): 21

VARIETÀ SCOMPOSTA: 170

VARIETÀ: 22, 47, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 60, 62, 77, 78, 81, 83, 84, 85, 87, 89, 96, 104, 113, 116, 119, 139, 145, 150, 151, 152, 158, 159, 160, 161, 164, 165, 168, 188

VELOCITÀ: 71

VIVACITÀ: 7, 11, 61

VOLTO: 171

VOLUTA: 53

PAGE FACSIMILIES:

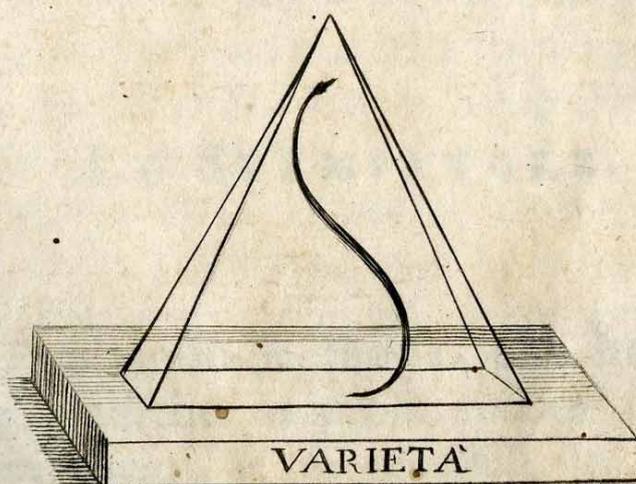
L' ANALISI
DELLA
BELLEZZA

Scritta col disegno di fissar l' Idee vaghe del Gusto.
Tradotta dall' Originale Inglese.

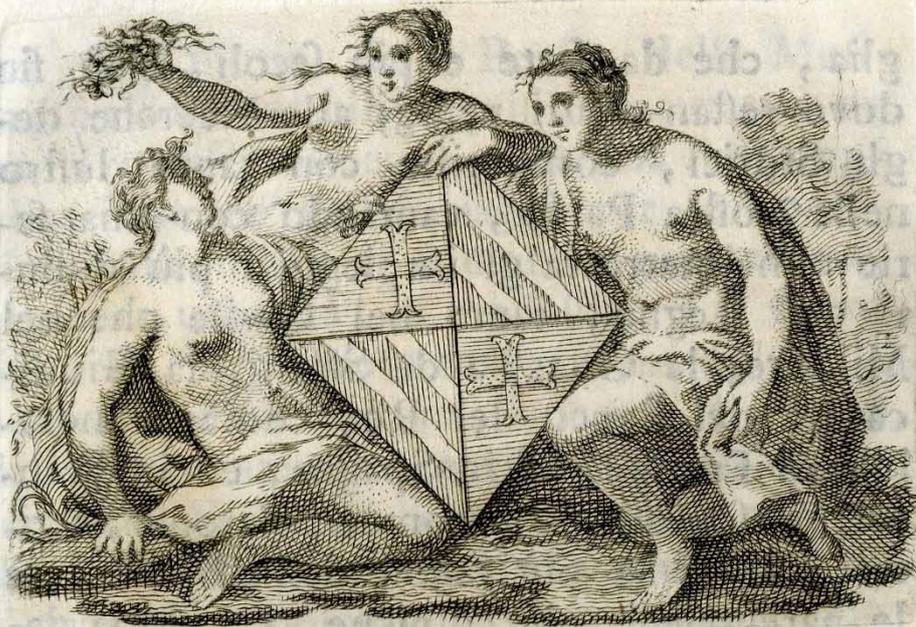
DI
GUGLIELMO HOGARTH.

*Sì varia il Serpe i moti, e il flessuoso
Strascico in più scherzevoli attortiglia
Circoli, a vista d' Eva, ond' egli allettà
Il suo guardo:*

Milton. Lib. 9. Traduz. del Rolli.



LIVORNO Per Gio: Paolo Fantechi all' Inseg. della
Verità in Via Grande 1761. Con Approvazione.



ALL' ILLUSTRISSIMA SIGNORA
DIANA MOLINEUX
DAMA INGLESE.

LO STAMPATORE.

SEguitando la moda, che ha conver-
tito le Dediche in tanti encomj, crederei
di farvi torto, se vi metessi in conto di
meriti l'origine illustre della vostra Fami-

§

glia,

glia, che da sette e più secoli, cioè fin dove restan sicuri vestigj alle ricerche degli Storici, comparisce con tanto lustro nella vostra Patria, vantando con una serie non interrotta gl'impieghi i più distinti del Regno, tanto nel Civile che nel Militare, la Guardia de' Sigilli, la Giudicatura del Banco del Re, comandi notabili di Truppe, ed in Spagna, ed in Francia, Vescovadi, Vicecontèe, Baronie, i titoli in somma più fastosi della Nobiltà, e le parentele le più cospicue. La gloria degli Antenati sono il misero rinfranco di chi non ha potuto conservarne in se stesso che una languida rimembranza, e che invece di procurare di rinnovarne lo splendore co' proprj meriti non ha pensato che ad invanirsi degli altrui. E siccome il rimproverare ad alcuno gli svantaggi del nascere è un confessare tacitamente, ch'egli non somministri altro attacco all'invidia; così il celebrare altrui per le glorie de' suoi maggiori è un rinfacciargli, che nulla somministri del proprio per materia di lode. Non così è di Voi. Gli assidui vostri studj delle Lingue, delle belle Lette-

re,

re, dell' Istoria, della Poesia, della Musica, e i considerabili acquisti procurativi da un vivo discernimento, e da una lunga applicazione ne' vostri viaggi per le cognizioni più utili, e d' uguale ornamento, la vostra urbanità, la modestia, e il tratto signorile, aggiunte a tutti i vantaggi della natura e della fortuna, fanno il distintivo del vostro carattere, e vi danno un fondo ineshausto di meriti, che non avete a divider con altri; intinuando a chiunque ha l' onor di conoscervi, che quando non foste venuta così tardi nella serie di una sì illustre Profapia, eri degna di cominciarla. Queste lodi, che tanto meno vi devono esser sospette, quanto, che non avendo la fortuna di conoscervi personalmente, ho dovuto impararle dalla voce della Fama, la quale, in un Paese non vostro, e con tanti stimoli all' invidia, se in nulla vi si è mostrata mendace, non deve esser certamente per avere esagerato le vostre doti, mi hanno mosso a procurare alla presente Operetta il patrocínio del vostro Nome; e aggiungerei un altro titolo, più correlativo all' argomento del libro, se non

temessi di abusar troppo della vostra modestia. Fin' ora si è avuto un' idea così vaga ed incerta della Bellezza, che si è creduto non potersene giudicar che col guardo, e gli occhi di tutti non vedono nell' istessa maniera un oggetto. E' stata un' impresa egualmente fortunata che ardiva di un vostro celebre compatriotto l'investigarne e il fissarne i principj, o l'aver aperto almeno la strada a ritrovarne le tracce per poterne giudicare con sicurezza. Quest' Operetta, che meritamente ha sorpreso per la novità dell' impegno tutta l' Inghilterra, non può mancare, tradotta in nostra lingua, di meritarsi i voti ancor dell' Italia, e molto più se a lei si presenti sotto l' ombra del vostro Patrocinio in luoghi ove è sparso sì ampiamente il concetto del vostro buon gusto, de' vostri lumi, del vostro discernimento.

Degnatevi accoglierla con quella gentilezza, che tanto vi distingue, quanto distinto esser vorrei nel numero de' vostri ammiratori, per quel profondo rispetto con cui ho l' onore di rassegnarmi.

PRE-

PREFAZIONE.

SE mai fu d'uopo di prefazione, lo è senza dubbio a quest' Opera, il titolo della quale (nei manifesti da qualche tempo pubblicati) ha divertito molto, e sollevato l' aspettativa dei curiosi, mista a qualche sospetto, che non potesse mai corrispondere sufficientemente al disegno. Perchè sebbene la bellezza veggasi e si confessi da tutti, nulladimeno dopo i molti infruttuosi tentativi per render conto delle cagioni dell' esser Ella così, si son quasi del tutto abbandonate le ricerche su questo soggetto, e si è generalmente creduto esser materia di troppo sublime e troppo gelosa natura per esser capace d' una reale, ed intelligibile discussione. Dovea dunque prepararsi agli occhj del pubblico un' Opera che se gli presenta con un aspetto così affatto nuovo, comechè ella è naturalmente per incontrare, e forse gettare a terra varie da lungo tempo adottate, e ben radicate opinioni, e giacchè possan nascere delle controversie di fino a qual segno

⁴
ed in qual maniera questo soggetto sia stato fin ora considerato, e trattato; sarà proprio altresì il por sotto gli occhj al lettore quel che può raccogliersi toccante ad esso dall'opere degli antichi e moderni Scrittori, e Pittori.

Non è maraviglia che un tal soggetto dovesse per sì lungo tempo giudicarsi inspicabile, poichè molte parti di esso son di lor natura fuor della portata dei pari Letterati; altrimenti quelli ingegnosi Signori che ne hanno altrimenti pubblicato dei trattati (e che hanno scritto molto più dottamente di quel che aspettar si potesse da uno, che non avea mai per l'innanzi presa la penna in mano) non si sarebbero così tosto smarriti nel darne il ragguaglio, nè sarebbero così tosto stati obbligati a rivolgersi agli ampj, e più battuti sentieri della bellezza morale, per distrigarsi da quelle difficoltà che sembrano avere in questa incontrato; e quindi forzati per la ragione istessa a divertire i lettori con de' sorprendenti (ma il più delle volte male applicati) encomj dei Pittori trapassati, e delle loro opere; ove stanno eglino discorrendo continua-

men-

mente degli effetti in vece di svilupparci le⁵
cause, e dopo molte belle galanterie in un
assai piacevole stile, vi lasciano appunto do-
ve prima vi avean tolto, sinceramente con-
fessando che in quanto alla Grazia, ch' è
il punto principale in questione, non mai
pretejero d'intenderne nulla. E come in
fatti il potrebbero? Questo richiede attual-
mente una cognizione pratica di tutta l'ar-
te della Pittura (non bastando la Scultu-
ra sola), e questo in qualche grado d'emi-
nenza per abilitarci a seguitar la concate-
nazione delle verità in questa ricerca per
tutte le sue parti, il che mi lusingo di di-
mostrare in quest' Opera.

Naturalmente si domanderà perchè i
migliori Pittori da due secoli in qua, i quali
per le loro opere sembrano essere stati eccel-
lenti in grazia, e bellezza dovessero a tal
segno aver serbato il silenzio in un affare
che apparisce di tanta importanza all' arti
imitative, e al lor proprio onore? al che ri-
spondo, esser probabile ch' essi arrivassero
a quell' eccellenza nelle loro opere pel pu-
ro istinto d' imitar con grand' esattezza le
bellezze della natura, e con ricopiare spes-

so, e ritenere le forti idee delle graziose antiche statue, il che potea sufficientemente servire al lor disegno come Pittori, senza imbarazzarsi in ulteriori ricerche delle cause particolari degli effetti che lor si paravano innanzi. Non è per dir vero poco strano che il gran Leonardo da Vinci (fra i molti filosofici precetti, ch' egli ha alla rinfusa esposti nel suo Trattato sulla Pittura) non dovesse aver dato il minimo tocco d' alcuna cosa tendente a un sistema di tal sorte, tanto più ch' era contemporaneo di Michel Angelo, il quale si dice aver scoperto un principio certo nel sol busto d' una statua antica; (ben cognito da questa circostanza col nome del Torso di Michel Angelo, fig. (1) il qual principio diede alle sue opere una grandezza di gusto eguale alle migliori delle antiche. Relativamente alla qual tradizione abbiamo in Lomazzo, che scrisse della Pittura nel medesimo tempo questo notabil passaggio, vol. I. lib. I.

„ E perchè in questo luogo cade in ac-
 „ concio un certo precetto di Michel Ange-
 lo

(1) Vedi la traduzione di Haydocks stampata a Oxford.
 1598.

7

„ lo non lo tacerò, lasciando l'ulteriore in-
 „ terpetrazione e intendimento di esso a' giu-
 „ diziosi lettori. Si racconta dunque che Mi-
 „ chel Angelo comunicò quest'osservazione
 „ al Pittore Marco da Siena suo scolare,
 „ ch'egli dovesse sempre fare una fi-
 „ gura piramidale, serpeggiante, e mol-
 „ tiplicata per uno, due, e tre; nel qual
 „ precetto (secondo me) tutto il misterio
 „ dell'arte consiste. Perchè la maggior gra-
 „ zia, e vivacità che una pittura aver pos-
 „ sa, è, che esprima il moto; il che i Pit-
 „ tori chiamano lo Spirito d'una pittura. Ora
 „ non vi è forma, che sia più acconcia ad
 „ esprimere un tal moto che quella della
 „ fiamma del fuoco, che secondo Aristotile,
 „ ed altri Filosofi è un elemento più attivo
 „ di tutti gli altri; perchè la forma della
 „ fiamma di esso è più atta per il moto; co-
 „ me che abbia un Cono, o punta acuta,
 „ con cui sembra divider l'aria per potere
 „ ascendere alla sua sfera. Talmente che
 „ una pittura avendo questa forma sarà
 „ bellissima (1).

A 4

Mol-

(1) Vedi la traduzione di Dreyden del suo poema latino sulla Pittura, v. 28. e l'osservazione su' quest'istessi versi,

Molti Scrittori da Lomazzo in poi hanno coll' istesse parole raccomandato l' osservanza di questa regola ancora, senza comprenderne il significato. Imperciocchè, seppure non si sapeva sistematicamente tutta l' importanza della grazia non era intelligibile.

Du Fresnoy nella sua arte di dipingere dice: „ ampli, e facili contorni che ondeggiano non solamente danno grazia alla parte, ma al tutto assieme, come vediamo nell' Antinoo, e in altre figure antiche. Una bella figura, e le sue parti dovrebbero aver sempre una forma serpeggiante, e a guisa di fiamma. Naturalmente questa specie di contorni hanno un non so che di vivace, e di apparente moto in loro, che rassomigliano moltissimo all' attività della fiamma, e del Serpente „. Or se egli avesse inteso quel che diceva non poteva (parlando di grazia) essersi espresso nella seguente contraddittoria maniera. „ Ma

per dire il vero è una difficile intrapresa, „ e un
 versi, pag. 155. che dicono così: „ E' difficile il dire che cosa sia questa grazia nella pittura. Può capirsi ed intendersi assai più facilmente di quel che possa esprimersi colle parole. Deriva dai lumi d' una mente sublime (ma non può acquistarsi) con cui diamo un certo garbo alle cose, che le fa piacer più „.

9

„ e un raro dono, che l'artefice riceve pìnto-
„ tosto dalla mano del Cielo, che dalla sua
„ propria industria, e studj „. Ma De Piles
„ nelle sue Vite de' Pittori, è ancor più con-
„ tradittorio, dove dice: „ Che un Pittore può
„ solamente averla (parlando di grazia)
„ dalla natura, e non saper d'averla, nè
„ in qual grado, nè come la comunicbi alle
„ sue Opere; e che la grazia, e la bellez-
„ za son due cose differenti. La bellezza
„ piace per principj, e la grazia indipen-
„ dentemente da essi „.

Tutti gli scrittori Inglesi su questo sog-
getto hanno fatto eco a questi passaggj. Quin-
di il non so che è divenuto una frase alla
moda parlando di grazia.

Onde è chiaro che questo insegnamento
di Michel Angelo comunicato a guisa d'ora-
colo da tanto tempo in qua, è rimasto un
mistero fin a questo tempo, per quanto sia
comparsa in contrario. Non ci recherà tanta
maraviglia che sia così, quando si consideri
ch' è dovuto in ogni tempo comparir pieno
di contraddizione quanto i più oscuri indo-
vinelli renduti a Delfo perchè le linee ser-
peggianti son tante volte la cagione della

De-

Deformità, quante della Grazia; lo scioglimento di che in questo luogo sarebbe un anticipare al Lettore quel che gli si riserva ampiamente nel corso di quest'opera.

Vi sono ancora de' forti pregiudizj in favor delle linee dritte, come costituenti la vera bellezza nella forma umana, dove esse non dovrebbero mai vedersi. Un mediocre conoscitore non crede bello il profilo se non abbia il naso dritto, e se la fronte sia d'una linea continuata con esso lo crede ancor più eccellente. Ho veduto de' miserabili abbozzi a penna venderli a un prezzo considerabile per aver uno o due profili come quello fra la fig. 22., e la fig. 105. Tav. I. che furon fatti, ed ognuno potrebbe fare il medesimo ad occhj chiusi. La comune nozione che una persona dovesse esser dritta come un dardo, ed eretta perfettamente è di questa specie. Se un maestro di ballo vedesse il suo scolare nella facile, e graziosamente atteggiata mossa d'Antinoo (fig. 6. Tav. I.) griderebbe oh vergogna! e gli direbbe che pare stravolto come le corna d'un cervo, e gli ordinerebbe di alzare il capo come fa egli. Vedi la fig. 7. Tav. I.

I Pit.

I Pittori, in simil maniera, non sembrano essere meno divisi sul soggetto degli altri autori. I Francesi, a riserva di quelli che hanno imitato l'antica, e l'Italiana scuola, par che abbiano studiosamente schivato le linee serpeggianti in tutte le loro figure, particolarmente Antonio Coypel Pittor d'istorie, e Rigaud primo ritrattista di Luigi XIV.

Rubens, la di cui maniera di disegnare era affatto originale, si serviva d'un ampio contorno ondeggiate come di una massima, la qual trasparisce di mezzo a tutte le sue opere, dandoloro una nobil vivacità; ma non par che egli sapesse quel che noi chiamiamo linea precisa, di cui in appresso ne daremo le particolarità, e la quale dà quella delicatezza che noi veggiamo ne' migliori maestri Italiani; ma egli piuttosto caricò i suoi contorni in generale, con de' troppo ardui e gonfi serpeggiamenti.

Raffaello da una maniera secca e chionza in un tratto cambiò il suo gusto de' contorni alla vista dell'opere di Michel Angelo, e dell'antiche statue, ed era tanto appassionato delle linee serpeggianti, che le portò fino a un ridicolo eccesso particolar-

men-

mente ne' suoi pannelaggiamenti; sebben l'osservar troppo il naturale non gli permise di durar gran tempo in quest' errore.

Pietro da Cortona formò di questa linea un bellissimo gusto ne' suoi pannelaggiamenti.

Non veggiamo meglio inteso questo principio che in alcune pitture del Coreggio, particolarmente la sua Giunone, e il suo Issione, contuttociò le proporzioni delle sue figure qualche volta son tali, che ogni Pittore ordinario potrebbe correggerle.

Mentre Alberto Durerò, che disegnava per principj di Matematica, non diè mai nemmeno per trascorso un tocco che fosse grazia, il che pure dovea qualche volta aver fatto nel copiar dal naturale, se non fosse stato tanto schiavo delle sue impraticabili regole di proporzione.

Ma quel che ci mette più in confusione su questa materia si è, che Vandyke, uno de' migliori ritrattisti per qualunque prerogativa famosi chiaramente apparisce non aver mai avuto un simil pensiero. Imperciocchè nelle sue pitture non pare che vi sia la minima grazia, più di quel che se

gli presentava per uso originale che aveva innanzi. Vi è una stampa della Duchessa di Wharton (fig. 52. T. 2.) incisa da Van Gunst, da una pittura originale di lui, la quale è affatto spogliata d'ogni eleganza. Or se egli avesse conosciuto questa linea come un principio non poteva aver disegnato le parti di questa pittura così contraria ad essa non più di quel che avrebbe potuto il Sig. Addison comporre un intiero Spettatore contro le regole grammaticali; seppure non lo facessero a posta. Nulla di meno, per riguardo delle altre loro grandi prerogative sogliono i Pittori chiamare questa mancanza di grazia negli atteggiamenti, &c. Semplicità, ed in fatti essi meritano spesso volte con molta giustizia quest'epiteto.

Nè i Pittori di questo secolo sono stati meno incerti, e contraddittori dei Maestri di già mentovati, qualsivoglia cosa pretender possano in contrario. Io aveva in capo di assicurararmi di ciò, e quindi nell'anno 1745. pubblicai un frontespizio alle mie opere ingliate, in cui tirai una linea serpeggiante sopra la tavolozza, con sotto queste parole: La linea della Bellezza. Vennero subito all'

esca

esca, e nessun geroglifico Egizio divertì mai più di quel che questa linea fece per qualche tempo; Pittori, e Scultori vennero a me per saperne il significato, essendo tanto al bujo di esso quanto l'altra gente, finche non venne ad avere qualche spiegazione. Allora invero, ma non prima d'allora, alcuni trovarono essere una cosa che da lungo tempo conoscevano, sebben la ragione ch'essi potevan rendere delle sue proprietà era presso a poco tanto soddisfacente, quanto la ragione che un lavorante giornaliero, il quale continuamente si serva della leva, potrebbe rendere di quella macchina, come d'una potenza meccanica.

Altri come i ritrattisti ordinarj, e i copisti negavano poter esservi una tal regola o nell'arte, o nella natura, ed asserivano essere tutta borra e pazzia; ma non mi maraviglio che questi Signori non comprendessero alla prima una cosa di cui avevano poco, o nulla che fare. Perchè sebbene il Copista possa qualche volta a un occhio ordinario sembrare accostarsi all'originale ch'egli copia, l'artefice istesso non richiede più abilità, genio, o cognizione del-

15

la natura di quel che un giornaliero manifattore d' Arazzi, il quale in lavorare un' opera di pittura pezzo per pezzo appena sa cosa sta facendo, se tesse un uomo, o un cavallo, ma finalmente quasi senza accorgersene leva dal suo telajo una bell' opera d' Arazzo, rappresentante, può essere, una delle battaglie d' Alessandro dipinta da Le Brun.

Siccome la sopra rammentata stampa m' imbarazzava in frequenti dispute per ispiegar la qualità della linea, provai un sommo piacere di ritrovare, che quel che io avea concepito solamente come una parte d' un sistema in capo mio, fosse così ben sostenuto dal sopraddetto precetto di Michel Angelo, il quale mi fu prima accennato dal Dott. Kennedy dotto Antiquario, e conoscitore, di cui in appresso mi procurai la traduzione, dalla quale ho raccolti diversi passaggj al mio proposito.

Tentiamo adesso di discoprire qual lume l' antichità getti sul soggetto in questione.

L' Egitto prima e dopo la Grecia hanno manifestato col mezzo delle loro opere

la

la loro gran perizia nell' arti, e nelle scienze, e fra l'altre la Pittura, e la Scultura, le quali cose tutte credonfi derivate dalle loro grandi scuole di Filosofia. Pittagora, Socrate, e Aristotile par che abbiano additato la strada giusta nella natura per lo studio dei Pittori, e degli Scultori di quei tempi (ch' essi in appresso probabilissimamente seguitarono per mezzo di quelle tracce più gelose, che le loro particolari professioni richiedevano) come può ragionevolmente raccogliersi dalle risposte date da Socrate a Aristippo suo discepolo, e Parrasio il Pittore, toccante la Simetria, la prima legge fondamentale nella natura che riguarda la bellezza.

Mi sono in qualche parte risparmiata la briga di raccogliere un ragguaglio storico di quest' arti fra gli antichi per essermi a caso imbattuto in una prefazione a un trattato intitolato il Bello Ideale: Questo trattato (1) fu scritto da Lambert Herman-son Ten Kate in Francese, e tradotto in Inglese da Giacomo Cristofano le Blon, il quale in quella prefazione parlando dell' Au-

(1) Pubblicato nel 1732. e si vende da A. Rillar.

Autore dice: „ la sua superior cognizione,
 „ che io sto adesso pubblicando è il prodot-
 „ to dell'analogia degli antichi Greci, o sia
 „ la vera chiave per ritrovare tutte le
 „ proporzioni Armoniche nella Pittura, nel-
 „ la Scultura, nell' Architettura, nella
 „ Musica, &c. portata nella Grecia da Pi-
 „ tagora. Perchè dopo che questo filosofo
 „ ebbe viaggiato nella Fenicia, nell' Egitto,
 „ e nella Caldea, dove avea conversato co'
 „ dotti, ritornò in Grecia verso l'anno
 „ del mondo 3484. 520. anni avanti l'Era
 „ Cristiana, e portò seco molte eccellenti
 „ scoperte, ed acquisti pel bene de' suoi con-
 „ cittadini, fra le quali l'analogia era
 „ uno de' più considerabili, e de più utili.

„ Dopo di lui i Greci, coll' ajuto di
 „ quest' Analogia cominciarono (e non pri-
 „ ma) a superar le altre nazioni nelle
 „ scienze, e nelle arti; perchè laddove pri-
 „ ma di questo tempo essi rappresentavano
 „ i loro Dei in semplice figura umana, co-
 „ minciarono allora i Greci a entrare nel
 „ Bello Ideale; e Panfilio (che fiorì A. M.
 „ 3641., 363. anni avanti l' Era Cristiana,
 „ il quale insegnava che nessun uomo poteva

„ essere eccellente nella Pittura senza le
 „ Matematiche (scolare di Pausia, e Mae-
 „ stro d'Apelle) fu il primo ad applicare
 „ industriosamente la suddetta Analogia all'
 „ arte della Pittura; siccome quasi in quel
 „ tempo gli Scultori, gli Architetti &c. co-
 „ minciarono ad applicarla alle loro diverse
 „ arti, senza la quale scienza i Greci sa-
 „ rebbero restati, come i loro antenati allo
 „ scuro.

„ Tirarono innanzi i loro acquisti nel
 „ Disegno, nella Pittura, nell' Architettu-
 „ ra, nella Scultura &c. finchè divennero
 „ la maraviglia del mondo, tanto più dopo
 „ che gli Asiatici, e gli Egizj (i quali per
 „ l'innanzi erano stati Maestri de' Greci)
 „ ebbero in progresso di tempo, e da' disa-
 „ stri della guerra perduta ogni perfezione
 „ nelle scienze, e nelle arti; perlochè tutte
 „ le altre nazioni furono dipoi obbligate a'
 „ Greci, senza esser capaci nemmeno d'imi-
 „ tarli.

„ Imperciocchè quando i Romani ebbe-
 „ ro conquistata la Grecia, e l'Asia, e por-
 „ tate a Roma le migliori Pitture, e i più
 „ bravi artefici, non troviamo ch' essi di-

„ sco-

„ scoprirono la gran chiave della cognizio-
 „ ne, l' Analogia di cui sto adesso parlan-
 „ do; ma le loro opere migliori furon tira-
 „ te a fine dagli artefici Greci, i quali par-
 „ che non si curassero di comunicare il loro
 „ segreto dell' Analogia; o perchè essi inten-
 „ devano di rendersi necessarj in Roma con-
 „ tenere il segreto fra di loro, oppure per-
 „ chè i Romani, i quali principalmente af-
 „ fettavano il dominio universale, non era-
 „ no abbastanza curiosi per ricercarlo, non
 „ conoscendone l' importanza, nè compren-
 „ dendo che senza di esso non sarebbero po-
 „ tuti mai arrivare all' eccellenza de' Gre-
 „ ci; sebben nulladimeno debba confessarsi
 „ che i Romani si servivano bene delle pro-
 „ porzioni, che i Greci avean molto tempo
 „ innanzi ridotte a certe regole fisse secon-
 „ do la loro antica Analogia; ed i Romani
 „ poterono arrivare al felice uso delle pro-
 „ porzioni senza comprendere l' Analogia
 „ istessa. „

Questo ragguaglio si accorda con quel,
 che costantemente si osserva in Italia, dove
 l' opere de' Greci, e de' Romani, tanto in
 Medaglie, che in Statue sono distinguibili

al pari de' caratteri delle due lingue .

Siccome la prefazione mi aveva recato tanto servizio, io mi lusingava dal titolo del libro (e dalla sicurezza che ci dà il Traduttore, che l' Autore avesse colla sua gran dottrina discoperto il segreto degli antichi) mi lusingava, dico, di essermi imbattuto in cosa che potesse avermi assistito, o confermato il piano che io aveva fra mano; ma restai molto deluso in non ritrovar nulla di questa sorte, e nessuna spiegazione, e nemmeno repetizione di quel che a prima vista gradevolmente m'allarmò, la parola Analogia . Ho dato a' lettori un saggio colle sue proprie parole, di quanto lungi abbia l' Autor discoperto questo gran segreto degli antichi, o la gran chiave della cognizione, come il Traduttore la chiama .

„ La parte sublime che cotanto stimo,
 „ e di cui ho cominciato a parlare, è un
 „ real non so che, o una cosa inesplicabile
 „ alla maggior parte delle persone, ed è
 „ la parte più importante per tutti i cono-
 „ scitori . La chiamerò una proprietà armo-
 „ nica, ch' è un' unità toccante, o movente,
 „ o un delicato accordo, o concordia non so-

„ la-

„ lamente di ciascun membro al suo corpo,
 „ ma ancora di ciascheduna parte al mem-
 „ bro di cui è parte: E' ancora un' infinita
 „ varietà di parti, ma con tutto questo con-
 „ formabili in riguardo a ciascun differente
 „ soggetto, talmente che tutta l'attitudine,
 „ e tutto il garbo de' panneggiamenti di
 „ ciascheduna figura dovrebbe corrisponde-
 „ re al soggetto scelto. In somma, è un ve-
 „ ro decoro, una bienséance, o una congru-
 „ ente disposizione dell' idee non tanto pel
 „ volto, e per la statura, quanto per l'atti-
 „ tudini. Un ingegno lucido, secondo la mia
 „ opinione, che aspiri a rendersi eccellente
 „ nell' ideale, dovrebbe properselo come una
 „ cosa ch' è stata il principale studio de' più
 „ famosi artefici. Ecco dove i gran Maestri
 „ non possono essere imitati, o copiati se non
 „ che da loro stessi, o da quelli che sono a-
 „ vanzati nella cognizione dell' ideale, e
 „ che sono al pari de' Maestri illuminati
 „ delle regole, o leggi della natura pittore-
 „ sca, o poetica, sebbene inferiori a' Maestri
 „ nell' alto spirito dell' invenzione. „

Le parole di questo passo: „ E' ancora
 „ un' infinita varietà di parti, „ pare a

prima vista che abbiano da avere qualche significato; ma è affatto distrutto dal resto del paragrafo, e tutte le altre pagine son ripiene, secondo il solito, di descrizioni di pitture.

Ora siccome ognuno ha dritto di congetturare cosa potess' essere questa scoperta degli antichi, sarò mio impegno di dimostrare ch' era una chiave per arrivare a una profonda cognizione della varietà, tanto nella forma che nella massa. Shakespear, il quale penetrava più addentro a' ogni altro nella natura, ha raccolto tutti i vezzi della bellezza in due parole, Infinita Varietà; dove parlando del poter di Cleopatra sopra Antonio dice,

E per lungo costume non invecchia
La sua infinita varietà di vezzi:

A. 2. Scena 3.

E' stato sempre osservato che gli antichi facevano misteriose al volgo le loro dottrine, e le nascondevano a quelli, che non erano della loro setta particolare, e società col mezzo de' simboli, e de' Geroglifici. Lomazzo dice, Cap. 29. lib. 1. „ I Greci a imita-

„ zio-

„ zione dell' antichità rintracciarono la vera
 „ rinomata proporzione, dove si rileva l'e-
 „ satta perfezione della più esquisita bel-
 „ lezza, e soavità, dedicandola in un cri-
 „ stallo triangolare a Venere la Dea della
 „ bellezza, donde tutta la bellezza delle
 „ cose inferiori derivasi. „

Se supponiamo autentico questo passo, non possiamo noi immaginare anche probabile, che il simbolo nel cristallo triangolare potess' essere simile alla linea raccomandata da Michel Angelo, specialmente se può provarsi che la forma triangolare del Cristallo, e la linea serpeggiante istessa, sieno le due più espressive figure che possano immaginarsi per significare non solamente la bellezza e la grazia, ma tutto l'ordine della forma.

Vi è una circostanza nel ragguaglio datoci da Plinio della visita di Apelle a Protogene che fortifica questo supposto. Spero che mi si accorderà di replicare l'istoria. Apelle avendo sentito parlare della fama di Protogene, andò in Rodi per fargli una visita, ma non trovandolo in casa chiese una tavola sulla quale vi tirò una linea, dicendo

alla serva, che quella linea darebbe ad in-
 tendere al Maestro chi fosse stato a veder-
 lo. Non ci si dice chiaramente che sorta di
 linea fosse, che potesse così particolarmente
 denotare uno de' primi della sua profes-
 sione. Se era solamente un tocco (sebben fine
 come un capello, come par che pensi Plinio)
 non poteva possibilmente per alcun verso de-
 notare l'abilità di un gran Pittore; Ma se
 supponiamo che fosse una linea di qualche
 straordinaria qualità, come la linea serpeg-
 giante, Apelle non potea lasciare un segno
 più soddisfacente del complimento che gli a-
 veva fatto. Protogene ritornato a casa in-
 tese il cenno, e tirò una linea più sottile, o
 per dir meglio più espressiva dentro di quel-
 la per dimostrare ad Apelle se ritornasse,
 ch' egli avea inteso la cifra. Egli ritornò
 ben tosto contento della risposta lasciatagli
 da Protogene, con cui restò persuaso che
 la fama gli avea fatta giustizia, e così cor-
 reggendo nuovamente la linea per farla
 forse precisamente più elegante si congedò.
 Così l'istoria può conciliarsi col senso comune,
 laddove, com' è stata generalmente ricevuta,
 non poteva mai intendersi che come una
 ridicola novella.

Ag-

Aggiungiamo a questo che vi è appena una Deità Egizia, Greca, o Romana, che non abbia un serpente avvincolato, una Cornucopia avvincolata, o qualche simbolo serpeggiante in simil guisa che l'accompagna. I due piccoli capi (sul busto dell' Ercole fig. 4. T. I.) della Dea Iside uno coronato con un Globo fra i due corni, l'altro con un Giglio (1), son di tal sorta. Arpocrate il Dio del Silenzio, è ancor più notevole, avendo un largo avviticchiato corno che spunta fuori dal lato del suo capo, una cornucopia in mano, ed un'altra a' piedi, col suo dito sopra i suoi labbri che indica la segretezza: (vedi l' antichità di Montfaucon) ed è altrettanto da osservarsi, che le Deità delle nazioni barbare e Gotiche non mai ebbero, nè hanno fino al dì d' oggi alcune di quelle eleganti forme appartenenti ad esse. Quanto assolutamente privi sieno di questo garbo i Pagodi della China, e qual gusto

me-

(1) Le foglie di questo fiore nel crescere si attorcigliano in varie guise in una maniera piacevole, come può meglio vedersi nella fig. 43. Tav. I. ma vi è un curioso piccolo fiore chiamato l' Autunnale Pyclamen, fig. 47., le di cui foglie elegantemente si torcono per un verso solo.

mediocre trasparisca nella maggior parte de' loro tentativi nella Pittura, e nella Scultura, non ostante ch'essi la finiscano con una tale eccessiva pulizia. Tutta la nazione in simil materia non par che abbia che un solo occhio: questo sbaglio naturalmente deriva dai pregiudizj che s'imbevono dal copiarfi l'opere l'un l'altro, il che gli antichi par che di rado abbian fatto.

In somma è evidente, che gli antichi studiavano quest'arti assai differentemente da' moderni. Lomazzo sembra essersi in parte accorto di ciò da quel, che egli dice nella divisione della sua opera, pag. 9. „ Vi è „ un doppio procedere in tutte le arti, e „ nelle scienze; l'uno si chiama l'ordine „ della natura, e l'altro dell'insegnamento. „ La natura procede ordinariamente co- „ minciando dall'imperfetto, come i parti- „ colari, e finendo col perfetto come gli u- „ niversali. Ora se in rintracciar la natu- „ ra delle cose il nostro intendimento an- „ drà dietro a quell'ordine per cui esse ven- „ gono finora dalla natura, senza dubbio, „ sarà questo il più perfetto metodo, e il „ più espedito che immaginar si possa. Im-

„ per-

„ perciocchè noi cominciamo a conoscere le
 „ cose da' loro primi, ed immediati princi-
 „ pi &c. e questa non solamente è mia opi-
 „ nione, ma di Aristotile ancora; „ Contut-
 „ tociò non intendendo il significato d' Aristo-
 „ tile, e assolutamente allontanandosi dal suo
 „ avviso, egli in appresso dice „ le quali cose
 „ tutte se potessero comprendersi dal nostro
 „ intendimento, saremmo più saggi; ma è
 „ impossibile „ e dopo aver date alcune oscu-
 „ re ragioni del perchè pensi così, ci dice:
 „ Egli risolve di seguir l' ordine dell' in-
 „ segnamento; „ il che tutti gli Scrittori
 „ sulla Pittura hanno in tal maniera dipoi
 „ fatto.

Se avessi osservato il sopraccitato passo
 prima d' intraprendere questo saggio, mi a-
 vrebbe forse fatto risolvere a non ne fare
 altro, e a non arrischiarmi su quel che
 Lomazzo chiama, un impossibile impegno;
 ma avendo osservato nelle sopradette con-
 troverse, che io andava contro alla corrente
 universale, e che diversi de' miei oppositori
 avevan messo in ridicolo i miei argomenti,
 e con tutto questo ogni giorno profittavano
 dell' uso loro, e gli spacciavano anche in

fac-

faccia mia come proprj, cominciai a desiderare che si pubblicasse qualche cosa su questo soggetto; e quindi mi misi attorno a diversi de' miei amici, cui credeva capaci di pigliar la penna in mano per me, offerendomi di somministrar loro a bocca i materiali; ma non trovando questo metodo praticabile per la difficoltà di poter uno esprimere l'idee di un altro, tanto più sopra un soggetto da lui non conosciuto, o nuovo nel suo essere, fui perciò obbligato a tentare di ritrovar quelle parole che potessero meglio corrispondere alle mie idee, essendo or troppo oltre impegnato per por da banda il disegno. Quindi avendo disposta la materia alla meglio che potei, e ridottala in guisa di libro, la sottomisi al giudizio di quelli amici, della di cui sincerità ed abilità poteva meglio fidarmi, determinando sulla loro approvazione, o ripugnanza di pubblicarla, o di distruggerla; ma la loro favorevole opinione del manoscritto essendo pubblicamente cognita, diede un tal credito all'intrapresa, che subito fece cangiar di faccia a coloro, che avevano un'opinione migliore del mio pennello, che della mia penna, e rivol-

sero

sero le loro derisioni in aspettativa; specialmente quando gli stessi amici m'ebbero fatta la cortese offerta di assistere l'opera alla stampa. E qui debbo riconoscermi particolarmente debitore ad un Signore per le sue correzioni, ed ammende almeno della terza parte del disteso. Per la sua assenza ed ostacoli diverse pagine andarono alla stampa senza alcuna assistenza, e del resto n'ebbero secondo il riscontro, la cura uno o due altri amici. Se qualche inavvertenza si troverà nello scritto, la conoscerò subitamente per mia, e non mi darà grand'imbarazzo, lo confesso, purchè la materia possa ritrovarsi in generale utile, e che nell'applicarla corrisponda alla verità, e alla natura; ne' quai punti essenziali se il lettore crederà proprio di correggere qualche errore, mi farà un piacere sensibile, e farà un grand'onore all'opera.

sono le loro opinioni in apparenza, e special-
 mente quando si tratta di cose che non
 sono la corte di effetti di affetti, e di
 la stampa. E qui debbo riconoscere per
 l'autore, che non è un Signore per se
 correctione, e di amando almeno alla
 parte del discorso. Per la sua affezione ed
 affetti diverse pagine, e di affetti alla
 per avere alcuna affezione, e del resto a
 loro secondo il racconto, in cui non è
 altri affetti. Se qualche inavvertenza si tro-
 vava nello scritto, la conosciuta speditamente
 per me, e non mi dà un grand' imbarazzo.
 lo scasso, perché in materia così
 tutti in generale unite, e che non
 carta corrispondente alle verità, e alla
 ma se, per un punto essenziale se il lettore
 data proprio di correggere qualche errore,
 mi farà un piacere sempre, e sarà un
 grand' onore all' opera.

INTRODUZIONE.

Presento adesso al Pubblico un breve saggio accompagnato da due Stampe per servirgli di spiegazione, in cui tenterò di mostrare, quali sieno quei principj nella natura, a tenore de' quali ci regoliamo a chiamar belle le forme d'alcuni corpi, ed altre non belle; alcune graziose, altre no; considerando più minutamente di quel che mai sia stato fatto fin' ora la natura, e le differenti combinazioni di quelle linee, che servono a sollevar nella mente l' idee di tutte le varie forme immaginabili. Sul principio, forse, il disegno tutto assieme, come ancora le stampe, può sembrar destinato a scherzare, e confondere, piuttosto che a divertire e instruire; ma quando gli esempj che si riscontrano nella natura, e a cui ci rapportiamo in questo saggio, sieno debitamente, e maturamente esaminati su i principj che in esso si stabiliscono, son persuaso che si giudicherà degno di un'attenta e accurata lettura, e

che

che le stampe istesse altresì saranno con eguale attenzione esaminate, quando si vedrà che quasi ogni figura in esse (per quanto stranamente sembrar possano aggruppate insieme) vien rapportata ad una ad una nell' opera, per assistere l'immaginativa del leggitore quando di per se non se gli presentano gli esempj originali o dalla natura, o dall' arte.

E in quest' aria spero che saran considerate le mie stampe, e che le figure a cui in esse ci rapportiamo non si giudicheranno mai ivi poste da me come esempj in loro stesse di bellezza, o di grazia, ma solo per additare al lettore a qual sorta di oggetti deve aver l'occhio ad esaminare nella natura, o nell' opere de' più insigni professori. Debbono pertanto le mie figure considerarsi nell'istess' aria di quelle che un Matematico fa a penna, le quali servono a darci un' idea della sua dimostrazione, sebbene una sola linea in esse non siavi o perfettamente dritta, o di quella particolar curvatura di cui sta trattando. Anzi tanto lontano io era dall' avere in esse in mira la grazia, che apposta scelsi di esser meno

accurato, laddove appunto più di bellezza doveva aspettarsi, acciocchè nessuna forza a far si avesse sulle figure in pregiudizio dell' opera istessa. Perchè mi convien confessare aver io pochissima speranza d' un favorevole accoglimento pel mio disegno in generale per quelli che hanno di già ricevuto un' introduzione più alla moda ne' misterj delle arti della Pittura, e della Scultura, e molto meno mi aspetto, o per parlar con sincerità, mi desidero il favore di quella specie di persone, che hanno interesse di screditare ogni specie di dottrina, che possa insegnarci *a vedere co' nostri proprj occhj*.

Sarà inutile l' osservare, che alcuni di questi ultimi, non solamente dipendenti, ma sono spesso i soli istruttori, e conduttori de' primi; ma in qual aria sian così al di fuori considerati può a parte a parte vederli da una burlesca (1) rappresentazione di essi ricavata da una stampa pubblicata dal Sig. Pond di disegno del Cavalier Ghezzi a Roma.

C

Agli

(1) Fig. 1. T. I.

34 Agli spregiudicati dunque si sottomette questa piccola opera con sommo piacere, perchè da questi riconosco fin' ora le maggiori obbligazioni, ed ho ragione adesso di aspettarne la maggior sincerità.

Desidererei perciò di assicurare i miei Lettori, che sebbene essi possano essere stati predominati, e soverchiati da pomposi termini d'arte, duri nomi, e dalla parata di un' apparente magnifica raccolta di Pitture, e di Statue; essi sono in una strada molto migliore, tanto Signore che Signori, d'acquistare una perfetta cognizione dell'elegante, e del bello, nelle forme tanto artificiali, che naturali, col considerarle in un'aria sistematica, ma nel medesimo tempo familiare, più di quelli che sono stati preoccupati dalle regole Dogmatiche, ricavate solo dall'opere dell'arte; anzi mi arrischièrò a dire più presto, e più ragionevolmente anche di un mediocre Pittore che imbevuto abbia i medesimi pregiudizj.

Quanto più possa essere predominante la verità, che i Pittori, e gl'intendenti siano i soli giudici competenti di cose sì fatte, tanto più necessario diviene il rischia-

rare

35

rare e confermare più che sia possibile quel che si è solamente asserito nel precedente paragrafo; acciocchè nessuno possa essere distorto, per mancanza di tali preve cognizioni, dall'entrare in questa ricerca.

La cagione perchè i Signori, che sono stati curiosi della cognizione delle Pitture, hanno i lor occhj meno qualificati pel nostro disegno degli altri, è perchè i loro pensieri sono stati affatto e continuamente impiegati ed imbarazzati in considerare e ritenere le varie *maniere* in cui le pitture son fatte, le istorie, i nomi e i caratteri de' maestri insieme con molte altre piccole circostanze, che appartengono alla parte meccanica dell'arte, e poco o niun tempo hanno impiegato per perfezionar l'idee, ch'essi dovevano avere in capo degli oggetti istessi in natura; perchè con aver così sposate e adottate le lor prime massime, da non altro che dall'*imitazioni*, e divenendo pur troppo spesso tanto incapricciti de' loro difetti come delle loro bellezze, eglino coll'andar del tempo disprezzano totalmente in certa maniera, o almen trascurano l'opere della natura pu-

ramente perchè non si accozzano con quelle impressioni, che loro hanno sì forte preoccupata la mente.

Se questo non fosse il vero stato della questione, molte Pitture credute capi d'opera, che or adornano i gabinetti de' curiosi in tutti i paesi, si farebbero già da gran tempo sacrificate alle fiamme, nè sarebbe stato possibile alla Venere, ed al Cupido rappresentate dalla figura (1), il farsi strada nel principale appartamento d' un palazzo.

E' ancora evidente che l'occhio del Pittore non può punto esser meglio adattato a ricever queste nuove impressioni, ch'è in tal maniera troppo reso schiavo dell'opera dell'arte; perchè egli è ancora capace di seguir l'ombra, e lasciare andar la sostanza. Questo sbaglio principalmente accade a quelli, che vanno a Roma per tirare a fine i loro studj, siccome essi naturalmente senza una somma cura pigliano l'aria infetta degl'intendenti in vece del Pittore; ed a misura ch'essi divengono con questi mezzi cattivi proficienti nelle loro arti, divengono più

(1) Sotto la Fig. 49. T. I.

37
più considerabili in quella d'intendenti.
Per conferma di questo apparente paradossò
è stato sempre osservato in tutte le vendite
di pitture che i peggiori Pittori v'intervengono
come giudici i più profondi, e si fida in loro
per conto, cred'io, del loro *disinteresse*.

Temo che una gran parte di ciò che ho detto
parrà piuttosto un disprezzo, e un disegno per
render nulle l'obiezioni di quelli, che non sono
verisimilmente per metter gli errori di quest'opera
nell'aria la più favorevole, e non un puro incoraggiamento,
come si è detto sopra, di quei tali fra' miei Lettori
che non sono nè Pittori, nè intendenti; e farò ingenuo
abbastanza da confessare, che qualche cosa di ciò sia
vera, ma nel medesimo tempo non posso accordare
che questo soltanto potess'essere un sufficiente motivo
per mettermi in rischio d'offendere alcuno, se un altro
riguardo, oltre quello già allegato, e di maggior
importanza al disegno che ho fra mano non l'avesse
reso necessario. Voglio dire il metter fuora ne' più
forti colori le sorprendenti alterazioni a cui gli
oggetti sembrano essere sot-

toposti per le prevenzioni, e pregiudizj contratti dalla mente. Color che vogliono imparare a veder veramente gli oggetti debbon guardarsi rigorosamente dalle fallacie.

Sebben gli esempj già allegati sono assai forti, con tutto questo (per un' ulteriore conferma di ciò, e per consolazione di quelli che possano essere un poco peccati da quel che si è detto) è certamente vero che i più forti esempj della forza quasi invariabile del pregiudizio lo sono i Pittori d'ogni condizione più di qualunque altro.

Le *maniere*, com'essi le chiamano, anche de' più eccellenti professori, i quali si conoscono così diversi l'uno dall'altro, e tutti dalla natura, che altro sono che altrettanti forti prove del loro inviolabile attacco alla falsità, che a forza dell'opinione di se stessi si è convertita poi agli occhj loro in una stabile verità? Rubens probabilmente farebbe stato tanto disgustato della maniera secca del Poussino, come il Poussino lo era della maniera stravagante di Rubens. I pregiudizj de' proficienti inferiori in favor delle imperfezioni delle lo-

39
ro opere sono ancor più sorprendenti. I lor occhj son così acuti in discernere i difetti altrui, nel medesimo tempo ch' essi sono affatto ciechi de' loro proprj. Sarebbe invero ben per noi tutti, se una delle tacchette di Gulliver ci stesse sempre sotto il gomito per farci ricordare a ogni cenno quanto il pregiudizio, e l'opinione di se stesso perverta la nostra vista.

Da quel che si è detto mi lusingo che apparirà, che quelli i quali non hanno prevenzioni d'alcuna sorta, o per la lor pratica, o per le lezioni altrui sono i più atti ad esaminare la verità de' principj esposti nelle seguenti pagine. Ma siccome tutti non possono avere avuto il comodo d'esser sufficientemente informati degli esempj che si sono dati, ne presenterò uno d'una specie familiare, che può servir di cenno per osservarne delle migliaia. Quanto a poco a poco uno si familiarizza anche a un disgradevole abbigliamento a misura che questo viene ad essere più in moda, e quanto ritorna a dispiacergli quando la moda è finita, e che un'altra nuova se n'è stabilita nella sua mente? tanto vago è il gusto quan-

do non ha principj solidi per fondamento.

Non ostante che io v'abbia spiegato il mio disegno di considerar minutamente la varietà delle linee, che servono a sollevar nella mente l'idee de' corpi, e che debbon senza dubbio considerarsi come tirate solamente sulla superficie de' corpi solidi, ed opachi; tuttavolta il procurar di concepire un'idea più accurata che si possa dell'*interiore* di queste superficie, se mi sia permesso servirmi di quest'espressione, ci farà d'un grande ajuto nel proleguimento di questa nostra ricerca.

Per farmi ben intendere figuriamoci che ogni oggetto che si prende a considerare sia al di dentro tanto accuratamente votato in maniera che non gli resti che un sottil guscio, ch' esattamente corrisponda tanto nell'interna che nell'esterna superficie alla forma dell'oggetto medesimo; e supponghiamo parimente che questo sottil guscio sia composto di sottilissimi fili strettamente connessi insieme, ed egualmente percettibili; o si supponga che l'occhio gli osservi al di fuori o al di dentro, e troveremo l'idee delle due superficie di questo
gu.

41
guscio naturalmente coincidere. La parola
istessa guscio par che ci faccia vedere ambe-
due le superficie egualmente.

L'uso di questo concetto, come può
da alcuni chiamarsi, nel progresso di quest'
opera si vedrà essere allai grande; e quanto
più spesso noi penseremo agli oggetti in
quest'aria di tanti guscj, faciliteremo, e
fortificheremo la nostra idea di qualunque
parte particolare della superficie di un og-
getto che stiamo rimirando, con acquistar
quindi una più perfetta cognizione del tut-
to a cui esso appartiene; perchè l'immagi-
nazione naturalmente entrerà nello spazio
vuoto di quello guscio, e qui a un tempo,
come da un centro, rimirerà tutta la forma
di dentro, e accennerà le opposte corri-
spondenti parti così fortemente fino a ri-
tenere l'idee del tutto, e farci maestro del
significato di qualunque vista dell'oggetto,
come se ci spassaggiassimo intorno, e lo ri-
guardassimo al di fuori.

Così la più perfetta idea che possiam
forse acquistare d'una sfera, è col conce-
pire un infinito numero di dritti raggj di
ugual lunghezza che vengano dal centro

come dall'occhio diramandosi ugualmente per ogni verso; e circoscritti, o legati all'estremità da spessi fili circolari o linee che formino un vero guscio sferico:

Ma nella comun maniera di pigliar la vista di qualunque opaco oggetto quella parte della sua superficie che fa fronte all'occhio, è capace a occupar solo la mente, e l'opposta, anzi anche ogni altra parte di essa qualunque siasi resta inavvertita in quel tempo; e il minimo moto che facciamo per riconoscere qualunque altra parte dell'oggetto confonde la nostra prima idea per mancanza della connessione delle due idee, che la completa cognizione del tutto naturalmente ci avrebbe dato, se l'avessimo considerata nella maniera innanzi additata.

Un altro vantaggio che si ricava dal considerare in questa guisa gli oggetti puramente come tanti guscj composti, si è, che in tal guisa noi acquistiamo una vera, e piena idea di quel che chiamasi *contorno* d'una figura, la quale è stata limitata a troppi angusti confini prendendola solamente da' disegni in carta; perchè nell'esempio dato di sopra della sfera ognuno

degli' immaginarj fili circolari ha dritto di
esser considerato come un contorno della
sfera, quanto quelli che dividono la metà
che se ne vede dalla metà che non è visi-
bile; e se si supponga che l'occhio vada
movendosi regolarmente attorno di essa,
questi fili verranno del pari regolarmente a
succederli l'uno all'altro in grado di con-
torni (pigliando la parola nel più stretto,
e limitato senso) e in quell'istante che al-
cuno di questi fili durante il movimento
dell'occhio viene ad essere in vista da una
parte, il filo a lui opposto si perde, e spa-
risce dall'altra. Chiunque in tal guisa vor-
rà darfi la briga di acquistare un'idea per-
fetta delle distanze, risalto, ed opposizioni
di diversi punti, e linee essenziali nella su-
perficie delle figure anche le più irregola-
ri arriverà a poco a poco alla perizia di
richiamarle alla sua immaginativa quando
non ne ha presente l'oggetto; e faranno
queste così forti, e perfette quanto alcuna
delle forme le più semplici, e più regola-
ri come de' cubi, e delle sfere, e sarà di
un infinito uso per quelli che fanno d'in-
venzione, e quelli che ricopian dal natura-

le metterà in grado di esser più corretti.

In questa maniera perciò vorrei che il lettore ajutasse più che fosse possibile la sua immaginazione in considerare ogni oggetto come se l'occhio fosse al di dentro di esso. Siccome le linee dritte si concepiscono facilmente, la difficoltà di seguir questo metodo nelle forme le più semplici e più regolari sarà minor di quella che si era prima pensata; ed il suo uso nelle più composte sarà maggiore; come nel parlar della composizione dimostrerò ampiamente.

Ma siccome la figura (1) può esser di un uso particolare a' giovani disegnatori nello studio dell' umana forma, ch' è la più complessa e più bella di tutte, in mostrar loro un artificio meccanico per trovare gli opposti punti nella superficie di quella, che non posson mai vederli in una vista sola, sarà bene lo spiegarne in questo luogo il disegno, comechè questo può nel medesimo tempo dar forza a quel che si è detto innanzi.

Rap-

(1) Fig. 2. Tav. I.

45

Rappresenta questa il torso di una figura gettata nella cera molle con un ferro perpendicolare che passa di mezzo al suo centro, un altro perpendicolare al primo ch'entra dentro davanti, e ch' esce fuori al mezzo della schiena, ed altrettanti di più quanti possan crederfi necessarj, paralleli, e ad uguali distanze con questi, e l' uno all' altro, come è seguito da diversi punti nella figura. Sian questi ferri lenti da potersi levare a piacere, ma non prima che tutte le parti di essi, le quali appariscon fuori della cera, non siano accuratamente tinte, accanto alla cera di un color differente da quelle che restano dentro di esse. Con questo mezzo i contenuti orizzontali, e perpendicolari di queste parti del corpo (per cui voglio dire le distanze degli opposti punti nella superficie di queste parti) per mezzo di cui son passati i ferri possano esattamente conoscersi e paragonarsi l' un coll' altro; e i piccoli buchi dove i ferri han forata la cera, rimanendo sulla superficie, accenneranno gli opposti corrispondenti punti sugli esterni muscoli del corpo, come anche serviranno per
affi.

assisterci e per guidarci a concepire più pronta l'idea di tutte le parti componenti. Questi punti possono segnarsi sopra una figura di marmo con delle scale di proporzione propriamente usate.

Il cognito metodo, di cui si è fatto uso per molti anni per più esattamente, e prontamente ridurre i disegni delle pitture in grande per l'incisioni, o per ampliare i disegni per dipinger delle volte, o delle cupole (con tirare delle linee perpendicolari l'una all'altra fino a fare un numero grande di quadrati sopra una carta disegnata per copia, che prima è stata fatta sull'originale; col qual mezzo meccanicamente si vede, e facilmente si trasporta la situazione d'ogni parte della pittura) può veramente dirsi esser qualche cosa della medesima specie di quel che ho proposto, se non che l'uno si fa sopra una superficie piana, l'altro sopra una solida; e che il nuovo piano differisca nella sua applicazione, e può essere di una natura molto più utile, e più ampia del vecchio.

Ma è tempo ormai di finir l'introduzione; ed io mi avvanzerò a considerare i

prin-

principj fondamentali, che generalmente si accorda dare eleganza e bellezza quando son debitamente uniti insieme nelle composizioni d'ogni sorta; ed accennare a' miei Lettori la forza particolare di ciascheduna in quelle composizioni nella natura, e nell' arte che sembran *più piacere, e divertir l'occhio*, e dar quella grazia, e bellezza ch' è il soggetto di questo Trattato. I principj, ch' io voglio dire sono, la SIME-TRIA, la VARIETA', l'UNIFORMITA', la SEMPLICITA', l'INTRICO, e la QUANTITA'; *le quali cose tutte cooperano nella produzione della bellezza, scambievolmente correggendosi, e restringendosi l'una coll'altra, quando lo richie- da il bisogno.*

principi fondamentali della costituzione
seconda data riguarda la natura e l'essenza
dei debiti e dei diritti che ne derivano
posizione degli organi di governo e i
poteri di forza particolare di ciascuna
in quelle componenti della natura, e nell'
arte che tendono ad essere, e libertà
e ordine, e per quella parte che è libertà
e il suo oggetto di questo Trattato.
principi, che si riferiscono alla parte
TERZA. LA LIBERTÀ, L'UNIFORMITÀ,
LA SEMPLICITÀ, L'EFFICACIA,
LA QUANTITÀ: le quali essenze
costituiscono la perfezione della libertà,
e per conseguenza, e a questi
principi si riferisce, guardando a tutti
i suoi effetti.

L' ANALISI
DELLA
BELLEZZA
CAPITOLO PRIMO

Della Corrispondenza.

LA prima cosa a considerarsi è la CORRI-
SPONDENZA delle parti, o il loro ac-
cordo col disegno, per cui ciascheduna
cosa individualmente si forma dall' arte,
o dalla natura, comechè ella è della massima im-
portanza alla bellezza del tutto. Questo è tanto
chiaro, che anche il senso della vista, il gran
giudice della bellezza, talmente da quest' accor-
do qualche volta travia che nel giudicar d' una
forma se la mente per conto di questo pregio la
stima bella, lebben per altri riguardi non sia,
l'occhio appoco appoco s' avvezza a non accor-
gerfi ch' ella manchi di bellezza, e comincia an-
che a compiacersene, specialmente quando vi si è
addomesticato per lungo tempo.

D

Egli

Egli è dall'altro canto ben noto, che alcune forme elegantissime dispiacciono sovente all'occhio per essere impropriamente applicate. Così le colonne spirali son senza dubbio d'ornamento; ma siccome portano seco un'idea di poca solidità sempre dispiacciono quando s'impiegano impropriamente a sostenere qualche cosa di molta mole, o che apparisca pesante.

La mole, e la proporzione degli oggetti si regola dalla corrispondenza, e dalla proprietà delle parti col tutto. Questa è quella che ha stabilito la mole, e la proporzione delle sedie, delle tavole, e d'ogni sorta d'utensili, e di mobili. Questa è quella che ha fissato le dimensioni delle colonne, degli archi &c. per sostegno de'gran pesi, e così ha regolati tutti gli ordini dell'Architettura, come ancora le dimensioni delle finestre, delle porte &c. Così per quanto grande sia una fabbrica, i gradini delle scale, gli appoggi delle finestre continuar debbono nella lor solita altezza, o altrimenti perderebbero la lor bellezza insieme colla lor simetria; e nel fabbricar delle Navi le dimensioni d'ogni lor parte son regolate, e limitate dal disegno di renderle adatte a far vela. Quando un vascello è buon veliere i marinari lo chiamano una bellezza; tanta connessione han fra loro queste due idee.

Le generali dimensioni delle parti del corpo umano sono in simil guisa adattate all'uso per cui si destinano. Il Torso ha più di capacità per cagion delle molte cose che contiene, e la coscia è
più

più grossa della gamba perchè deve muovere la gamba ed il piede, la gamba movendo solamente il piede &c.

L'accordo delle parti costituisce e distingue ancora in gran parte la caratteristica degli oggetti; come per esempio il cavallo da corsa differisce tanto in qualità, o carattere dal caval fregione, per la sua figura, quanto l'Ercole dal Mercurio.

Il cavallo da corsa, avendo tutte le sue parti di tali dimensioni che meglio convengono al disegno della velocità, acquistano per questa cagione un carattere consistente d'una specie di bellezza. Per render chiaro ciò, supponghiamo che il bellissimo capo, e il ben atteggiato collo del Caval fregione fosser posti sulle spalle del cavallo da corsa invece del suo goffo, e intirizzito; in luogo d'aggiunger bellezza dispiacerebbe, e lo deformerebbe, perchè il giudizio lo condannerebbe come non adattato.

L'Ercole di Farnese, fatto da Glicone (1) ha tutte le sue parti benissimo adattate pel disegno della massima robustezza, di cui sia capace la tessitura del corpo umano. La schiena, il petto, e le spalle hanno delle grand'ossa, e de' muscoli adattati alla supposta attiva forza delle parti superiori; ma siccome minor forza si ricercava per le parti inferiori, il giudizioso Scultore contro tutte le regole de' moderni d'ampliare ogni parte in proporzione diminuit la grossezza de' muscoli appoco appoco fin giù a' piedi; e per l'istessa ra-

D 2

gio-

(1) Fig. 3. Tav. I.

gione fece il collo più largo nella circonferenza di qualunque altra parte del capo; altrimenti la figura sarebbe stata caricata d'un peso non necessario; il che sarebbe stato un ritegno della sua forza, e in conseguenza della sua caratteristica bellezza.

Questi apparenti difetti, che dimostrano la superiore anatomica cognizione come anche il discernimento degli antichi, non si trovano nelle copie in piombo che si veggono vicino a Hyde-park. Si crederono questi genj Saturnini di saper correggere tali apparenti *sproporzioni*.

Questi pochi esempj servir debbono per dare un'idea di quel che voglio dire (e quel che io vorrei che s'intendesse) per bellezza d'accordo, o proprietà.

C A P I T O L O II.

Della Varietà.

QUanta gran parte abbia la varietà in produrre la bellezza può vedersi nella natura in quella parte, che serve all'ornamento.

Le forme, e i colori delle piante, de' fiori, delle foglie, le pitture dell'ali delle farfalle, delle conchiglie &c. non sembrano destinate ad altro uso che a divertir l'occhio col piacer della varietà.

Tutt'

Tutt' i sensi se ne compiacciono, e sono egualmente contrarj all' uniformità. L' orecchio si offende tanto da una sola nota continua, come l' occhio dall' esser fisso a un punto solo, o ad osservare una nuda muraglia.

Contuttociò quando l' occhio è satollo da una successione di varietà trova del piacere in un certo grado d' uniformità; ed anche uno spazio piano divien piacevole, e propriamente introdotto, e contrapposto dalla varietà, aggiunge maggior varietà.

Intendo qui, e sempre una varietà regolata; perchè la varietà scomposta, e a sproposito è confusione, e deformità.

Osservate che una gradata diminuzione è una specie di variamento che dà bellezza. La piramide, che va diminuendo dalla base alla cima, e la spira o voluta che va gradatamente impiccolendosi verso il centro, son forme leggiadre. Così gli oggetti ancora che par solamente che faccian l' istesso, sebbene in realtà nol facciano, hanno egual bellezza; così le prospettive, e particolarmente quando rappresentano delle fabbriche son sempre gradevoli all' occhio.

La navetta, fra la figura 87., e 88. che si suppone muoversi lungo la costa a livello coll' occhio potrebbe esser ristretta da cima a fondo da due linee parallele per tutto quel tratto, come A; ma se la nave s' avvanza in mare, queste linee al basso, e alla cima parrebbero cambiarsi, e andar a incontrarsi gradualmente, come B nel punto C,

ch'è nella linea dove s' uniscono l'aria, e l'acqua chiamata orizzonte. Tanto basta in quanto alla maniera con cui le prospettive aggiugon bellezza, con variare in apparenza forme altronde invariabili; e tanto ho creduto poter essere accettato a quelli che studiato non hanno di prospettiva.

CAPITOLO III.

Dell'Uniformità, Regolarità, o Simetria.

PUÒ crederfi che la maggior parte degli effetti della bellezza derivino dalla simetria delle parti nell'oggetto ch'è bello: ma son persuasissimo, che questa massima predominante apparirà ben tosto aver poco, o niun fondamento.

Può in vero aver degli effetti di maggior conseguenza, come la proprietà, l'accordo, e l'uso; e tuttavolta servir pochissimo all'intento di piacere all'occhio, puramente dal canto della bellezza.

Siamo, in vero, per natura portati dalla nostra infanzia all'amore dell'imitazione, e l'occhio è spesso divertito come anche sorpreso dal talento mimico, e dilettrato dall'esattezza de' contrapposti, ma allora cede all'amor superiore della varietà, e ben tosto si stracca.

Se l'uniformità delle figure, delle parti, o linee fusse veramente la principal cagione della bellezza, quanto più un formi le loro apparenze si tenessero, tanto più l'occhio ne riceverebbe piacere; ma lungi dall'esser così, quando la mente è stata una volta soddisfatta che le parti si corrispondano una coll'altra con una uniformità così esatta da preservare al tutto il carattere adattato allo stare, al muoversi, al sommergersi, al galleggiare, al volare ec. senza perder l'equilibrio: l'occhio è contento in veder l'oggetto cambiare, e mutarsi tanto da variare queste uniformi apparenze.

Così il profilo della maggior parte degli oggetti, come ancora le loro faccie, piaccion più che quando sono in piena fronte.

Donde è chiaro che il piacere non nasce dal vedere la rassomiglianza esatta che una parte ha coll'altra, ma dalla cognizione che esse sieno così per cagione dell'accordo col disegno, e per l'uso. Perchè quando il capo d'una bella Donna volta un poco da una parte, il che toglie via l'esatta simiglianza delle due metà del volto, e con un po' di piegatura che varii ancor più dalle linee dritte, e parallele di un volto perfettamente in faccia: si riguarda sempre come più da piacere. Questa si dice essere una graziosa aria di testa.

E' regola costante di composizione in pittura lo schivare la regolarità. Quando veggiamo una fabbrica, o qualunque altro oggetto al naturale,

è in poter nostro, mutando il piano, di pigliar quella vista che ci piace più; e in conseguenza di ciò il Pittore, se si lasci in libertà, la piglia in angolo piuttosto che in fronte, come più gradevole all'occhio, perchè si toglie via la regolarità delle linee, andando queste in prospettiva, senza perder l'idea dell'accordo: e quando per necessità sia obbligato a far di fronte una fabbrica con tutte le sue uniformità, e paralellismi, egli generalmente rompe (come è il termine) tali disgradevoli apparenze, col porvi dinanzi un albero, o l'ombra di una nube immaginaria, o qualche altro oggetto che corrisponder possa all'istesso intento di aggiunger varietà, ch'è l'istesso che toglier via l'uniformità.

Se gli oggetti uniformi piaceffero, perchè dovrebbe prendersi cotanta pena di contrapporre, e variare tutti i membri di una Statua?

Il ritratto d' Enrico ottavo (1), farebbe preferibile alle più belle contraposte figure di Guido, o del Correggio; e il facile atteggiamento d' Antinoo (2), dovrebbe cedere alla dritta, e chionza figura del Maestro di ballo (3); e gli uniformi contorni di muscoli nella figura (4) ricavata dal libro delle proporzioni di Alberto Durerò, dovrebbero aver più gusto che quelli nella
fa-

(1) Fig. 72. Tav. II.

(2) Fig. 6. Tav. I.

(3) Fig. 7. Tav. I.

(4) Fig. 55. Tav. I.

57
famosa parte di un' antica (1) figura, da cui Michel Angelo acquistò cotanta esperienza in conto di grazia.

In somma qualunque cosa sembri essere adattata, e propria da corrispondere a gran disegni sempre soddisfa la mente, e piace per questa cagione. L'uniformità è di tal sorta. La troviamo necessaria in qualche grado per darci un'idea del riposo, e del moto, senza la possibilità di cadere. Ma quando tali disegni possono ancora eseguirsi con delle parti più irregolari, l'occhio ci si compiace più per cagione della varietà.

Quanto piacevole è l'idea della stabilità nello star fermo portata all'occhio dalle tre eleganti zampe di una tavola, da' tre piedi di una lampana da Thè, o dal celebre tripode degli antichi?

Così voi vedete, che la regolarità, l'uniformità, e la simetria piacciono solamente in quanto servono a dar l'idea della corrispondenza.

C A P I T O L O I V .

Della Semplicità, o Distinzione.

LA Semplicità, senza la varietà è affatto insipida, e al più non fa altro che non dispiacere; ma quando la varietà è unita a questa, al-

(1) Fig. 54

allora piace, perchè rincara il piacere della varietà, con dare all'occhio il piacere di goderla con comodo.

Non vi è nessuno oggetto composto di linee dritte che abbia cotanta varietà con sì poche parti, come la piramide, ed il suo continuamente andar variando dalla base all'insù a grado a grado in ogni situazione dell'occhio (senza dar l'idea della medesimezza, quando l'occhio gli gira intorno) è quel che l'ha fatta stimare in tutti i secoli in preferenza del cono, che in tutte le viste apparisce appresso appoco il medesimo essendo solamente diversificato dalla luce, e dall'ombra.

I campanili, i monumenti, e la maggior parte delle composizioni nella Pittura e nella Scultura si tengono alla forma del cono o della piramide, come il limite il più eleggibile per cagione della loro semplicità, e varietà. Per la ragione istessa le statue equestri piaccion più delle figure semplici.

Gli Autori (perchè furon tre ad avervi parte) del più bel gruppo di figure di Scultura che fosse mai fatto, dagli antichi o da' moderni, (voglio dire Laocoonte, e i due suoi figlj) scelsero di commetter l'assurdo di fare i figlj la metà più piccoli del padre, sebbene abbiano ogni altro contrassegno di esser disegnati per uomini piuttosto che non ridurre la loro composizione alla forma di una piramide (1). Così se un giudizioso artefice

(1) Fig. 9. Tav. I.

fice impiegato fosse a fare una cassa di legno, per preservarla dall' ingiurie del tempo, o per comodo del trasporto; troverebbe ben tosto coll' occhio che tutta la composizione si adatterebbe facilmente, e s'incasserebbe in una forma piramidale.

I campanili ec. sono stati generalmente variati dal cono, per toglier via la loro troppo gran semplicità, e in luogo delle basi rotonde sono stati sostituiti poligoni di differenti lati, ma in numero eguale per cagione, cred' io, dell' uniformità. Queste forme nulladimeno può dirsi essere state scelte dall' Architetto avendo in vista il cono, comechè tutta la composizione potesse ristringersi dentro di esso.

Con tutto questo, secondo me, i numeri dispari hanno del vantaggio sopra i pari per essere la varietà più gradevole dell' uniformità, quando da ambidue si soddisfa al medesimo fine; come in questo caso, dove ambidue i poligoni possan circoscriversi dal medesimo cerchio, o in altre parole, ambedue le composizioni ristringersi dentro l' istesso cono.

Non posso fare a meno di osservare, che la natura in tutte le sue opere di capriccio, se mi si accordi l' espressione, dove pare di nessuna importanza, se il numero pari, o dispari delle divisioni sia da preferirsi, per lo più impiega i dispari; come per esempio nel dentellare le foglie, i fiori, le boccie ec.

L'ovale ancora per cagione della sua varietà unita alla semplicità, è tanto preferibile al cerchio, come il triangolo al quadrato, o la piramide al cubo; e questa figura sminuita da una parte, a guisa dell'ovo, essendo quindi più variata, è scelta dall'Autore di tutta la varietà per limitare le fattezze di un bel volto.

Quando si aggiunga all'ovale un poco più del cono di quel che abbia l'ovo, divien più distintamente un composto di quelle due più semplici varie figure. Questa è la forma della pina (1), che la natura ha particolarmente distinta con somministrare su di essa ornamenti di ricco mosaico composti di linee contrapposte serpeggianti, e i gusci (2) della medesima sono ancor variati da due cavità, e da una rotonda eminenza in ciascheduno.

Se si potesse trovare una forma semplice più elegante di questa; è probabile che il giudizioso Architetto, Cav. Cristofano Wren, non avrebbe scelto le pine per li due termini de' lati della facciata di S. Paolo: e forse il globo, e la croce, sebbene una figura ben variata, che termina la cupola, non avrebbe avuto la preferenza della situazione, se un religioso motivo non ne fosse stata la causa.

Così noi veggiamo la semplicità dar bellezza ancora alla varietà, comechè la rende più facilmente intelligibile, e dovrebbe sempre studiarfi
nell'

(1) Fig. 10. Tav. I.

(2) Fig. 11. Tav. I.

nell' opere dell' Arte , siccome serve a prevenire l'imbarazzo nelle forme d' eleganza ; come si dimostrerà nel Capitolo che segue.

C A P I T O L O V.

Dell' Intrigo.

LA mente attiva inclina sempre ad essere impiegata. L' andar dietro a qualche cosa è l'impiego della nostra vita ; ed anche indipendentemente da ogni altro fine ci dà piacere. Ogni nascente difficoltà che per un tratto accompagna ed interrompa la traccia , dà una specie di risalto alla mente , rincara il piacere , e quel che altrimenti sarebbe pena , e fatica , divien divertimento e ricreazione.

Dove consisterebbe il piacer di cacciare , di tirar coll' archibuso , di pescare , e di molti altri favoriti divertimenti , senza le frequenti vicende e difficoltà , e rovescj che giornalmente si incontrano nell' esercitarle ? Quanto malinconico ritorna il cacciatore quando la lepore non ha avuto buon gioco ? Ma con quanta vivacità , e quanto brio anche allora che una delle vecchie e furbe lepri ha burlato , ed è scampata da' cani !

Quest' amore di rintracciar qualche cosa , senz' altro fine che di rintracciarla , è connaturale in noi , e destinato senza dubbio per utili , e necess.

cessarj fini. Gli animali l'hanno evidentemente per istinto. Al levriere non piace il salvaggiame che così avidamente persegue; e i gatti medesimi rischieranno di perder la lor preda per ricacciarla un'altra volta. E' piacevol fatica della mente lo sciogliere i più difficili problemi; l'allegorie, e gl'indovinelli, corbellerie di nulla, com'esse sono, diverton la mente: e con quanto piacere va ella seguitando il ben connesso filo di una commedia, o d'una novella, e come il suo diletto si accresce a misura che l'intreccio s'intriga, e finisce col colmo del diletto, quando lo vede disciogliersi colla maggior distinzione?

L'occhio ha questa sorte di godimento nelle muraglie spirali, e ne' fiumi serpeggianti, e in ogni sorta di oggetti, le di cui forme, come vedremo in appresso, son composte principalmente di quel ch'io chiamo linee, *ondeggianti*, e *serpeggianti*.

L'intrigo nelle forme, dunque, lo definirò essere quella particolarità nelle linee, che lo compongono, che conduce *l'occhio a una ghiotta specie di caccia*, e dal piacere che dà alla mente, gli dà dritto al nome di bello: e può giustamente dirsi che la causa dell'idea della grazia risiede più in questo principio, che negli altri cinque, a riserva della varietà; che in vero include questo, e tutti gli altri.

Acciocchè questa osservazione apparir possa avere un real fondamento nella natura, si ricercherà ogni ajuto, che il Lettore stesso possa chiamare

mare

mare in sua assistenza, come anche quel che qui gli verrà suggerito.

Per metter questa materia in più chiaro lume, il famigliare esempio di un comun girarrosto, con un ventaglio circolare, può servire al nostro proposito, meglio di una più elegante forma: per prepararci al che, si consideri la figura (1) che rappresenta l'occhio, a una distanza comune di leggere osservando un rigo di lettere, ma colla somma attenzione fissa alla lettera A di mezzo.

Or mentre leggiamo, si supponga tirato un raggio dal centro dell'occhio a quella prima lettera che si guarda, e muoversi successivamente con esso di lettera in lettera per tutta la lunghezza della linea: ma se l'occhio si ferma a qualche lettera particolare A, per osservarla più dell'altre, queste altre lettere diverranno sempre più imperfette alla vista, quanto più son situate lontane di qua e di là dall'A, come si vede nella figura: e quando ci sforziamo di vedere tutte le lettere in una linea ugualmente perfetta in un'occhiata, per così dire, questo raggio immaginario deve trascorrerla con gran celerità. Così sebben l'occhio, rigidamente parlando, possa solamente prestare una debita attenzione a queste lettere successivamente, con tutto questo la sorprendente facilità e prestezza con cui l'eseguisce, ci mette in grado di veder degli spazi considerabili con soddisfazione sufficiente a un sol colpo d'occhio.

Quindi

(1) Fig. 14. T. I.

Quindi supporremo sempre qualche tal principal raggio che si muova insieme coll'occhio, e che vada rilevando le parti d'ogni forma, voglio dire esaminarla nella più perfetta maniera: e quando noi volessimo seguir con esattezza il corso, che prende qualunque corpo, ch'è in moto, questo raggio deve sempre supporre muoversi col corpo.

In questa maniera di badare alle forme d'un corpo, o siano *in riposo*, o *in moto* si vedranno dar *movimento* a questo raggio immaginario; o per parlar più propriamente, all'occhio stesso; facendo in lui *con ciò* più o men *piacevole* impressione secondo la differenza delle lor *forme*, e de' lor *movimenti*. Così per esempio, nel girarrosto, o che l'occhio (con questo raggio immaginario) si muova lentamente lungo la linea, a cui è attaccato il peso, o che accompagni il lento movimento del peso stesso, la mente viene egualmente a stancarsi, ed o si muova rapidamente intorno all'orlo del ventaglio, quando il girarrosto sta fermo; o vada destramente seguitando un sol punto nella di lui circonferenza mentre quello si volge in giro, ci abbaglia ugualmente. Ma la nostra situazione è molto differente da queste due dispiacevoli impressioni quando stiamo osservando il rochetto, a cui è affissa la ruota da seta (1): perchè questa è sempre piacevole, o ferma, o in moto che sia, e o lentamente o rapidamente che muovasi.

Che

(1) Fig. 15. T. I.

Che sia così, quando sta *fermo*, apparisce dal nastro avvolto intorno a un bastoncino (espresso in un lato di questa figura) ch'è stato da gran tempo uno stabilito ornamento negl' intagli delle cornici, de' cammini, e degli usci; e chiamato dagl' intagliatori, *il bastoncino col nastro spirale*: e quando si lascia il baston di mezzo, si chiama, *il nastro coll' orlo*; ambidue posson vedersi quasi in ogni casa alla moda.

Ma il piacer che dà all'occhio quando è *in moto*, è ancor più vivace. Non posso mai scordarmi della grand'attenzione per esso quando io era giovine, e quel suo ingannevol moto mi faceva provare allora l'istessa sensazione, che io ho dipoi provato nel vedere una contraddanza; sebben l'ultima potesse aver qualche cosa che mi allettasse più; particolarmente quando il mio occhio seguiva avidamente un favorito ballerino in tutte le giravolte della figura, la quale era allora un incanto dell'occhio, comechè il raggio immaginario, di cui abbiám parlato, stava danzando con lei per tutto quel tempo.

Questo semplice esempio può servire per ispiegare quel che io voglio dire, per *bellezza d'un composto intrigo di forme*; e come può dirsi, con proprietà, che *guida l'occhio a una specie di caccia*.

Ma i capelli sono un altro esempio affai ovvio perchè essendo destinati principalmente come un ornamento, riescon più o meno tali, secondo la forma che naturalmente prendono, o che l'ar-

te loro dà. E' il più amabile in se stesso il riccio sciolto; e le molte ondeggiature, e le contrapposte rivolte de' ricci che naturalmente s'intrecciano rapiscon l'occhio col piacer di seguirarli, tanto più quando son messi in moto da un gentil venticello. I Poeti lo fanno, e lo fanno i Pittori, e han descritto i leggiadri anelli ondegianti al vento.

E per dimostrare ancora quanto schivar si debba l'eccesso nell'intrigo, come anche in ogni altro principio, gli stessi capelli arruffati e intrigati insieme farebbero una figura dispiacevole; perchè l'occhio sarebbe dubbioso, e non saprebbe come andar dietro a un tal confuso numero di scomposte linee e arruffate; e nulladimeno la moda presente adottata dalle Dame di portare una parte del crine intrecciata di dietro, a guisa di due serpenti avviticchiati, ch'essendo al basso più fitta, va appoco appoco diminuendo, e naturalmente uniformandosi alla forma del resto de' capelli vi s'appunta sopra, è estremamente pittoresca. L'intrecciare in tal guisa i capelli in varie distinte quantità è un'artifiziosa maniera di conservar tanto intrigo, quanto basta per esser bello.

CAPITOLO VI.

Della Grandiosità.

LE forme grandiose, sebben mal fatte, nulla dimeno per cagion della loro vastità tireranno la nostra attenzione, ed ecciteranno la nostra meraviglia.

Scogli smisurati e deformati hanno in loro una piacevole specie d'orrore, e l'Oceano c'incute riverenza per la sua grande ampiezza; ma quando le forme della bellezza ci si presentano all'occhio in vasta mole, il piacere s'accresce nella mente, e l'orrore si cambia in riverenza.

Quanto grandi, e piacevoli sono i boschi d'alberi grandi, le gran Chiese, e i palazzi? Una semplice fronzuta quercia, divenendo matura, non acquista anche il carattere di quercia venerabile?

Il castello di Windsor è un esempio nobile dell'effetto della grandiosità. L'ampiezza delle sue poco distinte parti colpisce l'occhio dalla straordinaria grandezza da lontano, e da vicino. La grandiosità colla semplicità è quella che lo rende uno de' più belli oggetti del regno, sebben sia privo di qualunque ordine regolare di architettura.

La facciata del vecchio Louvre a Parigi è ancora notevole per la sua grandiosità. Questo

frammento si accorda essere il più bel pezzo di fabbrica in Francia, sebben ve ne sien molte uguali, se non maggiori, in tutti gli altri rispetti, a riserva della mole.

Chi non sente del piacere quando dipinge nella sua mente l'immense fabbriche, che una volta adornavano l'Egitto inferiore con immaginarlo tutto completo ed abbellito di statue colossali?

Gli Elefanti, e le Balene ci piacciono per la loro smisurata grandezza. Anche Personaggi grandi, per esser solamente così, impongono del rispetto: anzi la grandiosità è un'aggiunta alla persona che spesso supplisce a una mancanza della sua figura.

Gli abiti destinati pe' Magistrati si fanno sempre larghi e pieni, perchè diano una grandezza d'apparenza convenevole agli ufizj della massima distinzione. Gli abiti de' Giudici hanno una dignità che impone data loro dalla loro ampiezza, e quando loro si regge lo strascico vi è una nobile linea ondeggiante che discende dalle spalle del Giudice alla mano del suo Caudatario. Così quando lo strascico si pone gentilmente da parte, per solito cade in una gran varietà di pieghe, che di nuovo impiegano l'occhio, e fissano la di lui attenzione.

La grandezza degli abbigliamenti orientali che così di gran lunga sorpassano gli Europei dipende non tanto dalla quantità quanto dal costo.

In una parola, la quantità è quella che aggiunge grandezza alla grazia. Ma allora deve

schi.

schivarsi l'ecceffo, o la grandiofità diverrà rozza, pefante, o ridicola.

La parrucca alla cavaliera, come la giuba del Leone, ha in fe fteffa qualche cofa di nobile, e dà al volto un' aria non folo di dignità, ma di fagacità ancora: ma fe fi portaffe grande al doppio diverrebbe burlefca; o fe una perfona impropria fe la metteffe, diverrebbe ridicola.

Quando s'incontrano degli exceffi impropri, o *incompatibili*, ci muovon fempre le rifa; tanto più quando le forme di quegli exceffi fon senza eleganza, cioè, quando fon compofte di linee non variate.

Per efempio, la figura rapportata nel margine (1), rappresenta un graffo volto d'uomo, con un berretto in capo da bambino, ed il refto degli abiti del bimbo ftivati, e cofi ben pofiti fotto il fuo mento da far credere appartenere effi a quel volto. Questa è un' invenzione che ho veduta a' burattini, e fempre cagiona uno fcrofcio di rifa. Il fequente (2) è della medefima fpecie, un bimbo colla parrucca, e il berretto da uomo. In quefti voi vedere l'idea della gioventù e della vecchiezza unite infieme in forme senza bellezza.

Cofi un Generale Romano (3) veftito da un farto moderno e da un Parrucchiere è una figura comica per la tragedia. Gli abbigliamenti de' tem-

E 3.

pi

(1) Fig. 17. T. I.

(2) Fig. 18. T. I.

(3) Fig. 19. T. I.

pi son misti, e le linee che gli compongono son dritte, o solamente rotonde.

I maestri di ballo, rappresentanti Deità ne' loro gran balli sulla scena non son meno ridicoli. Vedete il Giove. (1)

Il costume, e la moda con tutto questo col tempo riconcilieranno quasi ogni assurdo qualunque siasi all'occhio, o faran che non vi si abbadi.

Per l'istessa unione d'opposte idee ci fa ridere la civetta, e l'asino, perchè sotto la loro stravagante forma par che stiano seriamente ruminando, e meditando come se avessero senso da uomini.

La scimmia ancora, la di cui figura, come la maggior parte de' suoi gesti, rassomiglia così stranamente gli umani, è ancora assai comica; e lo diviene ancor più, se le si metta un vestito, siccome allora diventa una maggior sconciatura d'uomo.

Vi è qualche cosa estremamente di strano, e di comico nel rozzo can barbone. L'idee qui connesse sono la inelegante, e inanimata figura d'un manicotto frangiato, e quella d'un animale sensibile, e domestico; il che è tanto una caricatura del cane, come la scimmia vestita lo è dell'uomo.

Che cosa fuor che questa ineleganza di figura unita all'improprietà può fare un'intiera udienza scoppiar dalle risa, nel vedere il sacco del mugnajo, nel Dottor Faustus, saltar attraverso il

tea-

(1) Fig. 20. T. I.

teatro? Se un vaso ben fatto facesse il medesimo, sorprenderebbe ugualmente, ma non farebbe ridere ognuno, perchè l'eleganza della forma l'impedirebbe.

Imperciocchè quando le forme, così unite insieme, sieno eleganti e composte di linee gradevoli, saran tanto lontane dal farci ridere, che diverranno dilettevoli all'immaginativa, e piacevoli all'occhio. La Sfinge e la Sirena sono state per l'ornamento ammirate e stimate in tutt'i secoli. La prima rappresenta la forza e la bellezza unita insieme; l'ultima la bellezza e la velocità in forme piacevoli, e graziose.

Il Grifo un geroglifico moderno, che significa la forza e la velocità, unita in due nobili forme del Leone, e dell'Aquila, è un grand'oggetto. Così l'antico Centauro ha una selvaggia grandezza e bellezza.

Questi può dirsi esser mostri, è vero, ma quindi portano tali nobili idee, ed hanno tal eleganza nelle loro forme, che grandemente ricompensano l'esser non naturalmente uniti insieme.

Farò menzione d'un altro esempio, e questo più straordinario di tutti, ch'è il capo d'un bambino di due anni circa con due ali d'Oca sotto il mento, che si suppone volar sempre intorno, e cantar de' Salmi (1).

Un Pittore che volesse rappresentare il Cielo senza una moltitudine di questi piccoli inconsistenti oggetti che volino intorno, o che si posi-

(1) Fig. 22. T. I.

no sulle nuvole non farebbe nulla; e con tutto questo vi è qualche cosa di così dilettevole nella loro forma, che l'occhio vi si addomestica e non bada agli assurdi, e ne troviamo negl' intagli e nelle pitture di quasi ogni Chiesa. S. Paolo n' è pieno.

Siccome i precedenti principj sono appunto il fondamento di quel che deve seguire; per renderli più familiari, parleremo or di essi nella maniera di come giornalmente ce ne serviamo, e possono vedersi in ogni abbigliamento di moda; e vedremo che non solo le dame di qualità, ma che le donne d' ogni rango, che si dicon vestir bene, han conosciuto la loro forza, senza considerarli come principj.

In primo luogo esse consideran la corrispondenza comechè fanno che i loro abbigliamenti dovrebbero essere utili, comodi, e adattati alle loro diverse età; o ricchi, bizzarri, e sciolti, secondo il carattere che vorrebbero farsi al pubblico col loro vestito.

2. Nel vestire l'uniformità è quella, a cui si ha il principal riguardo per conto della convenienza, e per non estendersi più oltre che in vestire ambedue le braccia ugualmente, e aver le scarpe del medesimo colore. Perchè quando qualche parte non ha per iscusà della sua uniformità delle parti la convenienza, o proprietà, le dame lo chiaman sempre un vestire *unito*.

Perlochè, se sono in libertà nell' ornarsi di sceglier quali forme lor piacciono, quelle di miglior

gu-

73

gusto scelgon le irregolari come più attraenti; per esempio non iscelgono mai due nei della medesima grandezza, o posti a vna medesima altezza; nè un solo nel mezzo d'una fattezza, seppur non sia per coprire qualche difetto. Così una semplice penna, un fiore, o un giojello per solito lo pongon da una parte del capo, e se mai lo mettono in fronte, lo fan pender da una parte per ischivare la formalità.

Era di moda una volta l'aver due ricci d'egual grandezza impiastrati a una medesima altezza fissi sulla fronte, il che nacque probabilmente dal vedere il bell'effetto dei ricci cadere scioltamente sul volto.

Una ciocca di capelli che cada così attraverso alle tempie, e che con questo mezzo rompa la regolarità dell'ovale, ha un effetto troppo dilettevole per esser rigidamente decente, come si fa benissimo dalla licenziosa, e inferior classe delle donne; ma accoppiate in una maniera sì secca, com'erano per l'addietro, perderono il desiderato effetto, e mal meritavano il nome di favoriti.

3. La varietà nel vestirsi tanto nel colore che nella forma, è il continuo studio delle giovani e delle briose. Ma allora,

4. Acciocchè quella troppa bizzarria non abbia a distruggere il proprio effetto della varietà, si chiama in soccorso la semplicità per restringere il superfluo, e spesso se ne fa uso assai artificiosamente per far comparir la nativa bellezza con più vantaggio. A riserva dei Quacheri non ho

conosciuto alcuna razza di persone che sia stata più eccellente in questo principio della semplicità, o quel che si chiama abito puro.

5. La grandiosità, o l'ampiezza nel vestire è stato sempre un principio favorito; talmentechè quelle parti dell'abbigliamento ch'eran capaci di stendersi con proprietà ad un alto grado sono state ridotte a così stravagante eccesso, che nel regno della Regina Elisabetta s'ebbe a fare una legge per raffrenare la smoderata escrescenza de' manichini: nè meno sufficiente prova dello straordinario umore della grandiosità nel vestire superiore a quello della convenienza o d'eleganza lo è l'enorme mole de' nostri moderni guardinfanti.

6. La bellezza dell'intrigo consiste nell'inventare delle forme serpeggianti come le antiche mantiglie che appartenevano alla testa della Sfinge (1), o come la mantiglia moderna quando si tira dinanzi. Ogni parte del vestire, a cui si possa applicare questo principio ha dell'aria (come dicesi) che vien da esso, e richiede della destrezza, e del gusto per eseguir bene quelle piegature come le veggiamo praticar con successo giornalmente.

Quest'istesso principio raccomanda la modestia nel vestire per tener sù la nostra aspettativa, e non lasciar che troppo presto si soddisfaccia. Perciò tutte le membra del corpo dovrebbero esser coperte, e non lasciar altro che qualche piccolo cenno trasparirne di mezzo al vestito.

La

(1) Fig. 21. T. I.

La faccia invero è esposta continuamente alla vista ; tuttavolta senza l'assistenza della maschera o del velo sa mantener viva la nostra curiosità per ragione delle molte circostanze che vanno variamente cambiandosi , e tengono l'occhio , e la mente in un continuo impegno di tener dietro agl' innumerabili garbi d' espressione di cui è capace . Quanto presto per quanto leggiadro siasi un volto , diventa insipido ove manchi d' espressione ? Il resto del corpo siccome non ha gl' istessi vantaggi del volto verrebbe ben tosto a saziar lo sguardo , se ad esso si trovasse di continuo esposto , nè avrebbe maggior effetto d' una statua di marmo . Ma quando egli è vestito decorosamente e adorno , la mente ad ogni garbo di esso riassume la sua immaginaria traccia verso di lui . Così , se mi si può accordar la similitudine , il pescatore a canna non sceglie di vedere il pesce che adesca finchè non è preso a buon giuoco .

C A P I T O L O V I I .

Delle Linee .

E' da ricordarsi che nell' introduzione si è pregato il Lettore a considerare la superficie degli oggetti come tanti guscj di linee strettamente connessi insieme , la qual idea di esse farà or proprio di richiamarla in mente per comprender meglio

glio non solamente questo, ma tutt' i Capitoli che seguono sulla composizione.

Il solito uso che si fa delle linee da' Matematici come anche dai Pittori nel descriver le cose sul foglio, ha stabilito un'idea di esse come se attualmente esistessero sulle reali forme istesse. Questo noi similmente supponghiamo, e lo rileveremo con dire generalmente, che *la linea retta*, e *la linea circolare*, insieme colle loro differenti combinazioni, e variazioni &c. limitano, e circoscrivono tutt' i visibili oggetti qualunque sieno producendo quindi tale innumerabile varietà di forme, che siamo necessitati a dividerle, e distinguere in classi generali; lasciando le altre mescolanze di mezzo che posson prender le figure all'ulteriore osservazione del Lettore.

In primo luogo, (1) gli oggetti composti di sole linee rette, come il cubo, o di linee circolari come la sfera, o d' ambedue insieme, come il cilindro, e il cono, &c.

In secondo luogo, (2) quelli composti di linee rette, di linee circolari, e di linee parte rette, e parte circolari, come i capitelli delle colonne, de' vasi, &c.

In terzo luogo, (3) quelli composti di tutte le linee insieme coll'aggiunta della linea ondeggiante, ch'è una linea che produce più bellezza che qualunque altra delle prime, come ne' fiori,
ed

(1) Fig. 23. T. I.

(2) Fig. 24. T. I.

(3) Fig. 25. T. I.

ed altre forme della specie d'ornato; perlochè la chiameremo la linea della bellezza.

In quarto luogo (1) quelli composti di tutte le prime insieme colla linea spirale, come la forma umana, la qual linea ha il potere d'aggiunger più grazia alla bellezza. Notate che le forme di più grazia hanno in loro meno della linea retta.

Deve osservarsi che le linee rette variano solamente in lunghezza, e perciò son meno d'ornato.

Che le linee curve che posson variarsi ne' loro gradi di curvatura, come anche nelle loro lunghezze, comincian perciò ad esser di più ornato.

Che le linee rette e curve unite insieme, essendo una linea composta varian più delle curve sole, ed han così qualcosa di più ornato.

Che la linea ondeggiante o linea della bellezza variando ancor più per esser composte di due curve contrapposte diviene tanto più d'ornato, e dà piacere, talmentechè la mano nel farla o colla penna, o col pennello piglia un vivace moto.

E che la linea spirale co' suoi ondeggiamenti e piegature in diverse guise nel tempo istesso guida l'occhio in una maniera piacevole lungo la continuazione della sua varietà, se mi si accorda l'espressione; e la quale coll'avvicchiarsi in tante differenti maniere può dirsi includere (sebben sia una linea sola) varj spazj; e perciò tutta la sua varietà non può esprimersi sopra un foglio da una linea continuata, senza l'assistenza dell'im-

(1) Fig. 26. T. I.

immaginativa, o l'ajuto d'una figura, vedete (1) dove quella specie di linea ondeggiante proporzionata, la quale in appresso chiameremo la linea precisa, e serpeggiante, o *linea della grazia*, e rappresentata da un sottil filo di ferro, che propriamente s'avvicchia intorno all'elegante, e variata figura d'un cono.

C A P I T O L O V I I I .

Di quale specie di Parti, e come si compongono le Forme da piacere.

ESfendoci fino a tal segno sforzati per dare un'idea più ampia che sia possibile del poter della varietà con avere in parte dimostrato che quelle linee che hanno più varietà in se stesse contribuiscon più per produrre la bellezza; dimostreremo in appresso che le linee posson unirsi insieme in maniera da far delle figure, o delle composizioni che piacciono.

Per esser più chiaro che sia possibile daremo pochi esempj della specie la più familiare e più facile, e ce ne serviremo come una traccia, a cui andar dietro coll'immaginativa: dico principalmente coll'immaginativa, perchè il seguente metodo non si destina a mettersi sempre in pratica, o da seguirarsi in ogni caso, perchè in vero dif-

(1) Fig. 26. T. I.

79
difficilmente potrebbe farsi, e in alcuni, se si potesse, sarebbe un perder ridicolosamente il tempo. Con tutto questo possono darsi dei casi, in cui sia necessario di seguir questo metodo appunto; come per esempio nell'Architettura.

Io per me sono affatto convinto; sebbene strano possa parere ad alcuno, che un completo, nuovo, ed armonico ordine d'Architettura in tutte le sue parti possa prodursi col seguente metodo di comporre, ma difficilmente con certezza senza di esso; e tanto più son portato a crederlo, quanto che esaminando rigorosamente quei quattro ordini degli antichi così bene stabiliti per la bellezza, e per la vera proporzione s'accordano col piano che or esporremo.

Questa maniera di comporre delle piacevoli forme, deve effettuarsi con iscegliere la varietà di linee tanto per le loro forme, che per le dimensioni; e poscia variar nuovamente le loro situazioni dell'una in rapporto all'altra per tutte le differenti vie che possian concepirsi; e nel medesimo tempo (se l'oggetto della composizione sia un solido) il contenuto, e lo spazio che deve includersi dentro quelle linee deve debitamente considerarsi e variarsi ancora più che sia possibile con proprietà. In una parola può dirsi, che l'arte di compor bene è l'arte di variar bene. Non bisogna lusingarsi di poterlo comprender perfettamente alla prima, contuttociò credo che si farà chiaro abbastanza coll'aiuto degli esempi che seguono.

La

La figura (1) rappresenta la semplice e piacevole figura di una campana. Questo guscio, come possiamo chiamarlo, è composto di linee ondegianti, che circondano, o limitano dentro di esso i varj spazj segnati colle linee puntate: qui voi vedete che la varietà dello spazio al di dentro è uguale alla bellezza della sua forma al di fuori; e se lo spazio o i contenuti fossero più variati, l'esterna forma avrebbe ancor più bellezza.

Come una prova di ciò, vedete una composizione di più parti, e una maniera per cui quelle parti possano mettersi insieme da un certo metodo di variare, cioè: come una metà del manico del candeliere A (2), possa variarsi come l'altra metà B. Si dia prima una conveniente e adattata altezza per un candeliere, come (3); quindi si determini la necessaria mole del manico, come a A (4), dopo di che, per dargli una miglior forma, ogni *distanza* o lunghezza delle divisioni differisca dalla lunghezza del manico, come ancora varino nelle loro distanze l'una dall'altra, come si vede da' punti sulla linea sotto il manico A; cioè, si pongano due punti qualunque che *significano le distanze* più lontani da qualunque altri due punti vicini, osservando sempre che vi sia una distanza o una parte più
larga

(1) Fig. 29. T. I.

(2) Fig. 30. T. I.

(3) Fig. 31. T. I.

(4) Fig. 32.

larga di tutte le altre; e tosto vedrete che la varietà senza di esso non potrebbe esser così completa. In tal guisa si variano le orizzontali distanze (tenendole sempre dentro i limiti della corrispondenza) tanto nelle distanze, e situazioni, quanto nell'opposto lato dell'istessa figura B; poscia unite, e congiungete tutte le diverse distanze in un completo guscio con applicar diverse parti di linee curve, e rette variandole ancora col farle di differenti grandezze, come C: e applicandole come a D nell'istessa figura, e voi avrete il candeliere (1), e ancor più variato dall'altra parte. Se voi dividete il candeliere in più parti, vi sembrerà confuso, comechè (2) mancherà di distinzione di forma a guardarlo da vicino, e perderà da lontano l'effetto della varietà. Ciò si distinguerà facilmente dall'occhio in rimuoverlo lontano da esso.

Deve sempre averfi in mira, come già si è detto, nella composizione la semplicità o distinzione delle parti per essere una parte della bellezza. Ma acciocchè s'intenda meglio quel che voglio dire per distinzione di parti in questo luogo sarà necessario di spiegarlo con un esempio.

Quando volessi comporre un oggetto di una gran varietà di parti, diverse da quelle parti si distinguano da se stesse, colla loro notabile differenza dalla prossima accanto, in maniera, che ciascheduna di esse faccia, per così dire, una ben

F

for-

(1) Fig. 33. T. I.

(2) Fig. 34. T. I.

formata quantità di parti, come è segnato dalle linee punteggiate nella figura (1) (queste sono come quelle che si chiamano passaggj nella musica, e paragrafi nello scrivere) perlochè non solamente il tutto, ma anche ogni parte s'intenderà meglio dall'occhio, perchè la confusione nel veder da vicino l'oggetto sarà quindi schivata, e le forme sembreranno ben variate, sebben poche di numero; come la figura (2) che suppone essere l'istessa che la prima, sebbene allontanata tanto che l'occhio perde la vista de' più piccoli membri.

La foglia del prezzemolo (3), parimente, donde si prese originalmente un bel fogliame nell'ornato, è divisa in tre distinti passaggj; i quali son di nuovo divisi in altri numeri dispari; e questo metodo si osserva generalmente nelle foglie di tutte le piante e de' fiori, le più semplici delle quali sono il trifoglio, e il cinquefoglio.

La luce, l'ombra, e i colori deono avere ancora la lor distinzione per fare gli oggetti perfettamente belli; ma di questi a suo tempo. Solamente vi darò un'idea in generale di quel che s'intende per bellezza di distinzione di forme, di luce, d'ombre, e di colori col ridurvi in mente i contrarj effetti di tutti questi assieme.

Osservate un mazzetto ben fatto come perde le sue distinzioni quando avvizzisce; ciascuna foglia

(1) Fig. 35. T. I.

(2) Fig. 36. T. I.

(3) Fig. 37. T. I.

glia e ciascun fiore appassisce, e perde allora la sua di tinta forma; e i colori vivi si stinguono, e si riducono quasi all'istesso colore svanito; talmente che il tutto diviene appoco appoco un confuso mucchio.

Se le parti generali degli oggetti si conservano sul principio ampie saranno sempre capaci di ulteriori adornamenti di una specie minuta, ma questi ceono esser tanto piccoli da non confondere le masse generali. Così voi vedete che la varietà si distrugge da se quando è troppo caricata, il che viene a produrre quel che si chiama un *gusto trito*, e la confusione all'occhio.

Non farà fuor di proposito di dimostrare quali effetti avranno uno o due oggetti messi insieme senza queste regole di varietà nel comporre, o contro ad esse. La figura (1) è presa da una di quelle branche fisse a' lati di una comun grata delle stufe di moda antica, dove voi vedete come le parti sono state variate a capriccio solamente, e contuttociò assai bene: accanto alla quale ve n'è un'altra (2) con quasi un egual numero di parti; ma siccome le forme non sono abbastanza variate in quanto a lor contenuti nè nella loro situazione l'una coll'altra, ma una forma segue la sua esatta simiglianza; è perciò una figura disgradevole e senza gusto, e per l'istessa ragione il candelliere (3) è ancor peggiore per es-

F 2

fer-

(1) Fig. 38. T. I.

(2) Fig. 39. T. I.

(3) Fig. 40. T. I.

servi meno di varietà. Anzi sebbene meglio che fosse affatto semplice, come la figura (1), piuttosto che con quel trito sfoggio di ornamento.

Questi pochi esempj, bene intesi, mi lusingo, che basteranno a metter fuori di dubbio quel che si è detto nel principio di questo capitolo; cioè, che *l'arte di compor bene*, non è altro che *l'arte di variar bene*; e a dimostrare che il metodo che è stato qui spiegato deve conseguentemente produrre una piacevole proporzione fra le parti, come anche che l'allontanarsi da esso produrrà il contrario. Tuttavolta per dar forza a quest'ultima asserzione si esaminino colle sopraddette regole di comporre le seguenti figure prese dal naturale, e si troverà che il fico indiano, o il cardo ec. fig. (2) come anche tutta quella moltitudine di maladette zotiche forme, avranno l'istesse ragioni per esser brutte come il candelliere, fig. 41., come anche che le bellezze del giglio (3), e del trombone (4) derivano dall'esser composte con gran varietà, e che la perdita di varietà a un certo grado, nelle imitazioni di quei fiori sotto di esse (fig. 45. e 46.) è la cagione della mediocrità delle loro forme sebbene ne ritengano abbastanza per chiamarsi cogli' istessi nomi.

Fin qui, in riguardo alla composizione, non si è parlato di alcun'altra cosa fuorchè delle forme

(1) Fig. 41. T. I.

(2) Fig. 42. T. I.

(3) Fig. 43. T. I.

(4) Fig. 44. T. I.

me composte di linee curve, e rette; e sebbene queste linee abbiano in se stesse poca varietà, tuttavolta per causa delle loro gran diversificazioni di cui son capaci per unirsi l'una coll'altra; una gran varietà di bellezza della specie più utile è da esse prodotta come ne' necessarij utensili e nelle fabbriche; ma, secondo me, le fabbriche, come ho accennato di sopra, potrebbero esser più variate di quel che sono; perchè dopo che la *Corrispondenza* è stata rigidamente, e meccanicamente soddisfatta, qualunque aggiunta d'ornato, o membro o parte, può colle precedenti regole variarsi con eguale eleganza; nè posso fare a meno di pensare che le Chiese, i Palazzi, gli Spedali, le prigioni, le case ordinarie, e i gabinetti di verdura potrebbero fabbricarsi in caratteri più distinti di quel che sono con immaginar degli ordini convenevoli a ciascheduna; laddove se un moderno Architetto avesse a fabbricare un Palazzo in Lapponia, o all'Indie Occidentali, Palladio ha da esser la sua scorta, nè ardirebbe egli di muovere un passo senza il suo libro.

Non hanno le fabbriche Gotiche in se una gran parte di bellezza consistente, accresciuta forse da una serie di acquisti fatti di tempo in tempo dalla natural persuasiva dell'occhio? Il che spesso corrisponde d'appresso al fine di lavorare per principj; e qualche volta gli produce. Vi è adesso una tal sete della varietà, che anche le sconcie imitazioni delle fabbriche Cinesi hanno una specie di voga, principalmente per cagione

della lor novità; ma non solamente queste, ma qualunque altro nuovo inventato carattere di fabbrica potrebbe regolarsi con de' propri principi. I puri ornamenti delle fabbriche, certamente potrebbero avere almeno una maggiore estensione di quel che hanno al presente; come i capitelli, i freggi ec. per accrescer la bellezza della varietà.

La natura nelle conchiglie, ne' fiori ec. somministra un' infinita scelta di eleganti cenni per questo proposito; come il capitello originale di Corinto, non fu preso da altro, come si dice, che da alcune foglie di acetosa che cresceva dirimpetto a un panier. Anche un capitello composto di strane e limitate forme di cappelli, e di parrucche, come la fig. (1), in una esperta mano potrebbe essere che avesse qualche cosa di bello.

Nulladimeno, sebbene i moderni non abbiano fatto molte aggiunte all' arte di fabbricare, in riguardo alla semplice bellezza, o all' ornato, tuttavolta deve confessarsi, ch' essi hanno portato la convenienza, la semplicità, e la pulitezza dell' artificio a un grandissimo grado di perfezione particolarmente in Inghilterra, dove il semplice buon senso ha preferito queste parti più necessarie di bellezza, che ogni uomo può intendere, a quella ricchezza di gusto ch' è tanto da vedersi negli altri paesi, e così spesso sostituita in lor luogo.

La Cattedrale di S. Paolo è un esempio de' più nobili che possa prodursi della più giudiziosa appli-

(1) Fig. 48. T. I.

applicazione d'ogni principio di cui si è parlato. Ivi vedrete la somma varietà senza la confusione, la semplicità senza la nudità, la ricchezza senza sfarzo, la distinzione senza la durezza, e la quantità senza l'eccesso. Donde l'occhio è divertito dalla varietà che incanta di tutte le sue parti insieme. La nobile quantità di un certo numero di esse, che presenta in lontananza le parti risentite e distinte, quando le parti più piccole al di dentro di esse spariscono; e le poco grandi, ma notabilmente ben variate parti che continuano a piacere all'occhio finchè si distingue l'oggetto, son prove d'evidenza della superiore perizia del Sig. Cristofano Wren, così giustamente stimato il Principe degli Architetti.

Appena può ammetter disputa che l'esterno di questa fabbrica sia molto più perfetto di quel di S. Pietro di Roma; ma il di dentro quantunque bello, e nobile, come lo spazio su cui si appoggia, e che la nostra religione permette, deve cedere allo splendore, alla vista, e alla magnificenza di quel di S. Pietro per conto delle sculture, e pitture, come anche per la maggior magnificenza del tutto, il che lo fa superare in quanto alla quantità.

Vi son molte altre Chiese di gran bellezza, lavoro dell'istesso architetto, nascoste nel cuor della Città, i di cui campanili, e guglie son più alte del solito perchè possan vedersi da lontano al di sopra dell'altre fabbriche, e il gran numero di esse disperse per tutta la Città ne adornano il

prospetto e le danno un'aria d'opulenza, e di magnificenza, per la qual ragione le loro forme si troveranno essere particolarmente belle. Di queste, e forse di qualunque altra in Europa, S. Mary-le bow, è la più elegantemente variata. S. Bride's in Fleet-street diminuisce gentilmente appoco appoco con eleganza, ma le sue variazioni, benchè bellissime a vederle da vicino, non essendo affatto così risentite e distinte come quelle di Bow, bentosto perdon la varietà da lontano. Alcune guglie gotiche son variate assai bene e con grand' arte, particolarmente il famoso campanile di Strasburg.

L'Abbadia di Westminster, è un buon contrapposto a S. Paolo in riguardo alla semplicità e distinzione, il gran numero de' suoi ornamenti a filograna, e le piccole fabbriche divise, e suddivise appariscon confuse a vederle da vicino, e si perdono affatto a una lontananza moderata, tuttavolta vi è nulladimeno una tal consistenza di parti insieme in buon gusto gotico, e una tal proprietà relativa a cupe idee, ch' eran destinate a produrre, ch' essi hanno finalmente acquistato uno stabile e distinto carattere in genere di fabbrica. Si riguarderebbe come improprio, e come una specie di profanazione il fabbricar luoghi per allegria, e piacere sull'istesso gusto.

CAPITOLO IX.

Della Composizione colla Linea ondeggiante.

A Ppena vi è un luogo in qualunque casa dove uno non vegga impiegata in una maniera o nell'altra la linea ondeggiante. Che poca eleganza avrebbero le forme di tutt' i nostri mobili senza di essa? Quanto semplici, e senza ornato le centine delle cornici, e de' cammini senza la varietà introdotta dalla gola rovescia, ch'è composta intieramente di linee ondegianti.

Sebben tutte le sorti di linee ondegianti siano d'ornato quando s'applicano propriamente, tuttavolta, rigidamente parlando, non vi è che una sola precisa linea, che possa propriamente chiamarsi la linea della *bellezza* che nella serie di quelle (1) è il numero 4. le linee 5. 6. 7. per esser troppo caricate nelle lor curvature diventano grossolane, e chionze; e, al contrario, le 3, 2, 1, a misura che s'accostano alla retta divengono trite, e grette; come si vedrà nella figura appresso (2) dove sono applicate alle gambe delle sedie.

Un'idea ancor più perfetta degli effetti della precisa linea ondeggiante, e di quelle linee
che

(1) Fig. 49. T. I.

(2) Fig. 50. T. I.

che si allontanano da essa come può concepirsi da una serie di busti, fig. (1), dove il numero 4. è composto di precise linee ondegianti, ed è perciò il busto meglio formato. Ogni osso di balena d' un buon busto deve farsi piegare in simil guisa; perchè tutto il busto, quando è affibbiato di dietro, è veramente ancora un guscio di spazi ben variati, e la sua superficie per conseguenza a' una bella forma; talmente che se si tirasse una linea o un nastro dalla cima del cappio di dietro al busto, intorno al corpo, e fino alla punta della pettorina, formerebbe una tal perfetta precisa linea serpeggiante, come si è dimostrato intorno al cono, fig. 26. nella T. I. Per questa ragione tutti gli ornamenti che obliquamente servono di contrasto in simil guisa al corpo, come sono i nastri che portano i Cavalieri della Girattiera, sono gentili insieme, e graziosi. I numeri 5, 6, 7, e i 3, 2, 1, deviano nel chionzo, e nel gretto da una parte, e in rozzo, e deforme dall' altra. Le ragioni di tali disgradevoli effetti, dopo quel che di già si è detto, saranno evidenti alla più mediocre capacità.

Può nulladimeno meritar la nostra attenzione, che il busto num. 2. si adatterebbe meglio a un uomo ben formato che il num. 4, e quel del num. 4. si adatterebbe meglio a una donna ben formata, che il nu. 2. e quando a considerarli, puramente in quanto alle loro forme, e paragonarli insieme, come si farebbe di due vasi, è stato dimostrato da' nostri principj quanto più vago e più bello il num. 4. è del nu. 2.

Que-

Questa nostra determinazione non rincara ella il merito di questi principj, comechè prova nel tempo istesso quanto la forma d'una donna sorpassa in bellezza quella d'un uomo?

Dagli esempj, che fin qui abbiamo dati, possiamo raccogliere abbastanza per continuar le nostre osservazioni a qualunque altro oggetto che per caso ci si presenti, o animato, o inanimato; talmente che non solamente possiamo *linealmente* dar ragione della Botta, del Porco, dell'Orlo, e del Ragno, che sono affatto privi di questa linea ondeggiante, ma ancora pe' differenti gradi di bellezza appartenenti a quegli oggetti che la posseggono.

CAPITOLO X.

Delle Composizioni colla Linea Serpeggiante.

LA grandissima difficoltà che vi è in descriver questa linea, o in parole, o col pennello (come fu accennato innanzi, quando prima ne feci menzione) mi metterà in necessità di procedere assai lentamente in quel che ho a dire in questo Capitolo, e di pregare il Lettore ad aver pazienza mentre lo guido a passo a passo nella cognizione di quel che io credo il sublime nelle forme, così notabilmente spiegato nel corpo umano; nel che, mi lusingo, che quando sia egli una
volta

volta informato dell'idea di esse troverà questa specie di linee esservi principalmente impiegate.

In primo luogo, dunque, consideri la fig. (1), che rappresenta un dritto corno, co' suoi spazj, e troverà, che siccome varia a guisa del cono, puramente per questa ragione, è una forma di qualche bellezza.

Osservi poi in qual maniera, e in qual grado s'accresca la bellezza di questo corno nella fig. (2), dove si suppone che si pieghi in due differenti guise.

E finalmente badi al vasto accrescimento di bellezza fino alla grazia, e all'eleganza, nell'istesso corno, fig. (3), dove si suppone che s'avvicchi intorno, nel tempo istesso che si piega in due differenti guise (come nell'ultima figura.)

Nella prima di queste figure, la linea portata lungo il mezzo esprime le linee dritte di cui è composta, il che difficilmente dimostrerebbe contener degli spazj, senza l'assistenza delle linee curve, o della luce, o dell'ombra.

L'istesso si verifica del secondo, sebben dalla piegatura del corno, la linea dritta puntata si cambia in una bellissima linea ondeggiante.

Ma finalmente questa linea puntata coll'avvicchiarsi, come anche col piegarli del corno si cambia dall'ondeggiante, nella linea serpeggiante; la quale siccome si sommerge alla vista dietro

(1) Fig. 56. T. II.

(2) Fig. 57. T. II.

(3) Fig. 58. T. II.

tro il corno nel mezzo, e ritorna di nuovo a un fine più piccolo, non solamente dà dell'esercizio all'immaginativa, e diletta per questa ragione l'occhio, ma parimente l'informa della quantità, e della varietà degli spazj.

Ho scelto questo semplice esempio, come la maniera più facile di dare una semplice e generale idea delle qualità particolari di queste linee serpeggianti, e il vantaggio di farle entrare nelle composizioni, dove gli spazj, che voi esprimete, ammettano grazia ed eleganza.

Vorrei che s'intendessero delle linee serpeggianti l'istesse cose che ho detto delle linee ondegianti. Perchè siccome fra l'ampia varietà delle linee ondegianti che possan concepirsi, non ve n'è che una che veramente meriti il nome di *linea di bellezza*, così vi è una sola linea precisa serpeggiante, che io chiamo la *linea di grazia*. Tuttavolta anche quando esse si facciano troppo caricate, o troppo serpeggianti, quantunque certamente perdano della loro bellezza e grazia, non divengono così affatto prive di essa da non essere di un eccellente vantaggio nelle composizioni, dove la bellezza e la grazia particolarmente non si destinano per essere espresse nella massima perfezione.

Sebbene abbia distinto queste linee così particolarmente fino a chiamarle *le linee di bellezza*, e *di grazia*, voglio dire che l'uso, e l'applicazione di esse dovrebbe esser ristretta da' principj che ho esposti per la composizione in generale;

rale; e questi dovrebbero giudiziosamente comporsi, e combinarsi l'uno coll'altro, ed anche con quelle che io chiamo *linee piane* (al contrario di queste) come il soggetto fra mano ricerca. Così la Cornucopia, fig. (1) s'avvicchia, e si spiega nell'istessa guisa come l'ultima figura del corno; ma con più d'ornato, e con un maggior numero d'altre linee dell'istessa specie avvicchiate, che le si aggirano intorno, con delle rivolte. così rapide come quelle d'una vite.

Questa specie di forma può vedersi con più variazioni ancora (e perciò più bella) nel corno della Capra, da cui, probabilissimamente gli antichi, presero originalmente l'elegantissime forme, ch'essi han dato alle lor Cornucopie.

Vi è un'altra maniera di considerer quest'ultima figura del Corno che io raccomandar vorrei al mio Lettore per dargli una più chiara idea dell'uso tanto delle linee ondegianti che delle serpeggianti nella composizione.

Questo è d'immaginare che il Corno così piegato, e avvicchiato, sia tagliato pel lungo da una sottilissima sega in due parti uguali; e l'osservare una di queste nell'istessa posizione in cui è rappresentato tutto il Corno; in queste due osservazioni naturalmente gli si presenteranno. Primo, che il taglio della sega deve correre da un capo all'altro del Corno nella linea di bellezza, talmente che i tagli di questa metà del Corno avranno una bellissima forma, e secondariamente

mente, che qualunque linea serpeggiante punteggiata sulla superficie di tutto il Corno si sperde di dietro alla vista, e immediatamente ritorna di nuovo a vedersi sulla concava superficie del Corno diviso.

L'uso che io farò di queste osservazioni apparirà assai considerabile nell'applicarle all'umana forma, il che tenteremo in appresso di fare.

Basterà perciò al presente l'osservar solo, prima che tutto il Corno per piegarli gentilmente in due differenti guise acquista bellezza, secondariamente, che qualunque linee si tirino sull'esterna superficie di esso diventan graziose, siccome deono, dall'avvicchiamento ch'è dato al Corno, partecipare in un grado o nell'altro della forma della linea serpeggiante; e finalmente, quando il Corno è spaccato, e che si espone l'interna come anche l'esterna superficie della sua forma simile a un guscio, l'occhio è particolarmente divertito, e dilettrato nell'andar dietro a queste linee serpeggianti, siccome ne' loro avvicchiamenti gli si fanno dinanzi le loro concavità e convessità alternativamente. Le forme concave, dunque, composte di tali linee sono estremamente belle e piacevoli all'occhio; in molti casi ancor più di quelle de' corpi solidi.

Quasi tutt'i muscoli, e l'ossa di cui l'umana forma è composta hanno più o meno in loro di questa specie d'avvicchiamenti, e danno in minor grado alle parti che gli coprono l'istessa specie d'apparenza, e sono l'immediato ogget-

to dell'occhio; e questa è la ragione ch'io sono stato così particolare in descrivere queste forme del Corno piegato, avviticchiato, ed ornato.

Appena vi è in tutto il corpo un osso dritto. Quasi tutti non solamente si piegano in varie guise, ma hanno una specie d'avviticchiamento che in alcuni di essi è graziosissimo; e i muscoli che gli si accostano, sebben sieno di varie forme, destinate a' loro usi particolari, generalmente han le loro fibre componenti che corrono nelle linee serpeggianti, circondando, e conformandosi alla varia forma dell'ossa a cui appartengono particolarmente nelle membra. Gli Anatomici son tanto soddisfatti di questo che han piacere in distinguere le loro diverse bellezze. Darò l'esempio solamente di quel della coscia, e di quelli che sono intorno all'anca.

L'osso della coscia, fig. (1) ha il garbo ondeggiante, e avviticchiato del Corno, 58. ma le bellissime ossa contigue chiamate *l'ossa innominate* (2) hanno con maggior varietà l'istesse piegature ed avviticchiamenti del Corno quando è tagliato; e le sue interne ed esterne superficie si presentano all'occhio.

Quanto d'ornato sembrano aver queste ossa, quando il pregiudizio che noi concepiamo contro di esse, per esser parte d'uno scheletro, è tolto via, con aggiungergli un piccol fogliame, può vedersi

(1) Fig. 62. T. II.

(2) Fig. 60. T. II.

dersi nella fig. (1) Tali forme simili a un guscio ondeggiante, mescolate con del fogliame che gli si avviticchi intorno si usano in tutti gli ornamenti; una specie di composizione destinata solamente per dar gusto all'occhio. Spogliateli di questi avviticchiamenti e serpeggiamenti, ed essi perdono immediatamente tutta la grazia, e ritornano al trito gusto Gotico, in cui erano cento anni fa (2).

La fig. (3) si destina a rappresentare la maniera in cui la maggior parte de' muscoli (particolarmente quelli delle membra) si avviticchiano intorno all'ossa, e si adattano alla loro lunghezza e forma, ma non con esattezza anatomica. Alcuni anatomici hanno paragonato il corso delle fibre a una matassa di refe sciolta nel mezzo, e legata da ciascun de' capi, il che quando si considerino come avviticchiate in contrarie guise attorno dell'osso, dà la più forte idea possibile della composizione delle linee serpeggianti.

Di queste belle ondeggianti forme dunque è composto il corpo umano, e le quali per le varie situazioni l'una coll'altra divengono più intricatamente piacevoli, e formano un continuo ondeggiamento di forme che s'intrecciano l'una dentro l'altra, come può vedersi meglio, esaminando una buona figura anatomica, parte della quale vedrete qui rappresentata nella gamba, e

G

nella

(1) Fig. 61. T. II.

(2) Fig. 63. T. II.

(3) Fig. 64. T. II.

nella coscia muscolare, fig. (1), il che fa vedere le forme serpeggianti, e le varie situazioni de' muscoli, come appariscono quando si toglie via la pelle. Fu cavata da uno stucco di una figura al naturale, l'originale della quale fu fatto per modello da Cowper il famoso anatomico. In quest' ultima figura siccome la pelle è levata, le parti sono anche distintamente seguite dall'occhio per quella intricata delicatezza, ch'è necessaria alla somma bellezza; tuttavolta le figure ondegianti de' muscoli colla varietà della lor situazione debbono sempre avere delle forme eleganti; nulladimeno perdono nell'immaginativa qualche bellezza che realmente hanno dall'idea di essere scorticate, nulladimeno da quel che è stato già dimostrato tanto di essa che dell'ossa l'umana forma, più d'ogni altro oggetto in natura, ha più parti composte di linee serpeggianti; il che prova la di lei superior bellezza a qualunque altra; e nell'istesso tempo che la sua bellezza procede da quelle linee; perchè sebbene qualche volta sia necessario che sian troppo gonfie ne' loro avviticchiamenti, come ne' grossi gonfi muscoli dell'Ercole, tuttavolta vi si preserva anche l'eleganza e la grandezza del gusto; ma quando queste linee perdono tanto de' loro avviticchiamenti fino a divenir quasi dritte, tutta l'eleganza del gusto svanisce.

Così

(1) Fig. 65. T. I.

Così la fig. (1) fu ancor presa dal naturale, e disegnata nell' istessa positura, ma lavorata in una maniera più secca, dura, e quel che i Pittori chiamano *trita* di quel che la natura della carne sia mai capace di comparire, se non quando il suo umido è secco: deve accordarsi che le parti di questa figura sono di dimensioni tanto giuste, e così esattamente situate come nelle prime; e solamente manca il vero garbo delle linee per darle il gusto.

Per provarlo più ampiamente, e per mettere in una luce più chiara il mediocre effetto di queste semplici linee non variate, vedete la fig. (2) dove dalle uniformi non variate forme, e situazione de' muscoli, senza una sola linea ondeggiante in essi, che diventa una forma così dura, che uno che sia capace di lavorare la gamba di uno sgabello potrebbe intagliar questa figura tanto bene come il primo Scultore. Nell' istessa maniera spogliate una delle migliori antiche statue di tutte le sue parti serpentine, e ondegianti, e diventa da un eccellente lavoro dell' arte una figura di tali ordinarie linee, e di spazi non variati, che un comun muratore o falegname coll' aiuto della sua riga, calibri, e compassi potrebbe intagliarne un' esatta copia: e se non fosse per queste linee un tornitore alla tua coppaja, potrebbe lavorare un collo molto più bello di quello della Venere Greca, siccome secondo la co-

G 2

mane

(1) Fig. 66. T. I.

(2) Fig. 67. T. I.

mune idea di un bellissimo collo, farebbe perfettamente più rotondo. Per l'istessa ragione le gambe tanto gonfie dalle malattie, sono tanto facilmente da imitarsi come un mimmo avendo perduto, come lo chiamano i Pittori, *i loro contorni*; cioè a dire, essendo tutte le linee serpeggianti scancellate per esser la pelle egualmente gonfia, come la fig. (1)

Se in paragonar queste tre figure una coll'altra, il Lettore, non ostante il pregiudizio che la sua immaginativa possa aver concepito contro di esse come figure anatomiche, è stato messo in grado solamente di concepire che una di esse non è tanto disgradevole come l'altre; egli facilmente farà menato a veder di più che questa tendenza alla bellezza nell'una non si deve a un maggior grado di esattezza nelle *proporzioni* delle sue parti, ma semplicemente a' più *piacevoli ondeggianti ed intreccj delle linee*, che compongono la sua estrema forma; perchè in tutte e tre le figure si sono osservate l'istesse proporzioni, e per questa ragione hanno tutte un egual dritto alla bellezza.

E se egli seguita questa ricerca anatomica un poco più oltre, fino a formare una vera idea dell'elegante uso che si fa della pelle e del grasso sotto di essa, per nascondere all'occhio tutto quel ch'è duro e dispiacevole, e nel tempo istesso conservarle quel che è necessario nelle forme delle parti al di sotto per dar grazia e bellezza a tutto il membro; egli si troverà insensibilmente
gui-

guidato ne' principj di quella grazia e bellezza che si trova ne' ben mossi membri di un bello, ben fatto, e sano corpo, o in quelli delle migliori antiche statue; come anche alla ragione perchè il suo occhio è stato sì spesso, senza saperlo, divertito, e dilettrato da esse.

Così in tutte le altre parti del corpo, come queste, dovunque pel necessario moto delle parti per la propria forza ed agilità, l'innesto de' muscoli è troppo risentito e subitaneo, le loro gonfiezze troppo ardite, o i concavi fra di esse troppo profondi perchè i loro contorni sien belli; la natura più giudiziosamente ammollisce queste durezza, e riempie questi vani con un proprio supplemento di grasso, e copre il tutto colla molle, arrendevole, elastica, e in una complession delicata, quasi trasparente pelle, che conformandosi alla figura esterna di tutte le sue parti al disotto, esprime all'occhio l'idea de' suoi spazj colla somma delicatezza di bellezza, o di grazia.

La pelle dunque così teneramente abbracciando, e gentilmente conformandosi alle varie forme di ognuno degli esterni muscoli del corpo ammollito al disotto dal grasso, dove, altrimenti, l'istesse linee taglienti, e l'istesse risfite apparirebbero, che noi veggiamo venire sul viso per la vecchiezza, e pel travaglio sulle membra, è evidentemente una superficie a guisa di guscio (per istare alla prima idea stabilita) formata colla massima delicatezza, e perciò il soggetto

più proprio dello studio d'ognuno, che desideri d'imitar l'opere della natura, *come dovrebbe fare un maestro*, o per giudicare delle opere altrui, *come dovrebbe un buono intendente*.

Non posso esser lungo abbastanza, cred'io, su questo soggetto comechè si troverà di molta importanza; e perciò mi sforzerò di dare una chiara idea dell'effetto che le anatomiche figure hanno sull'occhio, differente da quello che l'istesse parti hanno, quando son coperte dal grasso, e dalla pelle; supponendo che un sottil fil di ferro (che abbia perduta la sua elasticità, e che così ritenga ogni forma a cui si avvolge) sia tenuto bene stretto alla superficie dell'anca (fig. 60.) e quindi portato in giù all'altro lato della coscia obliquamente sulla polpa della gamba fino all'esterna noce (in tutto quel tratto tenuto così accosto, che tocchi, e si adatti alla forma di ogni muscolo su cui passa) e che quindi si levi. Se allora si esami questo filo di ferro si troverà che la generale non interrotta serpeggiatura, che l'avvolgersi intorno alle membra gli avrebbe dato, è rotta in tante separate semplici curve dalle taglienti dentature che in ogni parte ha ricevuto per essere strettamente pigiato fra i muscoli.

Supponghiamo poi che un tal filo di ferro fosse nell'istessa maniera avviticchiato intorno a una vivente ben formata gamba, e coscia, o a quella d'una bella statua; quando lo levate, non troverete tali taglienti dentature, nè alcune di
 quel-

quelle regolari *gradinature* (come si chiamano nel Blafone) che avanti dispiacevano all'occhio . Al contrario voi vedrete come *gradatamente* si producano i cangiamenti nella sua forma ; e come insensibilmente le differenti curvature entrano una nell'altra, e come facilmente l'occhio scorra lungo i variati ondeggiamenti della sua serpeggiatura . Per dargli anche maggior forza, se si tirasse esattamente col pennello una linea dove si suppone che sien passati questi fili di ferro, il punto del pennello, nella gamba e coscia muscolare, incontrerebbe perpetuamente degl' intoppi, e degli ostacoli, mentre negli altri scorrebbbe di muscolo in muscolo lungo la pelle elastica tanto piacevolmente, come un leggierissimo schifo balla sulla più placida onda .

Quest'idea del filo di ferro, che ritiene in tal guisa la forma delle parti su di cui passa, sembra di tanta conseguenza, che non vorrei che avesse a dimenticarsi in conto alcuno ; siccome può propriamente considerarsi come uno de' fili (o contorni) del guscio (o esterna superficie) dell'umana forma ; e il ritornarci spesso assisterà l'immaginativa a formare il concetto di quelle parti di esse, le di cui forme sono più intricatamente variate ; perchè possan farsi l'istesse osservazioni, con egual giustizia, sulle forme di qualunque numero di fili di ferro nell'istessa guisa intrecciati in qualunque numero di direzioni sopra ogni parte di una donna ben fatta, uomo, o statua .

E se il Lettore seguirà nella sua immaginativa i più eccellenti garbi dello Scarpello nelle mani di un maestro, quando dà gli ultimi tocchi a una statua; capirà ben tosto cos'è quel che i buoni giudici aspettano dalle mani di un tal maestro, che gl' Italiani chiamano, il poco più, e che in realtà distingue le opere originali de' maestri a Roma, anche dalle migliori copie di essi.

Un esempio o due serviranno per spiegare quel che qui s'intende, perchè siccome questi eccellenti tocchi si trovano in qualche grado di bellezza tutti sopra tutta la superficie del corpo e delle membra; noi possiamo col pigliare qualche parte d'una bella figura (sebben sì piccola, che solamente vi siano espressi pochi muscoli) spiegare la maniera in cui cotanta bellezza e grazia l'è stata data, fino a convincere un artefice dei più esperti, quasi a vista, che questo deve essere stato lavoro da maestro.

Ho scelto a tal effetto, un piccol pezzo del corpo d'una statua, fig. (1), rappresentante parte del lato manco sotto il braccio, insieme con un poco di petto (includendo un muscolo affai particolare, che dalla simiglianza che i suoi tagli han co'denti della segna, è, se si considera da se stesso privo di bellezza) come più proprio al punto che ho fra mano, perchè questa forma regolare ricerca più particolarmente l'esperienza dell' artefice per darle un poco più di varietà di quel che generalmente abbia anche nel naturale.

Pri-

Prima dunque vi presenterò questa parte del corpo ricavata da una figura anatomica (1) per dimostrare quanta medesimezza vi è nelle forme di tutti gl'innesti dentati di questo muscolo; e come regolarmente le fibre che lo compongono, seguitan quasi i paralleli contorni delle costole, ch' essi in parte coprono.

Da quel che già s'è detto dell' uso della natural coperta della pelle, &c. la seguente figura (2) facilmente s' intenderà voler dire una rappresentazione così agevole dell' istessa parte del corpo, che sebben la dura, e chionza apparenza degli orli di questo muscolo è tolta via da quella coperta, tuttavolta vi rimane abbastanza della sua regolarità, e medesimezza per renderlo disgradevole.

Ora siccome la regolarità, e medesimezza, secondo la nostra dottrina, è mancanza d' eleganza, e di buon gusto, ci sforzeremo in appresso di dimostrare come si faccia a dare a questa parte (in cui i muscoli pigliano nuova forma così regolare) tanta varietà quanta a ogni altra parte del corpo qualunque siasi. In ordine a ciò, sebben qualche alterazione debba farsi quasi in ogni parte di essa, tuttavolta sarà in ciascheduna così inconsiderabile, che non potrà vederfi nessun notabile cangiamento nella forma, e situazione d' alcuna.

Così

(1) Fig. 77. T. II.

(2) Fig. 78. T. II.

Così le parti segnate 1, 2, 3, 4 (che appa-
 riscono così esattamente simili nella forma , e
 parallele nella situazione nella figura muscolare
 77.) e non molto corrette nella fig. 78. prima si
 varino nella lor mole, ma non graduatamente
 dalla superiore all' inferiore, come nella fig. (1),
 nè alternativamente una lunga, e una corta, co-
 me nella fig. (2), perchè in qualunque di questi
 casi vi rimarrebbe ancora una troppo grande uni-
 formità. Dovrem no per tanto sforzarci in ap-
 presso di variarle in ogni maniera possibile, sen-
 za perdere intieramente l' idea delle parti istes-
 se. Supponghiamo dunque che abbian cambiato
 un poco le lor situazioni, e scorse una avanti
 coll' altra irregolarmente (alcune com' è rappre-
 sentato nella fig. (3) puramente in riguardo alla
 lor situazione) e l' eterna apparenza di tutto il
 pezzo del corpo, ch' è or sotto il nostro esame,
 assumerà la più variata e piacevol forma rap-
 presentata nella fig. 75; da discernersi facilmente
 col paragonare le tre figure 76, 77, 78, una coll'
 altra; e facilmente si vedrà, che se s' avessero a
 disegnar delle linee, o piegar de' fil di ferro sovra
 questi muscoli, da uno all' altro, e così fino alle
 parti contigue; essi avrebbero un continuo on-
 deggiate serpeggiamento in qualunque direzione
 passassero .

GI'

(1) Fig. 79. T. II.

(2) Fig. 80. T. II.

(3) Fig. 81. T. II.

Gl'inesperti, in disegnare queste parti dal naturale, siccome le loro regolarità si veggono, e si copiano più facilmente delle loro belle variazioni per lo più le fanno più regolari, e più secche di quel che realmente appariscono anche in un tifico.

La differenza apparirà evidente dal paragonar la figura 78. disegnata apposta in questa maniera senza gusto colla fig. 76. Ma s'intenderà più perfettamente coll'esaminar questa parte nel torso di Michel Angelo (1), donde si prese questa figura.

Notate che vi sono de' getti d'una piccola copia di quel famoso tronco d'un corpo, da potersi avere quasi da ogni rivendugliolo di gessi, dove può sufficientemente vedersi quel che è stato quivi descritto non solamente nella parte da cui fu presa la fig. 76, ma sopra tutto quel bel pezzo d'antichità.

Debbo qui novamente pregare il Lettore d'una particolare attenzione agli ondeggiamenti di queste linee superficiali, anche nel lor passaggio sopra a ogni giuntura, qualunque alterazione possa farsi nella superficie della pelle dalle varie legature de' membri, per quanto piccolo sia lo spazio che per esse rimane giusto nelle giunture, e in conseguenza per quanto corte sian le linee, l'applicazione di questo principio di variar queste linee, per quanto permette la lor lunghezza,

fi

(1) Fig. 54. T. I.

si troverà avere il suo effetto tanto graziosamente, quanto ne' più difesi muscoli del corpo.

Dovrebbe questo osservarsi ne' diti, dove le giunture non son che corte, e i tendini dritti; e dove la bellezza sembra sottomettersi in qualche grado all'uso, tuttavolta non tanto che voi non possiate rintracciare in un dito pienotto, e bianco queste piccole linee ondegianti fra le grinze, o nelle pozzette della nocca (comechè più belle perchè più semplici). Siccome noi distinguiamo sempre le cose meglio dal vedere il rovescio di esse contrapposto a loro; se la fig. (1) per la drittezza delle sue linee, dimostra la fig. (2), aver un po' di gusto in essa, sebben sia sì leggierramente abbozzata; la differenza si vedrà più evidente se in simil maniera paragoniate un dritto mal fatto dito al naturale col cereo dito a pozzette d'una bella dama.

Vi è un elegante grado di morbidezza particolare alla pelle del molle sesso, che cagiona queste delicate pozzette in tutte le lor giunture, come in quelle delle dita, che così perfettamente la distingue anche da quelle d'un grazioso uomo, e che, assistite dalle più molli forme de' muscoli al di sotto, presenta all'occhio tutte le varietà, in tutta la figura del corpo con delle parti più gentili e minori di numero più dolcemente connesse assieme con una semplicità tanto bella, che sempre darà al garbo della forma del sesso fem-
mi-

(1) Fig. 82. T. II.

(2) Fig. 83. T. II.

minile, rappresentato nella Venere (1), la preferenza su quella dell' Apollo. (2)

Ora chiunque possa concepir delle linee che così costantemente ondegginno, e delicatamente varino sopra ogni parte del corpo fino alla punta delle dita, e voglia ridursi in memoria quel che ci ha guidato a quest' ultima descrizione di quel che gl' Italiani chiamano, il poco più (*il poco più* che s' aspetta dalla mano d' un maestro) di poco più, secondo me, avrà bisogno di quel che la sua propria osservazione sull' opere dell' arte e della natura gli farà acquistare per concepire una giusta idea della parola *Gusto*, quando s' applica alle forme; per quanto inesplicabile questa parola possa fin qui essere stata immaginata.

Noi abbiamo fin ad ora ricorso principalmente all' opere degli antichi, non perchè i moderni non ne abbiano prodotte dell' egualmente eccellenti; ma perchè quelle de' primi si conoscono generalmente più; nè vorrei che si credesse, che alcuno di essi fossero ancora arrivati alla somma bellezza della natura. Chi, se non sia un bacchettone, anche dell' antiche, dirà di non aver veduto volti, e colli, mani, e braccia nelle donne viventi, di cui anche la Greca Venere non è che una cattiva copia?

E qual ragione sufficiente può darsi perchè non s' abbia a poter dir l' istesso del resto del corpo?

CA-

(1) Fig. 13. T. I.

(2) Fig. 12. T. I.

CAPITOLO XI.

Della Proporzione .

SE alcuno domandasse, cos'è quel che costituisce una ben proporzionata figura umana? Quanto pronta e apparentemente decisiva è la comun risposta: *una giusta simetria, e armonia di parti riguardo al tutto*. Ma siccome probabilmente questa risposta vaga ebbe la sua origine da dottrine non appartenenti alle forme, o da inutili piani fabbricati su di esse, temo che lascerà di crederci molto a proposito dopo che se ne sia fatto l'esame.

Per prepararci al che, è necessario in questo luogo, di far menzione di un'altra ragione, che può aggiungersi alle già date nell'introduzione, dell'aver io persuaso il Lettore a considerare gli oggetti votati come sottilissimi guscj; cioè, affinchè in parte per quest'idea egli possa esser più capace di superare e tener divise le due seguenti *generalì idee*, come noi le chiameremo, appartenenti alle forme; le quali son atte a coincidere e mischiarsi l'una coll'altra nella mente, e ch'è necessario di tener separate e considerate ognuna da se, affine di renderle più pienamente, e più particolarmente chiare.

Primo, le *generalì idee* di quel che già ne' precedenti capitoli si è discusso, il che solamente comprende la superficie della forma, non riguardandola in altr'aria, se non in quanto sono o non sono d'ornato.

Secondariamente, quella *generale idea* or da discuterli che comunemente abbiamo della forma tutta assieme, come prodotta principalmente dall'adattarsi a qualche particolar disegno o uso.

Fin qui il nostro principal disegno è stato di stabilire, e illustrar solamente la prima idea con dimostrar prima la natura della varietà, e poscia i di lei effetti sull'animo, colla maniera di come si facciano tali impressioni col mezzo delle differenti sensazioni date all'occhio da' suoi movimenti in rintracciare, e andar dietro (1) sulle superficie d'ogni sorta.

La superficie d'un pezzo d'ornato che abbia in se ogni garbo in cui le linee sien capaci di muoversi, e nel tempo istesso non applicata per nessuna maniera nè d'uso per nessun verso, ma solamente per divertir l'occhio, sarebbe un oggetto che corrisponderebbe solamente a questa prima idea.

La figura simile a una foglia, al fondo del rame 1. accanto alla fig. 67. è qualche cosa di questa sorta. Fu presa da un frassino, ed era una specie di scherzo naturale venuto su solamente come un'escrescenza, ma così graziosamente nelle linee de' suoi ondeggiamenti a guisa di guscio, che

(1) Ved. il Capit. V. pag. 61.

che sarebbe stato impossibile a un Gibbons l'uguagliarla anche co' suoi proprj materiali, nè potrebbe averle fatto giustizia sul rame il bulino d'un Edlinck, o di Drevet.

Notate, che il presente gusto d'ornati par che sia stato preso in parte da simili produzioni che si trovano verso l'autunno fra le piante, particolarmente fra gli sparagj quando son per fare il seme.

Tenterò adesso di spiegare in una più ampia forma di quel che si è fatto nel Cap. I. della corrispondenza quel che debba intendersi per la seconda *idea generale* delle forme, come noi la chiamammo per procedere con distinzione, e principeremo dall'osservare che sebben le superficie vi saran sempre inevitabilmente incluse, non dobbiamo però ormai più restringerci a considerarle particolarmente come superficie soltanto secondo che si è fatto sin qui; dobbiamo adesso avanzarci a riguardare tanto la generale che particolar massa, e solidità, e vedere altresì quel che può averla riempita e datole origine, come certe *dote* quantità e dimensioni di parti per racchiudere alcuna sostanza, o per eseguire *il moto, la traccia, la fermezza*, ed altre simili cose usate dagli esseri viventi, con che mi lusingo, che giungeremo alfine a formare una competente idea della parola *proporzione*.

In quanto a queste *collegate sensazioni* di mole, e di moto, non ci par egli quasi a prima vista, e senza farne prova, di conoscere coll'inti-

mo senso quando una leva di qualunque sorte è troppo debole o troppo corta per eseguire una tale operazione? o quando la molla non è sufficiente? e non troviamo noi per esperienza qual peso, o qual dimensione dovrebbe accrescersi e diminuirsi per un tale, e tale effetto? Se così è, le generali come ancora le particolari masse delle forme son composte di materiali, per così dire, gettati assieme sotto la direzione meccanica per un disegno o per l'altro che ci sia noto; quanto naturalmente da queste considerazioni faremo portati a formare il concetto della *giusta proporzione*, ch'è una parte di bellezza per la mente che la considera, se non lo è sempre per l'occhio che la vede.

Le necessità della vita ci hanno insegnato a ridur la materia in varie forme, e di darle l'adattate proporzioni per gli usi particolari, come bottiglie, bicchieri, coltelli, piatti, &c. Non ha l'offesa dato origine alla forma della spada, e la difesa a quella dello scudo? E che altro fuorchè la propria corrispondenza delle parti ha fissato le differenti dimensioni delle pistole, de' cannoni ordinarj, de' gran cannoni, degli schioppi, e de' moschetti, le quali differenze in quanto alla figura possono tanto propriamente chiamarsi i differenti caratteri d'armi da fuoco come le differenti forme degli uomini si chiamano i caratteri degli uomini.

Troviamo ancora che la profusa varietà delle forme che si presenta da tutta la creazione

animale principalmente nasce dalla delicata corrispondenza delle lor parti destinata per eseguirne i particolari movimenti di ciascheduna.

E qui mi pare che sarà il luogo a proposito per parlare d'una maravigliosissima differenza fra le macchine naturali viventi, in riguardo della corrispondenza, in paragon di quelle macchine macchine che son capaci di far gli uomini; colla qual distinzione mi lusingo di dimostrare quel che particolarmente costituisce la somma bellezza della proporzione nella figura umana.

Per ordine del governo è stato fatto un orologio, e se ne sta or facendo un altro dal Sig. Harrison per mantenere il giusto tempo in mare; il quale forse è un de' più eccellenti moti che fosse mai fatto. Felice l'ingegnoso inventore! Per quanto confusa doves'essere o di dispiacevol figura all'occhio la forma del tutto assieme, o d'ogni parte di questa rara macchina, e per quanto disgradevole doves'essere a riguardarla ne' suoi movimenti, purchè corrisponda al fine proposto, non si era proposto nel suo piano una composizione d'ornato se non quanto potess'essere necessario per uno scandaglio; se deono aggiungerli degli ornati per abbellirne la forma, bisogna badare ch'essi non facciano alcuno ostacolo al moto istesso, e tanto più che sarebbero superflui in riguardo al principal disegno. Ma nelle macchine naturali quanto maravigliosamente vediamo andar unite la bellezza, e l'uso.

Se una macchina per questo disegno fosse stata lavoro della natura, il tutto ed ogni individual parte potrebbe avere avuto l'esquisita bellezza delle forme, senza rischio di distruggere l'esquisitezza del moto, come se non si fosse avuto in mira che il sol ornato; i suoi moti ancora potrebbero essere stati graziosi senza aggiungervi un atomo di superfluo per alcuno di questi amabili disegni. Or questa è quella maravigliosa differenza fra la corrispondenza delle macchine della natura (una delle quali è l'uomo) e quelle fatte da mani mortali; la qual distinzione ci condurrà al nostro principal punto proposto; voglio dire, a dimostrare quel che costituisce la somma bellezza della proporzione.

Fu portata di Francia alcuni anni fa una piccola macchinetta d'orologiera, colla testa di un'oca, e le gambe affisse ad essa, e in tal maniera formata, che rassomigliasse in parte a un di quelli animali, che si posava sopra una zampa e stendeva indietro la gamba, girava il capo, apriva e ferrava il becco, sbatteva l'ale, e scuoteva la coda; che sono i più facili, e i più semplici moti ne' viventi; ma per effettuare questi pochi moti, questa meschina sebben molto esaltata macchina, compariva, a scoprirla, un oggetto de' più complicati, confusi, e disgradevoli: Nell'esser coperta di una pelle attaccata esattamente alle sue parti come fa quella d'un'Oca vera avrebbe molto corretta la sua figura; al più un sacco di chiodi rugginosi, di gangheri rotti,

di cerchj da zoccoli avrebbe fatto l'istessa figura, seppur non fosse in altra maniera ripieno per ridurlo a buona forma.

Così voi vedete che quanto più di varietà noi pretendiamo di dare a' nostri meschini moti, tanto più confuse e disadorne le forme divengono; anzi il caso gli ajuta se non di rado. Quanto è diverso nella natura! ivi quanto è maggiore la varietà de' movimenti tanto più belle son le parti che gli cagionano.

Gl' insetti fra gli animali come hanno meno movimenti dell'altre creature son meno distinti per bellezza. E' da osservare ancora che fra tutte le specie le più leggiadre si muovon meglio. Di rado son veloci nel volo gli uccelli d'una chionza figura; nè squillano così bene nell'acqua i tozzi pesci come quelli d'una fattura più svelta; e le bestie che hanno le più belle forme son sempre le più veloci. N'è una bella prova il Levriere, e il Cavallo, e fra questo ancora i meglio fatti son sempre per lo più i più agili al corso.

Il Caval fregione è fatto più adattato alla robustezza di quel che lo sia il Cavallo da corsa, la qual forza di più se si supponga aggiunta all'ultimo siccome gli darebbe maggior peso nelle parti improprie pel disegno della pura velocità, così ancora sminuirebbe in qualche grado quell'ammirabile qualità, e distruggerebbe in parte quel delicato accordo della sua sagma. Ma allora con questa aggiunta si darebbe ad esso una qualità nel moto superiore a quella della

velocità, siccome si renderebbe con ciò più adattato a muoversi con facilità in tali direzioni variate, o graziose, che son tanto dilettevoli all'occhio nel portamento d'un bel Caval da maneggio; e siccome nel tempo istesso s'aggiungerebbe alla sua figura qualche cosa d'altero, e di grazioso, quando innanzi potea dirsi solamente d'averne un'elegante lindura. Questa nobile creatura ha il primo rango fra i bruti; ed è ben convenevole che il più utile fra gli animali fra tutt' i bruti creati abbia ad essere distinto ancor per bellezza.

Tuttavolta, propriamente parlando, nessuna creature viventi son capaci di muoversi in tali direzioni veramente variate, e graziose come la specie umana; e sarebbe inutile il dire quanto parimente superiori siano in bellezza le loro forme e tessiture. E certamente ancora dopo quel che si è detto in riguardo alla figura, ed al moto, è chiaro, ed evidente che la natura ha creduto proprio di fare la bellezza della proporzione, e la bellezza del moto necessaria l'una all'altra; talmente l'osservazione fatta innanzi sugli animali, sarà egualmente buona riguardo all'uomo: cioè, che quel che è più esquisitamente ben proporzionato è più capace di esquisiti moti, come sarebbe la facilità, e *la grazia nel portamento*, o nel ballo.

Può essere una specie di prova indiretta di quel che si è detto in questo metodo delle opere della natura, e merita la nostra osservazione, che

quando alcune parti appartenenti al corpo umano si nascondono, e non si sono immediatamente interessate nel moto, tutte quelle forme di ornato che evidentemente appaiono ne' muscoli e nell'ossa (1) si trascurano totalmente come non necessarie, perchè la natura non fa nulla in vano! Questo è semplicemente il caso degl' intestini, non avendo nessuno di essi la minima bellezza, in quanto alla forma, a riserva del cuore; la qual parte nobile è per dir vero una specie di primo motore, e una semplice e ben variata figura; alla moda di cui son fatte alcune delle più eleganti urne, e vasi de' Romani.

Ora dopo esserci ridotti tutto ciò in mente, il nostro primo passo sarà di parlare in primo luogo delle generali dimensioni; come sarebbe l'altezza del corpo alla sua larghezza, o la lunghezza di un membro alla sua grossezza: e in secondo luogo di quelle apparenze di dimensioni che son troppo intricatamente variate per poter col mezzo delle linee descriversi.

Il primo si restringerà a pochissime linee dritte, che s'incrociano l'una coll'altra; il che facilmente s'intenderà da ognuno; ma l'ultimo ricercherà più attenzione perchè si estenderà alla precisione di ogni modificazione, legatura, o limite della figura umana.

Per esser più chiaro. In quanto alla prima parte comincerò con dimostrare di qual praticabi-

(1) Vedi il Cap. II. sulla composizione colla linea serpeggiante.

bile specie di misura possiam servire per produrre la varietà più propria nelle proporzioni delle parti di qualunque corpo. Dico *practicabile* perchè la gran varietà delle parti intricatamente situate che appartengono alla forma umana non ammetterà che si misurino le distanze di una parte coll'altra colle linee o punti oltre un certo grado o numero senza grande imbarazzo nell'operazione istessa, o confusione all'immaginativa. Dico, per esempio, una linea che rappresenta una larghezza e mezzo del polso sarebbe eguale alla vera larghezza della parte più grossa del braccio sopra il gomito; non mi si può allora domandare qual parte di polso voglio dire? Perchè se voi ponete un par di calibri un poco più vicini o più lontani dalla mano, la distanza de' punti differirà, e così faranno essi se si girino intorno al polso, perchè una parte è più piatta dell'altra; ma supponghiamo per esempio che si dovesse fissare un certo diametro; non mi si può di nuovo dimandare, come debba applicarsi, se al lato più piatto, o più tondo del braccio, e quanto lontano dal gomito, se deve essere quando il braccio è esteso, o quando è piegato? perchè questo ancora farà una differenza sensibile, perchè nell'ultima posizione, il muscolo chiamato il bicipite in fronte di quella parte del braccio gonfierà come una palla da una parte, e si ritirerà dall'altra; anzi tutti i muscoli variano le loro apparenze in movimenti differenti, talmente che qualsivoglia cosa possa pretendersi da alcuni autori non

possono darsi nessuna esatte misure matematiche per la vera proporzione del corpo umano.

Ci riduciamo dunque a questo, che le lunghezze, e le larghezze del corpo, o de' membri non possono essere misure praticabili delle lunghezze alle larghezze, o di alcun uso, se non quando si supponessero essere tante figure regolari come cilindri, o come la gamba disegnata nella fig. 63. T. I., che è tonda come un rullo di pietra; talmente che siccome tutt' i piani matematici non hanno che fare nulla con questo, procureremo di toglierli di mezzo: perciò dobbiamo osservare che Alberto Durerò, Lomazzo (vedi le due figure meschine ricavate da' loro libri di proporzione fig. 55. T. I.) ed alcuni altri hanno non solo imbarazzato gli uomini con un mucchio di minute non necessarie divisioni, ma ancora, con una strana *mozione*, che quelle divisioni sien regolate dalle leggi della Musica; nel qual errore sembrano cascati per aver veduto certe divisioni uniformi e consonanti sopra una corda produrre l'armonia all' orecchio, e con persuadersi che simili distanze nelle linee che appartengono alle forme diletterebbero in simil maniera l'occhio. Il contrario appunto è stato dimostrato esser vero nel Cap. III. dell' Uniformità., „ La lunghezza del piede, dicon essi, in riguardo alla larghezza, fa un *doppio superpaziente*, un *diapason*, ed un *diatesseron*: „ (1) il che, secondo me, sarebbe sta-

to

(1) Notate, che detti autori v'assicurano, che questo maraviglioso metodo di misurare *produrrà più bel-*

to tanto applicabile all' orecchio, o a una pianta, o a un albero, o a qualunque altra forma; tuttavolta questa specie di *nozioni* son venute tanto in voga in qualche tempo, che le parole, *armonia di parti*, sembrano applicabili tanto alla forma, che alla musica.

Malgrado l'assurdità de' sopraddetti piani quelle misure che posson prendersi dall' antiche statue posson essere di qualche utile a' Pittori, e agli Scultori, particolarmente a' giovani principianti, ma non mai di quell' uso che le misure prese in simil guisa dall' antiche fabbriche sono state, e sono agli architetti, e a' capi maestri; perchè gli ultimi non han da fare se non con delle figure geometriche piane; le quali misure però servon solo per copiare quel che era già fatto.

Le poche misure di cui parlerò per rilevare le generali dimensioni d' una figura, si piglieranno solo da linee dritte, per poter più facilmente capire quel che invero può propriamente chiamarsi, *scandagliare le parti del corpo*; supponendola solida come una statua di marmo, come si descrissero fare i fil di ferri (1), nell' introduzione;

lezza di quel che possa far la natura. Lomazzo raccomanda ancora un altro piano con un triangolo per correggere, com' essi s' esprimono, *la povertà della natura*. Questi *correttori della natura* fanno sovvenire del Sarto di Gulliver a Laputa, il quale avendogli preso la misura di un abito, con una riga, un quadrante, e un compasso, dopo avervi speso un grandissimo tempo, glielo portò a casa mal fatto.

(1) Fig. 2. T. I.

ne; dal qual chiaro metodo possono acquistarsi delle chiare idee di quel che solamente mi sembra di richiedere la misura, di quali certe lunghezze, a quali larghezze fan le più eliggibili proporzioni in generale.

Le dimensioni più generali d'un corpo o de' membri, son lunghezze, larghezze, o grossezze: ora tutta la gentilezza d'una figura, secondo il suo carattere, dipende dal primo proporziionar propriamente una coll'altra queste linee, o fili di ferro (che son le sue misure;) e quanto più queste linee son variate, riguardo l'una all'altra, tanto più parimente si variano queste future divisioni che sopra di esse hanno a farsi; e in conseguenza quanto meno variate son queste linee, le parti da esse prodotte, siccome ad esse debbono conformarsi, hanno ad avere ancora meno di varietà. Per esempio, l'esatto incominciamento (1) di due linee uguali, che si tagliano l'una coll'altra nel mezzo restringerebbero la figura d'un uomo, disegnata conforme ad esse, al disgradevol carattere d'essere tanto larga quanto è lunga. E le due linee che s'incrocian l'una coll'altra per far l'altezza, e la larghezza d'una figura, mancheranno di varietà per un altro verso, per essere una linea troppo corta in proporzione all'altra, e perciò incapace ancora di produrre una figura d'una tollerabile varietà. Per provar questo sarà facile al Lettore il farne prova con di-

(1) Fig. 69. T. II.

disegnare una figura o due (benchè imperfettissime) ristrette in tali limiti.

Vi è un mezzo fra questi proprio per ogni carattere, che l'occhio potrà facilmente, ed accuratamente determinare.

Così se le linee, fig. (1), dovessero essere la misura dell'estrema lunghezza, e larghezza stabilite o per la figura d'un uomo, o d'un vaso, l'occhio vede ben tosto che la più lunga di queste non lo è abbastanza in proporzione all'altra per un uomo gentile; ed ancora farebbe un vaso troppo aguzzo per essere elegante; nessuna regola o compassi deciderebbero questa materia o così presto, o così precisamente come un buon occhio. Può osservarsi che le minute differenze nelle gran lunghezze son di poca o punta conseguenza in quanto alla proporzione, perchè non son distinguibili; perchè un uomo è la metà d'un pollice più corto la sera quando va a letto, che la mattina quando si leva senza potersene accorgere. In caso d'una scommessa può esser necessario di servirsi d'una riga, o de' compassi, ma di rado in qualunque altra occasione.

Tanto credo che basterà per considerare le generali lunghezze in riguardo alle larghezze. Dove, cammin facendo, credo d'aver chiaramente dimostrato non esservi nessuna regola praticabile col mezzo delle linee per minutamente stabilire le proporzioni pel corpo umano, e se vi fosse,
l'oc.

l'occhio solo deve determinarci nella nostra scelta di quel ch'è adesso più utile.

Essendoci in tal guisa sbrigati dalla general dimensione ch'è quel tanto di proporzione per dir così che può vedersi quando siamo vestiti; nel secondo e più ampio metodo proposto per considerarle, mi terrò alla strada familiare della comune osservazione, ed a misura che mi anderò avanzando, mi rimetterò alla nostra usual sensazione, o sia al congiunto senso della figura e del moto.

Col far menzione forse di due o tre noti esempj si troverà che quasi ognuno è avanzato nella cognizione di questa parte speculativa di proporzione più di quel che si pensi; specialmente quelli che sono stati soliti d'osservare i corpi nudi in atto d'esercizio, e tanto più s'egli sia per qualunque verso interessato nel successo di esso, e quanto meglio egli è informato della natura dell'esercizio istesso, tanto miglior giudice diventa ancor della figura che deve eseguirlo. Per questa ragione appena due Atleti si pigliano per combattere, che anche un macellaro così esperto si dimostra un critico considerabile nella proporzione; e su questa specie di giudizio alla sola vista de' combattenti sa chi avrà il vantaggio, e chi no. Ho sentito un fabbro arringare come un anatomico, o come uno scultore sulla bellezza di una figura d'un Atleta, sebben non forse co' medesimi termini; e certamente credo che un de' nostri comuni proficienti nell'arte Atletica farebbe

be capace d'istruire, e dirigere il migliore Scultore vivente (che non abbia veduto, o che sia affatto allo scuro di questo esercizio) in quel che vorrebbe dare alla statua d' un lottatore Inglese un affai miglior proporzione, in quanto al carattere, di quel che può vedersi anche nel famoso gruppo degli antichi Atleti (o Lottatori Romani come gli chiamano alcuni) cotanto ammirati fino a' dì nostri.

Invero, siccome molte parti del corpo si tengono continuamente coperte, la proporzione del tutto non può ugualmente conoscersi; ma siccome le calze sono una vestitura serrata, e sottile, ognuno giudica delle differenti forme e proporzioni delle gambe con grand'accuratezza. Le Signore parlan sempre con gran perizia del collo, delle braccia, e delle mani, e spesso vi accenneranno tali particolari bellezze, e difetti nella loro struttura, che potrebbero facilmente sfuggire all'osservazione d'un uomo scienziato.

Se l'occhio non fosse capace di misurare o giudicare con grand'esattezza delle grossezze dalle lunghezze, certamente tali determinazioni fare e avvanzar non si potrebbero con una tal critica verità. Anzi di più, per determinare tanto accuratamente com'essi spesso fanno, deve ancora nel tempo istesso rintracciare con qualche perizia quei delicati ondeggiamenti sulla superficie, che sono stati descritti nella pag. 64. e 65. i quali possono osservarsi perfettamente, per includere le due generali idee menzionate nel principio di questo Capitolo.

Se

Se è così, certamente è in poter d' un uomo scienziato con un occhio osservatore, d' andare ancor più oltre, e concepire con pochissima fatica molte altre necessarie circostanze, riguardo alla proporzione, come di qual mole ed in qual maniera l' ossa ajutano a sostener la mole, ed a sostener l' altre parti; come anche qual certo peso o dimensioni di muscoli sian proprij (secondo i principj della Statica) per muovere una tale o tal lunghezza di braccio, con tale o tal grado di velocità o di forza.

Ma quantunque molto su di ciò possa facilmente intendersi dalla comune osservazione assistita dalla scienza, tuttavia temo che sarà difficile a destare una assai chiara idea di quel che costituisce o compone *la somma bellezza della proporzione*; come si vede nell' Antinoo; che s'accorda essere il più perfetto in questo riguardo di qualunque altra statua delle antiche; e quanto sembri parimente che lo Scultore avesse avuto tanto in mira l' amabile, come nella Venere; tuttavolta una robustezza virile nella di lui proporzione è egualmente espressa da capo a piedi.

Nulladimeno proviamoci, e siccome questo capo d' opera è così ben cognito ce lo porremo dinanzi come un modello, e ci sforzeremo di fabbricare, o di unire insieme nella mente, quelle tali parti che sembreran di fabbricare un' altra figura simile ad essa. Nel fare il che, troveremo ben tosto che principalmente deve effettuarsi col mezzo di un' accurata sensazione che noi natural-

ralmente abbiamo di quelle certe quantità o dimensioni di parti, che son più adattate a produrre la somma robustezza pel moto, o per sostener de' gran pesi; e di quelle che son più atte per la somma leggierezza e agilità, come anche per ogni grado fra questi due estremi.

Quello che ha meglio perfezionate le sue idee di queste materie dalle comuni osservazioni, e coll'ajuto dell'arti relative ad esse probabilmente farà più precisamente esatto e chiaro in concepire l'applicazione delle varie parti e dimensioni che se gli presenteranno nella seguente descrittiva maniera di disporre di esse per formar l'idea di una figura ben proporzionata.

Avendo stabilito l'Antinoo come nostro modello, supponghiamo posta da un lato di esso la male adattata e la fantesca figura di un Atlante formato di tali grosse ossa, e muscoli che gli converrebbero meglio per sostenere un gran peso secondo al suo carattere dell'estrema pesante robustezza: e dall'altra parte immaginiamo la scarna figura di un Mercurio in ogni parte accuratamente formato per la somma leggierezza, e agilità con delle sottili ossa, e degli aguzzi muscoli adattati al suo agile sollevarsi dal terreno. Ambedue queste figure debbon supportarsi di uguale altezza, e non più alte di sei piedi (1).

Po-

(1) Se la scala di ciascheduna di queste proporzioni fosse più di sei piedi nel naturale, la qualità della robustezza nell'una, e l'agilità nell'altra a poco a poco
sce-

Posti così i nostri *estremi*, immaginiamo ora che l'Atlante si spogli a poco a poco di certe porzioni di ossa e di muscoli per arrivare a una leggiera agilità, come se s'avesse in mira la svelta forma e qualità del Mercurio, mentre dall'altra parte vediamo il Mercurio aumentarla sua lunga figura, e crescer come l'Atlante in egual tempo, con ricevere a quegli stessi luoghi donde si trassero le qualità istesse di cui l'altro si era spogliato, quando a misura che si riducono alla fagma l'uno dell'altro le loro forme per conseguenza possono immaginarsi divenir sempre più uguali, finchè a un certo punto di tempo si ritrovano in una giusta similitudine; il che essendo un esatto mezzo fra i due estremi, possiam quindi concludere essere la precisa forma dell'esatta proporzione adattata per una perfetta attiva robustezza, o graziolo moto; come farebbe l'Antinoo da noi proposto per imitare, e figurarcelo nella mente (1).

Temo che questa parte del mio piano per ispiegar l'esatta proporzione non possa crederli
suf-

scemerebbe a misura che la persona diventa più grossa. Vi son delle prove sufficienti di questo, tanto dal raziocinio meccanico, che dalla comune osservazione.

(1) I butteri, che fanno fino a un'oncia che polpa, e che ossa in un cavallo sia più adattata per la velocità o robustezza, facilmente concepiranno un simil processo fra il cavallo più robusto da carretta, e il più veloce da corsa, e subito concluderanno che il bel cavallo da maneggio dev'essere il mezzo fra i due estremi.

ufficientemente determinata come si desidererebbe; sia come esser si voglia debbo sottometerla al Lettore come il mio rinfranco in un caso così difficile, e perciò chiedo licenza di tentar d'illustrarlo un poco più, con osservare che in tal guisa qualunque due opposti colori nell'iride formano un terzo fra di essi, compartendosi un coll'altro in simil maniera le lor particolari qualità; a misura che il più bel giallo, e il vivace blu che gli resta a qualche distanza visibilmente s'avvicinano, gradatamente si mescolano, e come sopra *temprar* piuttosto che distruggere il vigor l'un dell'altro; finchè vengono ad incontrarsi in uno stabil composto; dove a un certo punto si viene a perdere affatto la vista di quel che erano originalmente; ma in lor vece si ritrova un graziosissimo verde, colore scelto dalla natura per vestimento della terra, e della di cui bellezza l'occhio non mai si stanca.

Dall'ordine dell'idee che la descrizione delle sopraddette tre figure può aver fatto nascere nella mente, possiam facilmente fra di esse comporre varie altre proporzioni. E siccome il Pittore col mezzo di un certo ordine nella disposizione de' colori sulla sua tavolozza facilmente fa qual sorta di tinta vuole, così possiam noi formare, e comporre nell'immaginativa tali convenevoli parti che si converranno con questo o quel particolar carattere, o almen saremo capaci quindi di scoprire come tali caratteri siano composti quando gli veggiamo nell'arte o nella natura.

Ma forse anche la parola *carattere*, in quanto è relativa alla forma, non potrà intendersi appieno da ognuno, sebben se ne faccia uso spessissimo; nè che io mi ricordi l'ho veduta spiegata in nessun luogo. Perciò per questa cagione, ed ancora comechè dimostrerò più l'uso di giudicar delle forme e del moto insieme, non farà fuor di proposito l'osservare, che non ostante che un carattere in questo senso dependa principalmente dall'essere una figura marcata in quanto alla sua forma, o in tutto, o in qualche parte particolare; tuttavolta certamente una figura, per quanto singolar si voglia, non può perfettamente concepirsi come un carattere, finchè la troviamo unita con qualche notevole circostanza o causa per quella tal particolarità d'apparenza; per esempio una persona grassa e paffuta non ci farà venire in mente il carattere d'un Sileno, finchè non abbiamo con essa congiunta l'idea della voluttà; così parimente l'idea d'una figura robusta e tozza s'uniscono tanto nel carattere d'un Atlante, che d'un facchino.

Quando consideriamo il gran peso che spesso portano i carrettaj, non accorderemo addirittura che vi sia una proprietà ed accordo nell'ordine Toscano delle loro gambe per cui essi propriamente divengon *caratteri* in quanto alla figura?

I barchettajoli ancora sono di una distinta sagoma, e carattere, le di cui gambe non son meno notabili per la lor piccolezza; perchè siccome vi è più bisogno di nutrir quelle parti che son
più

più in esercizio, così per conseguenza queste che son così slungate, son atte a ciondolare, o a non crescere alla lor piena mole. Si troverà appena un barchettajolo che remi sul Tamigi, la di cui figura non confermi questa osservazione. Perciò se io avessi a dipingere il carattere d'un Caronte, distinguerei così la sua figura da quella d'un uomo ordinario; e malgrado la parola *basso* mi arrischiere di dargli un largo pajo di spalle, ed affusate gambe, avessi o non avessi l'autorità di un' antica statua, o d'un basso rilievo per farlo.

Può essere che io non possa dare un maggior lume a quel che fin qui s'è detto della proporzione, che con osservare una notabil bellezza nell' Apollo di Belvedere; che gli ha data la preferenza anche sull' Antinoo: voglio dire un non so che di più grandioso aggiunto a tanta grazia e bellezza almeno quanta se ne trova nell' ultimo.

Questi due capi d' opera si veggono insieme nel medesimo appartamento in Roma, dove l' Antinoo riempie gli spettatori solamente di ammirazione, mentre l' Apollo gli colpisce con sorpresa, e come i viaggiatori s' esprimono: con un' apparenza di qualche cosa *più che umano*; ch' essi per conseguenza non posson descriverla; e quest' effetto è tanto più sorprendente, in quanto che a esaminarlo la sua sproporzione è evidente anche a un occhio ordinario. Uno de' migliori Scultori che noi abbiamo in Inghilterra che ultimamente andò a vederli; mi confermò quello che ora s'è detto, particolarmente in quanto all' esser le gam-

be, e le cosce troppo lunghe, e troppo larghe per le parti superiori. E Andrea Sacchi, uno de' gran Pittori Italiani par che sia stato dell' istessa opinione, o altrimenti non avrebbe dato al suo Apollo che corona Pasqualini il musico, l' esatta proporzione dell' Antinoo (in una famosa pittura di suo or in Inghilterra) che sembra d' essere una diretta copia dell' Apollo.

Sebben nell' opere grandi veggiamo spesso una parte inferiore trascurata, tuttavolta qui non può essere il caso, perchè in una bella statua la giusta proporzione è una delle bellezze essenziali: è perciò ragionevole che questi membri fossero stati prolungati apposta, altrimenti potrebbon facilmente schivarsi.

Talmente che se noi esaminiamo le bellezze di questa figura a fondo, possiamo ragionevolmente concludere che quel ch' è stato fin qui creduto un' inarrivabile *eccellenza* nel tutto assieme, si deve a quel ch' è sembrato un *difetto* in una parte di essa: ma sforziamoci di render questa materia più chiara che sia possibile, comechè può dar più forza a quel che s' è detto.

Le statue dall' esser più grandi nel naturale (come questa è più larga dell' Antinoo) acquistan sempre più nobiltà in effetto secondo al principio della quantità (1), ma questo solo non basta per dare quel che propriamente si chiama *grandioso* nella proporzione; perchè se le figure 17. e 18. nella Tav. I. si disegnassero, o s' incidessero

(1) Vedi il Cap. 6.

fero con una scala di dieci piedi d'altezza farebbero sempre proporzioni da Pigmeo, come, dall'altra parte, una figura di due pollici può rappresentare un'altezza gigantesca.

Perciò il *grandioso* della proporzione deve considerarsi come dipendente dall'applicazione della *quantità* a quelle parti del corpo dove può dar più di garbo alla sua grazia nel moto, in quanto al collo per li più stesi giramenti nella testa a guisa del collo d'un Cigno, e alle gambe e alle cosce per far che dominino più ampiamente le parti superiori.

Perlochè, noi troviamo che l'Antinoo ingrandito all'altezza dell'Apollo, non produrrebbe quell'effetto superiore, in quanto al grandioso, che tanto evidentemente si vede nell'ultimo. L'aggiunte necessarie a produrre questo *grandioso* nella proporzione, comechè ivi apparisce aggiunto alla grazia, deve quindi farsi con applicarle propriamente alle parti dette di sopra.

Non so provar più oltre questa materia che con appellarmi all'occhio del Lettore, e alla comune osservazione come si è fatto innanzi.

S'accorda che l'*Antinoo* abbia la più giusta proporzione possibile, veggiamo che aggiunta possa adesso farsi, sul principio della quantità, senza toglier via alcune delle sue bellezze.

Se immaginiamo al capo un'aggiunta di dimensioni, capiremo ben tosto che lo deformerebbe, se alle mani o a' piedi si comprende qualche cosa di grossolano e di rozzo, se a tutta la lun-

ghezza delle braccia, ci accorgiamo che farebbero ciondoloni, e goffe, se con un'aggiunta di lunghezza o di larghezza al corpo, si vede che apparirebbe pesante, e chionzo, resta dunque a parlar solamente del *collo*, delle *gambe*, e delle *cosce*; ma queste troviamo che non solo ammetterebbero alcune aggiunte senza produrre alcun effetto disgradevole, ma che quindi si dà all'umana forma, quel *grandioso*, ch'è l'ultima perfezione della proporzione: come evidentemente si vede espresso nell'Apollo: e può ancor più confermarci con esaminare i disegni del Parmigiano, dove queste particolarità si veggono portate all'eccesso; eppure per questa ragione le sue opere, si dice da tutti i veri intendenti avere un indicibil grandiosità di gusto, sebben d'altronde scorrettissime.

Ritorniamo adesso alle due generali idee da noi stabilite nel principio di questo Capitolo, e riduchiamoci a memoria, che nel primo Capitolo sulla superficie, ho dimostrato in qual maniera, e fino a qual segno possa misurarsi la proporzione umana con variare i contenuti del corpo, conforme alla data proporzione di due linee. E che sotto la seconda la più ampia generale idea della forma, in quanto nasce dall'essere adattata pel moto &c. Mi sono sforzato di spiegare per ogni mezzo che io divisar potessi, che ogni particolare e minuta dimensione del corpo dovrebbe conformarsi a tali disegni di moto &c. che sono stati prima propriamente considerati e determinati; su di che unitamente la
vera

verà proporzione d'ogni carattere deve dipendere; e si trova che lo fa dalla nostra unita sensazione della mole e del moto. Il qual dettaglio della proporzione del corpo umano, sebben imperfetto, può forse mantenersi, finchè non gli se ne dia un più plausibile.

Siccome s'è fatto solamente menzione dell' Apollo (1) per cagion del grandioso della sua proporzione, rendendo cred'io giustizia a un' opera bella; e ancora, siccome non è fuor di proposito al punto che abbiamo fra mano, possiamo aggiungere un' osservazione o due sulle sue perfezioni.

Oltre quel che comunemente s'accorda, se lo consideriamo colle regole qui date per costituire o comporre il carattere, discoprirà la grand' accortezza dell'autore in scegliere una proporzione per questa Deità, che ha servito a un tempo a due nobili disegni; nel che queste istesse dimensioni che appariscono d'averle data cotanta dignità, son l'istesse che meglio si convengono per produrre la somma velocità. E che cosa potrebbe caratterizzare il Dio del giorno, o costì al vivo, con tanta eleganza per esprimere in una statua una superior velocità, e una bellezza maestosa? e quanto poeticamente la mossa in cui è posto porta seco l'allusione alla velocità (2), mentre egli sta leggièremente avanzandosi con un passo, e par che scagli i suoi dardi; se si accordi che i

I 4

rag-

(1) Fig. 12. T. I.

(2) Sol: *Tamquam sponsus procedens de thalamo suo. Exultavit ut gigas ad currendam viam.* S. 18. 5.

raggi significino i raggi del Sole? Può almeno supporfi, come la comune opinione ch'egli sta uccidendo il Dragone Pitone: il che certamente è molto inconsistente con una massa dritta, ed un aspetto benigno (1).

Le parti inferiori non son trascurate: i panneggiamenti ancora che pendon dalle sue spalle, e le pieghe sul suo braccio steso, hanno un triplice officio, il che in primo luogo assiste nel mantener tutto l'assieme dentro i limiti d'una piramide, che essendo rovesciata, e per una figura sola, piuttosto più naturale e gentile che se posasse sulla base. Secondariamente riempie l'angolo vacante sotto il braccio, e toglie via la drittezza delle linee che il braccio necessariamente fa col corpo in una tal massa; e finalmente spandendosi come fa in piacevoli pieghe ajuta a soddisfar l'occhio con una nobile massa nella composizione senza privar l'osservatore d'alcuna parte delle bellezze del nudo; in somma se si dovesse fare una lezione su di essa, servirebbe per esemplificare ogni principio stato fin ad ora avanzato. Scegliremo perciò non solamente tutto quel che abbiam da dire sulla proporzione con esso, ma tutto il nostro lineal ragguaglio della forma a riserva di quel che abbiamo particolarmente da dire in quanto al volto; il che sarà meglio di differire finchè abbiam parlato de' lumi, dell' ombre, e de' colori.

Sic-

(1) Le relazioni date in riguardo a questa statua rendon tanto probabile, che potesse essere il grand' Apollidi Delfo, che non dubito punto, che lo fosse.

Siccome alcune delle statue antiche mi han fatto non poco servizio, chiedo licenza di chiuder questo Capitolo con una osservazione o due su di esse in generale.

S'accorda da' più esperti nell'arti imitative, che quantunque vi sieno molti degli avanzi dell' antichità che hanno delle gran perfezioni; tutta volta moderatamente parlando non ve ne sono più di venti che possan giustamente chiamarsi *capi d'opera*. Vi è una ragione però, oltre la cieca venerazione che generalmente si paga all' antichità, per tenere anche in qualche grado di stima molte opere assai imperfette. Voglio dire quel *gusto particolare d'eleganza* che così visibilmente scorre per essi fino a' lor bassi rilievi i più scorretti; il qual gusto son persuaso che il mio Lettore concepirà doverli intieramente alla perfetta cognizione che gli antichi dovevano avere dell' uso della precisa linea serpeggiante.

Ma questa causa *d'eleganza* non essendo stata dopo sufficientemente intesa, non è maraviglia che tali effetti dovessero comparir misteriosi, e che avessero tirato gli uomini in una specie di religiosa stima, ed anche fanatismo per l'opere degli antichi.

Nè son mancate persone artificiose che han fatto buon profitto di quelli, i quali un' illuminata ammirazione ha trasportati all' entusiasmo. Anzi ve ne sono cred' io alcuni che tutt' ora tirano innanzi un vantaggioso commercio di quelli originali, che sono stati tanto sfigurati e mutilati dal

tem-

tempo, che farebbe impossibile, senza un paio d'occhiali doppj da' conoscitori di vedere se siano stati buoni, o cattivi: essi ancora trafficano con delle copie artifiziate in maniera da imitar l'antico che son capacissimi di far passare per originali. E chi ardisse di scoprire tali imposture, si troverebbe immediatamente tacciato, e fatto passare come uno di basse idee, ignorante del vero sublime, presuntuoso, invidioso, &c.

Ma siccome vi è una gran parte di persone che si diletta più in quel che intendon meno; per quanto sappia, l'emolumento può essere uguale fra *chi gabba, e chi è gabbato*: almeno par che questa sia stata l'opinione di Butler:

*Prova il piacere istesso in verità
E chi soffre l'inganno, e chi lo fa.*

C A P I T O L O XII.

*Della Luce, e dell'Ombra, e della maniera,
in cui gli oggetti si spiegano all'occhio
da esse.*

S Ebben tanto questo che il seguente Capitolo sembrar possano più particolarmente riferirsi più all'arte della Pittura, che alcun altro de' precedenti; tuttavolta siccome fin ora ho fatto il possibile

sibile per farmi intendere da ognuno, così qui ancora scanderò, quanto il soggetto potrà permetterlo, di parlare di quel che solo potrebbe bene intendersi da' Pittori.

Vi è una tale insensibil varietà nella natura delle apparenze, che probabilmente non saremo capaci di acquistar gran cosa da questa ricerca, seppur non applichiamo ed esercitiamo il pieno uso di ogni senso, che ci porterà qualunque informazione riguardo ad essi.

In tutto quel che si è avanzato fin' ora si è ricorso tanto al senso del tatto, che della vista; talmente che forse un cieco nato col suo tatto miglior di quello che comunemente hanno gl' illuminati, e col regolar processo stato qui dato delle linee, può a forza di quello rilevare la natura delle forme in maniera da dare un giudizio mediocre di quel ch' è bello alla vista.

Qui di nuovo i nostri sensi debbono assisterci non ostante che in questo capitolo dovremo esser più ristretti a quel che è comunicato all'occhio da' raggi della luce; e quantunque le cose debbano ora considerarsi solamente come apparenze, prodotte e fatte puramente col mezzo de' lumi, dell' ombre, e de' colori.

Dalle varie circostanze delle quali cose, ognuno sa che ci si rappresentano sulla superficie piana dello specchio pitture uguali agli originali che vi si riflettono. Il Pittore col disporre propriamente i lumi, l'ombre, e i colori sulle sue tele, desterà l'istesse idee. Anche le stampe col
mez-

mezzo de' lumi, e dell' ombre sole informeranno l'occhio appieno di ogni forma, e distanza qualunque siasi, nel che anche le linee debbon considerarsi come parti ristrette dell'ombra, una porzione di esse, disegnate, o incise accuratamente una accanto all'altra, chiamate *tratti*, servono come ombre nelle stampe, e quando si maneggino con arte sono una specie di piacevole *supplemento* alla delicatezza delle naturali.

Se le stampe sfumate potessero lavorarsi tanto accuratamente come quelle a bulino, si accosterebbero più d'appresso alla natura, perchè son fatte senza tratti o linee.

Ho spesse volte pensato, che i paesi secondo questa maniera di rappresentarli rassomigliano alquanto allo spuntar del giorno. Il rame su cui si fanno quando l'artefice lo prende in mano vien lavorato sopra con un istrumento tagliente in maniera che faccia la stampa tutta di un nero unito come la notte, e tutta la sua premura dopo di ciò è puramente l'introdurvi de' lumi; il che si ottiene con iscavare una rozza grana secondo il suo disegno artificiosamente levigandola più dove più lume richiedesi. Ma mentre che l'artefice procede in tal guisa brunendo i lumi, e togliendo via l'ombra, egli è obbligato di farne de' varj calchi per provare come il lavoro s'avanza, talmentechè ciascuno de' calchi comparisce come i differenti intervalli d'una mattina nebbiosa; fintanto che uno di questi si trova così finito da essere distinto e chiaro abbastanza

da

da rappresentare quella tal cosa in pieno giorno. Ho dato questa descrizione perchè penso che il processo di questo lavoro dimostri nella maniera più semplice che cosa sian capaci di fare da se soli i lumi, e l'ombra.

Siccome deve sempre supporfi la luce, basta che io parli di quelle privazioni di essa che si chiamano ombre, o ombreggiature, dove mi sforzerò di accennare e di descrivere regolarmente un certo ordine e maneggio nella loro apparenza, nel quale ordine concepir possiamo differenti specie di sfumature e degradazioni de' raggi della luce, che si dicono cader sull'occhio da ogni oggetto che questo vede, e cagionar quelle più o meno piacevoli vibrazioni de' nervi ottici, che servono a informar la mente toccante ogni differente forma o figura che ci si presenti.

Il miglior lume per veder veramente l'ombra degli oggetti è quello, ch'entra in una finestra d'una grandezza ordinaria dove non batte sole; parlerò perciò del loro ordine secondo che si vede da questa specie di lumi: e mi piglierò la libertà in questo, e nel seguente capitolo di considerare i colori come non altro che ombre variate, le quali unite insieme coll'ombre ordinarie ora si divideranno in due parti o rami.

I primi gli chiameremo *prime tinte*, per lochè voglio dire qualunque colore o colori sulle superficie degli oggetti, e l'uso che noi faremo di queste scale di colori farà di considerarle come ombra l'uno all'altro. Così l'oro è un'ombra dell'

dell'argento ec. a riserva di quell'ombre di più che posson farsi in qualunque grado colla privazione della luce.

Il secondo ramo può chiamarsi *ombre retrograde*, che diminuiscono o si perdono a poco a poco, come la fig. (1). Queste ombre secondo che variano più o meno producono la bellezza, o sian cagionate dalla privazione della luce, o se si facciano dal pennelleggiare dell'arte o della natura.

Quando verrò a trattar del colorito, dimostrerò particolarmente in qual maniera la degradazione delle prime tinte serva a fare una bella carnagione; in questo luogo offerveremo solamente come la natura abbia con queste degradate ombre ornato le superficie degli animali; i pesci generalmente hanno questa specie d'ombra dal loro dorso in giù; gli uccelli hanno le loro penne arricchite da essa; e molti fiori, particolarmente la rosa, la dimostrano coll'accrefcere gradatamente i colori delle lor foglie.

Il cielo ancora diminuisce in una maniera o nell'altra, e il nascere o il tramontar del Sole lo rappresenta in gran perfezione; l'imitazione del che fa una particolar perfezione di Claudio di Lorena, e lo è adesso del Sig. Lambert: con quest'ombra vi è tanto da produrre di quel che si chiama armonia all'occhio, che credo di potermi arrischiare a dire, che nell'arte è la scala del Pittore, che la natura ci ha accennato in
quel

quel che si chiamano gli occhj della coda del pavone: e s'insegna a' più delicati ricamatori di tesserla in ogni fiore e foglia, a dritto, o a rovescio, come se si dovesse tanto osservarsi quanto si vede nella fiamma del fuoco; perchè sempre si trova divertir l'occhio. Vi è una specie di ricamo chiamato Punt' Unghero fatto solamente in quest' ombre; che piace ancora, sebben sia da gran tempo fuor di moda.

Vi è un' analogia così stretta fra l'ombra e il suono, che possono ben servire ad illustrare le qualità l' un dell' altro: perchè siccome i suoni gradatamente diminuendo e crescendo danno l'idea della progressione dall'occhio, o all'orecchio, appunto così l'ombre retrograde dimostrano la progressione col figurarselo all'occhio. Così, siccome dal divenire gli oggetti ognor più languidi giudichiamo delle distanze nelle prospettive, dallo strepito decrescente del tuono formiamo l'idea del suo muoversi più lontano da noi. E in riguardo alla loro similitudine nella bellezza parimente come l'ombra degradata piace all'occhio, così il crescere, o il calar della nota diletta l'orecchio.

L'ho chiamate ombre retrograde, perchè dal continuo o successivo cambiamento nella sua apparenza serve egualmente colle linee convergenti (1), a dimostrare fino a qual segno gli oggetti o qualunque parte di essi si ritirino, o si slon-

(1) Ved. Cap. VII. le due linee convergenti dalla Nave, al punto C, sotto la Fig. 47. T. I.

si slontanino dall'occhio; senza di che un piano, o una pianura orizzontale spesso sembrerebbe di star ritta come una muraglia. E non ostante tutte le altre maniere per cui noi impariamo a conoscere a quali distanze sieno le cose da noi, accadono all'occhio de' frequenti inganni per cagione delle mancanze in quest'ombra: perchè se avviene che la luce sia disposta sugli oggetti in maniera da non dare a quest'ombra la sua vera apparenza, non solamente gli spazj son confusi, ma le cose tonde appariscono piatte, e le piatte tonde.

Ma quantunque l'ombra retrograde abbiano questa proprietà quando veggonsi colle linee convergenti, tuttavolta se non descrivano nessuna forma particolare, come nessuna di quelle fa nella fig. 94., sulla cima della Tav. II. può solo apparire come un'ombra piatta tratteggiata; ma rinchiudendola con qualche cognito limite o contorno, che possa significare un muro, una strada, un globo, o qualunque altra forma in prospettiva, dove le parti si ritirano, dimostrerà allora la sua qualità retrograda: come per esempio l'ombra retrograda sul piano nella Tav. II. che degrada da piedi del cane a quelli del ballerino dimostra, che con questo mezzo si dà al terreno un'apparenza uguale: così se si metta un cubo nella vera prospettiva sul foglio con solamente delle linee, che non fanno che puramente accennare le direzioni che ogni faccia di esso vuol che prenda, quest'ombra par che gli facciano ritira-

re appunto come le linee in prospettiva dirigono; così scambievolmente compiendo l'idea di quegli allontanamenti che niuna di esse da se sola non farebbe capace di fare.

Di più, il contorno di un globo non è che un cerchio sul foglio; tuttavolta secondo la maniera di riempir lo spazio dentro di esso con quest'ombra può farsi apparire o piano, globulare, o concavo, in qualunque delle sue posizioni all'occhio; e siccome ciascheduna maniera di riempire il circolo per questi effetti dev'essere molto differente, evidentemente dimostra la necessità di distinguere quest'ombra in altrettante specie o sorte, quante classi o specie vi sono di linee con cui possono avere corrispondenza.

Nel far che, si troverà, che dalla loro corrispondenza ed uniformità cogli oggetti composti o di linee curve, dritte, ondegianti, o serpeggianti, gli oggetti in conseguenza piglieranno quelle tali apparenze di varietà che si richiedono alla varietà fatta da quelle linee; e da questa uniformità di ombre, abbiamo l'istesse idee di alcuno degli oggetti composti in faccia dalle sopraddette linee, come l'abbiamo da' lor profili, il che altrimenti non potrebbe farsi senza toccarle.

Ora in vece di dare degli esempj in istampa di ogni specie di ombra, come ho fatto delle linee, ho trovato che soddisfaranno più ricorrendo al naturale.

Ma per meglio, e più precisamente fissare su quel che può quivi vedersi, come le distinte specie di cui tutte l'ombre retrograde nella natura partecipano in un grado o nell'altro; si presenta il seguente piano, e si destina com' un mezzo di più per far quelle semplici impressioni nella mente, che possono crederli adeguate alle quattro specie di linee descritte nel Capitolo 27. dove dobbiam supporre de' gradi impercettibili d'ombra che degradino da una figura all'altra. Deve rappresentarsi la prima specie da, 1, 2, 3, 4, 5.

la seconda da, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5.

e la terza da, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. che degrada da punti di sotto, replicati in altra maniera.

Siccome la prima specie non varia, o degrada che in una sola maniera, è perciò di meno ornato, ed eguale solamente alle linee dritte.

La seconda degradando in maniere contrarie, e raddoppiando la varietà dell'altra, è in conseguenza doppiamente piacevole, e quindi eguale alle linee curve.

La terza specie degradando in una doppia maniera contraria, è quindi ancor più piacevole in proporzione a quella quadruplici varietà, che la rende capace di portare alla mente un equivalente nell'ombra, ch' esprime la bellezza della linea ondeggiante, quando non può vedersi come una linea.

Dovrebbe ora seguir l'ombra retrograda adeguata alla linea serpeggiante; ma siccome la linea istessa non potrebbe esprimersi sul foglio senza la figura di un cono (1), così non può nemmeno quest'ombra descriversi senza l'ajuto di una propria forma, e perciò deve differirsi un po' più in là.

Quando si parla dell'ombre, che servono solamente di ornato, per distinguerle dall'ombre retrograde, debbon considerarsi solamente come tratti, donde ne nascerà un altro vantaggio, cioè, che allora tutte le mescolanze di tramezzo, co' loro gradi di bellezza fra ciascheduna specie, possono facilmente concepirsi al par di quelle, che sono state fra ciascheduna classe di linee.

Ed ora abbiamo ricorso all'esperienza nel naturale per quelli esempj che spiegar possano il poter degradato di ciascheduna specie; poichè, come si è osservato innanzi, deono esser considerate insieme colle lor proprie forme, o altrimenti le lor proprietà non potrebbero ben distinguersi.

Tutti i gradi di obliquità, in cui i piani, o le superficie piatte sian capaci di muoversi, hanno le loro apparenze di allontanamento effettuato dalla prima specie dell'ombre retrograde; il che può evidentemente vedersi con opporvi una porta, mentre sta aprendosi in fuori dall'occhio, e che resta di fronte al lume.

K 2

Ma

(1) Ved. la Fig. 26. T. I.

Ma sarà proprio il premettere, che quando è chiusa affatto, e piatta, o parallela all'occhio, e alla finestra, avrà solamente un'ombra tratteggiata che degrada sopra di essa, e che si sparge tutta intorno dal mezzo, ma che non potrà dar l'idea di allontanarsi dall'occhio in alcuna maniera, come quando si apre, e le linee vanno in prospettiva a un punto; perchè la figura o le linee parallele della porta non corrispondano con quella tale ombra, ma vi sia una porta circolare nella medesima situazione, e tutto quel ch'è al di fuori a' lati, o all'intorno di essa dipinto di qualunque altro colore, per far vedere più distintamente la sua figura, ed immediatamente apparirà concava come un bacino, l'ombra continuamente degradando; perchè questa specie circolare d'ombre farebbe allora accompagnata dalla forma che gli corrisponde, cioè a un cerchio (1).

Ma

(1) Notate, se il lume dovesse entrare da un piccolissimo buco non lontano dalla porta, in maniera da far la degradazione improvvisa e forte, simile a quel che può farsi con una piccola candela tenuta vicina a un muro o a un tavolato, il bacino apparirebbe più profondo.

Notate ancora, che quando i piani si veggono paralleli all'occhio a giorno chiaro essi hanno appena alcuna ombra rotonda, degradata, o tratteggiata, ma puramente appariscono solamente come semplici prime tinte, perchè i raggi del lume si diffondono ugualmente sopra di loro. Nulladimeno, date loro un po' di obliquità essi più o meno esibiranno l'ombra retrograda.

Ma per ritornare al proposito; noi osservammo che tutti i gradi di obliquità nel moto de' piani o delle superficie piane, hanno le apparenze del loro retrocedimento portato all'occhio dalla prima specie dell'ombra retrograda. Per esempio, allora quando la porta s'apre, e si allontana dalla sua situazione parallela all'occhio, può osservarsi che l'ombra di cui ho parlato in ultimo altera e cambia la sua rotonda degradata apparenza in quella di degradar solamente per un verso; come quando l'acqua stagnante piglia la corsa al minimo impulso datole per discendere.

Notate, se la luce dovesse entrar dentro dalla parte della porta e non della finestra, la degradazione allora sarebbe al rovescio, ma però l'effetto dell'allontanamento sarebbe appunto l'istesso, comechè quest'ombra sempre si accorda colle linee di prospettiva.

In secondo luogo osserviamo l'*Ovolo* in una cornice, che resta di faccia all'occhio nell'istessa maniera, dal che può vedersi un esempio della seconda specie, dove sulla parte che più sporge in fuori si vede una linea di luce, donde quest'ombre si ritirano in maniere contrarie, per cui s'intende la curvatura.

E forse, nell'istessa cornice può vedersi un esempio della terza specie in quel membro ornamentale chiamato dagli Architetti *Cyma recta*, o gola dritta, che in vero non è altro che una più ampia specie di scorniciatura ondeggiante; dove dalle parti convesse che gentilmente cado-

no nel concavo, voi potete vedere quattro contrapposte ombre che degradano, che dimostrano tanti variati retrocedimenti dall'occhio; per lochè ci accorgiamo della tua forma ondeggiante, come se vedessimo il profilo del contorno di qualche canto di esso dove è ugnato, come gli scorticatori lo chiamano. Notate quando questi oggetti hanno sopra di loro un po' di lustro queste apparenze si distinguon più.

Finalmente l'ombra serpeggiante può vedersi (essendo la luce, e la situazione come si è posta innanzi) coll'ajuto della seguente figura. Immaginiamo, che il corno della fig. 57. della tav. II. sia di natura così molle che col solo dito possa ridursi in qualunque forma, poscia cominciando gentilmente dal mezzo della linea puntata col calcarlo per ogni luogo ognor più fino all'estremità la più acuta, da tal pigiamento vi farebbe tanto concavo al di sopra quanto convesso vi rimarrebbe al di sotto, che lo ridurrebbe in varietà e bellezze alla gola dritta; ma dopo questo con dare al tutto un avviticchiamento come la fig. 58. quest'ombre deono immancabilmente cambiare le loro apparenze, e conseguentemente aggiunger quindi quella varietà, che per conseguenza darà questa specie di ombra tanto la preferenza alle precedenti, come lo hanno le forme composte di linee serpeggianti su quelle composte solamente di linee ondeggianti. Vedi il Cap. 9. e il Cap. 10.

Non

Non avrei dato al mio Lettore la pena di compire a forza della sua immaginativa la precedente figura, ma comechè questa contribuir può a darci una più pronta e particolare idea di quell' intricata varietà che le figure avviticchiate danno a questa specie di ombre, e per fargli più facilmente intendere la cagione della lor bellezza dovunque possa vedersi sulla superficie di ornato, quando si troverà non esser più cospicua che in un bel volto come si vedrà con ulteriori ricerche.

La linea puntata (1), che comincia dalla parte concava, sotto l'arco del ciglio, vicino al naso, e quindi che ondeggia in giù dal canto dell'occhio, e che ivi piega col rotondo della gota, dimostra la serie di quell'avviticchiamento d'ombre in un volto che fu descritto innanzi dal corno, e che più perfettamente può vedersi nel naturale, o in un busto di marmo, insieme colle seguenti circostanze di più, che ancor ci restano da descriversi.

Siccome un volto è per lo più rotondo è perciò capace di ricevere il lume riflesso sul lato ombreggiato (2), che non solamente aggiunge

K 4

più

(1) Fig. 97. T. I.

(2) Notate, sebbene io abbia avvisato di osservare gli oggetti col lume di fronte per distinguer meglio le nostre quattro fondamentali specie dell'ombra, tuttavia gli oggetti in generale si veggono più vantaggiosamente dal lume di fianco e perciò generalmente scelti nella pittura; comechè da una riflessa morbidezza di più, non dissimile al gentil tono, di un eco nella musica.

più bellezza con un' altra piacevole morbida degradazione, ma serve ancora per distinguere la rotondità delle gote ec. da quelle parti che vi si perdono; perchè le forme concave non ammettono le riflessioni come lo fanno le convesse (1).

Ora solamente ho da aggiungere quel che si è osservato innanzi al Cap. IV. pag. 57. che l' ovale ha in se una nobile semplicità più eguale alla sua varietà di qualunque altro oggetto in natura, e di cui è composta la general forma di un volto; perciò da quello che ora si è dimostrato la general degradazione dell' ombra che appartiene ad essa deve conseguentemente essere ad essa adeguata, e la quale dà evidentemente una delicata morbidezza a tutta la composizione di un volto; talmentechè ogni piccola dentatura, fessò, o graffiatura, che la forma riceva, la sua ombra ancora ne soffre, e l'ajuta a render sensibile la macchia. Anche la minima rozzezza interrompe, e deteriora quel morbido degradato giuoco di ombra, che vi cade sopra. Il Signor Dryden descrivendo il lume e l' ombra di un volto al Cav. Goffredo Kneller pittor ritrattista, pare, che, dall'acutezza del suo incomparabile ingegno, abbia inteso quel linguaggio nelle opere

(1) Come un esempio che la parte convessa e concava apparirebbe l' istessa, se non si gettasse sulla prima nessun riflesso, osservate l' ovolo, e il cavetto, o sia il canale in una cornice posti vicini insieme, e veduti col lume di fronte, allora ciascheduno di essi apparirà a vicenda o concavo o convesso, come dirigerà la fantasia.

re della natura, che l'ultimo col mezzo di un occhio esatto, e con un' obbidientissima mano, potea solo fedelmente trascrivere; quando dice,

*Dove coll' ombre in cui si sfuma, e scende,
Scherza morbido il lume e non contrasta,
Smortisce a gradi, e a gradi si ravviva.*

CAPITOLO XIII.

*Della composizione per riguardo al lume,
all' ombra, e a' colori.*

In questo Capitolo tenterò di dimostrare cosa è quel che dà l'apparenza di quel concavo, o spazio vacante, in cui tutte le cose si muovono così liberamente; e in qual maniera la luce, l'ombra, e i colori segnino, o accennino le distanze di un oggetto da un altro, e cagionino un gradevole giuoco all'occhio chiamato da' pittori un bell'accordo, ed una piacevole composizione di lume, e d'ombra. Quindi il mio disegno è di considerar questa materia come un'opera della natura innanzi all'occhio, o come se l'occhio non vi fosse; voglio dire, come se gli oggetti colle loro ombre ec. fossero in fatti circostanziati com'essi appariscono, o come gli possan prendere gl'imperiti nell'ottica. E si noti in tutto questo Capitolo, che il piacere che nasce

fce dalla composizione, come in un bel paese ec. principalmente si deve alle disposizioni ed ammassi di lumi, e d' ombre che son così ordinate da' principj chiamati OPPOSIZIONE, LARGHEZZA, e SEMPLICITA', fino a produrre una giusta e distinta idea di quegli oggetti che ci si parano innanzi.

L'esperienza c' insegna che l'occhio può esser costretto e forzato a formarli e disporre degli oggetti anche contrarj affatto a quel che naturalmente gli vedrebbe quando la mente si spregiudica per la più valida autorità del tatto, o di qualche altro motivo che l'induca. Ma certamente questo straordinario rovescio della vista non si soffrirebbe, se non tendesse a grandi, e necessarj disegni a rettificare alcune mancanze, a cui sarebbe altrimenti soggetta (sebbene dobbiamo confessare nel tempo istesso, che la mente può esser tanto ingannata da far vedere all'occhio tanto il falso quanto il vero) per esempio, se non fosse questo predominio sulla vista, si fa benissimo, che non solamente vedremmo le cose doppie, ma a capo all'ingiù, come son dipinte sulla retina, e come ciaschedun occhio distintamente vede. E poi in quanto alle distanze, una mosca dentro una palla di cristallo, spesse volte la crediamo una cornacchia, o un uccello di gran lunga più grande, finchè qualche circostanza non abbia messo in chiaro lo sbaglio, e convinto ci abbia della sua real mole, e luogo.

Quindi inferir vorrei, che l'occhio generalmente dà il suo assenso a quel tale spazio e distanze

stanze che sono state prima misurate dal tatto, o altrimenti calcolate nella mente; le quali misure e calcoli egualmente sono, se non più, in poter di un cieco, come lo provò ampiamente quell' incomparabile Matematico, e maraviglia del suo secolo l'ultimo professore Sanderfon.

Dall'andar dietro a questa osservazione sulle facoltà della mente, può formarsi un'idea de' mezzi per cui arriviamo alla cognizione o sia apparenza d'uno immenso spazio che ci circonda; il quale essendo soggetto a delle divisioni e suddivisioni nella mente, è dipoi dal limitato poter dell'occhio ridotto prima in un emisfero, e quindi all'apparenza di differenti distanze, che son dipinte ad esso col mezzo di quelle tali disposizioni di lume e d'ombra che si descriveranno in appresso. E queste ora desidero che non sian riguardate che come tanti *segni* o *indizj* stabiliti su queste distanze, e le quali si rammentano, e s'imparano a poco a poco, ma quando si sono una volta imparate, vi si ha ricorso in tutte le occasioni.

Se si permetta dunque di considerare i lumi e l'ombre come *segni di distinzione*, essi divengono, per così dire, i nostri materiali, di cui le *prime tinte* sono i primi; per questo voglio dire i colori fissi, e stabili di ciascheduno oggetto, come il verde degli alberi ec. che servono al disegno di separare e rilevare i diversi oggetti colle loro differenti forze o ombre opposte l'una all'altra (1).

(1) Fig. 86. T. II.

L' om.

L'ombre di cui si è parlato innanzi servono ed ajutano a simili disegni quando son contrapposte propriamente; ma siccome nel naturale esse continuamente mutansi e cambiano le loro apparenze, o per la nostra o per la lor situazione, esse spesse volte si contrappongono e si rilevano, e spesse volte no, come per esempio; ho una volta osservato la cima di un campanile così esattamente del colore di una nuvola bianca dietro di esso; che stando in distanza non potea farsi la minima distinzione; talmente che la spira (di color di piombo) pareva sospesa per l'aria; ma se una nuvola dell'istessa tinta della cima del campanile fosse stata in luogo di una bianca, la torre allora sarebbe stata rilevata e distinta, e la cima si sarebbe perduta alla vista.

Nè basta che gli oggetti sian di differenti colori e ombre, per dimostrare le loro distanze dall'occhio, se uno non si nasconda in parte, o giaccia sopra l'altro, come nella fig. 86.

Imperciocchè come nella fig. (1) le due palle uguali, sebbene una sia nera e l'altra bianca, poste su due muraglie separate, supposte distanti l'una dall'altra venti o trenta piedi, nulladimeno ambedue sembran possono sopra una sola muraglia, se la cima delle muraglie siano a livello coll'occhio; ma quando una palla nasconde una parte dell'altra, come nell'istessa figura, cominciamo a comprendere che sono sopra due diversi mu-

mori; il che si determina dalla prospettiva (1): quindi vedrete la ragione perchè il Campanile della Chiesa di Bloomsbury, venendo da Hamstead, sembra essere sulla casa di Montague, sebene sia alcune centinaia di canne più lontano.

Giacchè dunque l'opposizione di una prima tinta o ombra all'altra ha cotanta parte in accennare i retrocedimenti o le distanze in una prospettiva, per cui l'occhio va innanzi passo passo, diviene un principio di conseguenza che può servire a una ulteriore discussione, in riguardo al maneggio di essa nelle composizioni della natura, come anche dell'arte. In quanto al maneggio di essa, quando solamente si vede da un punto solo, l'artefice ha il vantaggio sulla natura, perchè tali siffatte disposizioni di ombre da esso unite artificialmente insieme, non possono apparire mal poste dall'alterazione del lume, per la qual ragione i disegni fatti solamente colle due prime tinte rappresenteranno appieno tutti quei retrocedimenti, e daranno un giusto accordo alla rappresentazione di un prospettiva in una stampa; laddove le opposizioni nel naturale che dipendono come si è accennato innanzi, da situazioni accidentali, e da incerti accidenti,

(1) La cognizione della prospettiva non è di poco ajuto per veder veramente gli oggetti, perlockè la prospettiva lineare del Dott. Brook Taylor resa facile a quelli che non intendono la geometria, che si pubblicherà quanto prima dal Sig. Kirby d'Ipswich, può esser di sommo ajuto.

cidenti, non fanno sempre quella piacevole composizione, e perciò sarebbero stati spessissimo mancanti, se la natura avesse lavorato con due soli colori; perlochè ella ha provveduto un infinito numero di materiali non solamente per prevenirci in suo favore, ma per aggiunger lustro e bellezza alle sue opere.

Per infinito numero di materiali, voglio dire i colori, e l'ombre di tutte le specie e gradi, qualche nozione della qual varietà può formarsi con supporre un pezzo di seta bianca, che con diversi tuffi a poco a poco divenga nera, e facendola passare in simil guisa per le prime tinte di giallo, di rosso, e di turchino; e poi di nuovo col fare un simil progresso per tutti i colori misti che si formano da questi tre colori primitivi. Talmენტechè quando noi esaminiamo questa infinita ed immensa varietà, non è maraviglia che in qualunque maniera sia situata o cambiata la luce, cogli oggetti, di rado mancano i contrapposti: nè che anche ogni accidente di ombra dovesse spesse volte esser così perfettamente disposto, da non ammettere ulterior bellezza in quanto alla composizione; e donde l'artefice ha a forza di osservazione preso il suo principio dell'imitazione pel rispetto che segue.

Questi oggetti che si destinano a far più impressione all'occhio, e venir più innanzi alla vista, deono avere de' contrapposti ampj, forti, e rilevati, come il terreno di primo presso nel-

la

la fig. (1), e quelli che si destinano in maggior lontananze deono essere sempre più smortiti e languidi come si vede nella fig. 86., che retrocedendo per ordine fa una specie di degradazione di contrapposti; al che, e a tutte le altre circostanze di già descritte, tanto pel retrocedimento che per la bellezza, la natura gli ha aggiunto quel che si conosce col nome di prospettiva aerea; essendo quell'interposizione di aria, che getta una general morbida tinta degradata su tutta la prospettiva; da vedersi in eccesso nel nascere di una nebbia. Le quali cose tutte ricevono ancor più distinzione, come anche un maggior grado di varietà, quando il sole risplende lucido, e getta dell'ampie onde da un oggetto sopra un altro; il che dà all'esperto disegnatore quei cenni per dimostrare degli ampj e bei contrapposti di ombre, che danno vita, e spirito alle sue opere.

LA LARGHEZZA DELL'OMBRA è un principio che assiste nel far la distinzione più cospicua; così (2), si distingue meglio per la sua larghezza o quantità di ombra, e si rimira con più comodo e piacere a qualunque distanza della fig. (3), che ha molte ma ristrette ombre fra le piegature. Per uno de' nobili esempj di ciò, si dia un'occhiata al Castello di Windsor nel nascere o tramontar del sole.

S' in-

(1) Fig. 89. T. II.

(2) Fig. 87. T. I.

(3) Fig. 88. T. I.

S' introduca la larghezza come si voglia, sempre dà gran riposo all'occhio; come al contrario, quando i lumi, e l'ombre in una composizione sono sparse in piccole macchie, l'occhio è continuamente disturbato, e la mente è inquieta, tanto più se siete ansioso d'intendere ogni oggetto nella composizione, come è penoso all'orecchio quando qualcheduno è desideroso di sapere cosa si dice fra la compagnia, dove molti parlano nel medesimo tempo.

La SEMPLICITA' (di cui adesso parlo) nella disposizione di una gran varietà, si eseguisce meglio col seguitare la costante regola della natura, di dividere la composizione in tre o cinque parti, o particelle, vedete il Cap. IV. sulla semplicità: i pittori in conformità dividono le loro in primo presso, spazio di mezzo, e macchietta; le quali semplici e distinte quantità *ammassano* insieme quella varietà che piace all'occhio; come le differenti parti del basso, del tenore, e del soprano in una composizione musicale diletmano l'orecchio.

Si rivoltino questi principj o si trascurino, l'oggetto apparirà tanto disgradevole, come la fig. (1), laddove se dovesse esser solo una composizione di lumi, e di ombre disposte propriamente sebben non poste sotto alcuna particolar figura, potrebbe ancora avere il piacevole effetto di una pittura. E qui, siccome non si verrebbe
mai

mai a fine entrando su i differenti effetti de' lumi e dell' ombre su i lucidi e trasparenti corpi, gli lasceremo all' osservazione del Lettore, e così concluderemo questo Capitolo.

CAPITOLO XIV.

Del Colorito.

PER bellezza di colorito, i Pittori intendono quella disposizione de' colori sugli oggetti uniti insieme colle loro proprie ombre, che appariscono nel tempo istesso distintamente variate, e artificiosamente unite, nelle composizioni di qualunque sorta; ma quando alcun' altra composizione non si nomina per antonomasia, generalmente s' intende del color di carne. Per ischivare la confusione, ed avendo già detto quanto basta delle ombre retrograde, ora solamente descriverò la natura, e l' effetto della prima tinta della carne; perchè la composizione di questa, a intenderla giustamente, comprende ogni cosa che possa dirsi del colorito di tutti gli altri oggetti qualunque sieno. E qui (come si è dimostrato nel Cap. 8. della maniera di comporre le piacevoli forme) tutto il processo dipenderà dall' arte di variare; cioè, sopra un' artificiosa maniera di variare ogni colore appartenente alla carne, sotto la direzione de' sei principj fondamentali di cui ivi si parla.

Ma prima di avzarci a dimostrare in qual maniera questi principj conducano a questo disegno, daremo un' occhiata alla curiosa maniera della natura di produrre tutte le sorti di carnagioni, il che

L

può

può dare un ulteriore ajuto a concepire i principi di variare i colori, in maniera da vedere perchè cagionino l'effetto della bellezza. In primo luogo si fa benissimo, che la bianca giovine ragazza, il bruno vecchio, e il negro; anzi tutto l'uman genere hanno l'istessa apparenza, e son parimente disgradevoli all'occhio, quando la pelle di sopra si toglie via: ora per nascondere un oggetto così dispiacevole, e per produrre quella varietà di carnagioni che si veggono nel mondo, la natura ha immaginato una pelle trasparente chiamata la cuticula con una fodera di una specie assai straordinaria detta la cute; ambedue le quali sono così sottili, che qualunque piccola scottatura loro leverà la vescica, e le spellerà. Quelle pelle aderenti sono più o meno trasparenti in alcune parti del corpo che nelle altre, e parimente differenti in differenti persone. La cuticula sola è come una pelle da battitori un poco molle, ma qualche cosa più sottile, tanto più ne' bianchi giovinetti, la quale scoprirebbe il grasso, il magro, e tutti i vasi sanguigni, giusto come vi son sotto, come di mezzo a un cristallo, se non fosse per la fodera, cioè la cute, che è così maravigliosamente costrutta, da far vedere quelle cose al di sotto di essa che son necessarie alla vita, e al moto, nel piacevole maneggio, e disposizione della bellezza.

La cute è composta di morbide fila come una rete, ripiena di differenti sughi coloriti. Il sugo bianco serve a fare la carnagione bianca; il giallo il bruno; il giallo bruno il rosso bruno; il verde giallo l'olivastro; il bruno cupo il mulatto; il nero fa i Mori. Questi sughi di differenti colori insieme colle differenti maglie della rete, e la grossezza de' suoi fili
in

in questa, o quella parte cagiona la varietà delle carnagioni. Una simil descrizione che dimostra il color di rosa delle guancie, e le tinte azzurre intorno alle tempie ec. vedetela nel profilo (1), dove ha da supporfi che i tratti neri siano i bianchi fili della rete, e dove i tratti son più fitti, e le parti più nere ha da supporfi che la carne dovesse esser più bianca; talchè la parte più lucida di essa sta per il color vermiglio delle gote, che degrada per ogni verso. Vi è chi ha la rete così ugualmente tessuta su tutto il corpo, sul volto, e in ogni altra parte che il massimo caldo o freddo difficilmente lo farà cambiar di colore; e questi tali si vedono di rado arrossire, per quanto vergognosi sieno, mentre la tessitura è così fina in alcune giovani donne, che arrossiscano o impallidiscano per la minima occasione. Son portato a credere, che la tessitura di questa rete sia d'una specie assai delicata, soggetta a deteriorare per molti versi, ma capace a rimettersi nuovamente massime nella gioventù. Il biondo, grasso, salubre ragazzo di tre, o quattro anni l'ha perfettissima, più visibile quando è moderatamente caldo, ma fino a quell'età alquanto imperfetta. In questa maniera dunque par che la natura faccia il suo lavoro. E vediamo adesso come a forza d'arte possa farsi l'istessa apparenza e dipingersi sulla superficie d'una uniforme colorita statua di cera o di marmo; per descrivere il che accenneremo ancor più particolarmente quel che fa al nostro presente disegno: voglio dir la ragione perchè l'ordine di cui s'è servita la natura dovesse darci idea della bellezza; il che camin facendo può esser più utile a alcuni pittori di quel che si curino di confessare.

L 2

Nel-

(1) Fig. 95. T. II.

Nella pittura, oltre il bianco, e il nero, non vi sono che tre colori primitivi; cioè, il rosso, il giallo, e il turchino. Il verde, e il paonazzo son composti; il primo del turchino e del giallo, l'altro del rosso e del turchino; nulladimeno questi composti essendo tanto distintamente differenti da colori primitivi gli riguarderemo come tali. La fig. (1), rappresenta come sopra la tavolozza da pittore una mischia scala di questi primitivi colori divisi in sette classi, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, ... il 4 è la classe di mezzo e la più brillante essendo quella che apparirà un rosso stabile, quando quelle del 5, 6, 7, travierebbero nel bianco, e quelle dell' 1, 2, 3, si perderebbero nel nero o nel crepuscolo, o a una moderata distanza dell'occhio, che dimostra che il quattro sia il più lucido e più permanente colore degli altri. Ma siccome il bianco si accosta più alla luce, può essere uguale se non maggiore in prezzo di bellezza, colla 4 classe; perciò le classi 5, 6, 7, hanno anch'esse quasi un'egual bellezza, perchè quel che perdono di brillante, e di color permanente, l'acquitano dal bianco o dalla luce; laddove il 3, 2, 1, perdono assolutamente la lor bellezza a poco a poco a misura che si avvicinano più al nero, imagine dell'oscurità.

Dunque per antonomasia chiamiamo la classe 4 di cialchedun colore, *tinte fresche*, o *tinte vergini*, come le chiamano i pittori; e rammentandoci, che nella disposizione de' colori come delle forme, la varietà, la semplicità, la distinzione, l'intrico, l'uniformità, e la grandiosità dirigono in dar bellezza al colorito dell'umana forma, tanto più se c'includiamo il volto, dove han luogo le uniformità, e i forti

con-

contrapposti di tinte, come negli occhi e nella bocca, che più richiedono la nostra attenzione. Ma per il color generale di carne or da descriversi, si ricerca principalmente la varietà, l'intrigo, e la semplicità. Considerando in tal guisa, e ammassando con ordine sulla tavolozza il color de' gradi del colore, fig. 94., applichamoli in appresso a un busto (1) di marmo bianco, il che può supporfi con far che ogni tinta s'inzuppi in esso, come una gocciola d'inchiostro s'inzuppa, e si spande sopra una carta sugante, dove ciascheduna tinta degraderà tutta intorno.

Se volesse avere il collo del busto tinto di una carnagione affai florida, e vivace, deve inzupparfi il pennello nelle tinte fresche di ciaschedun colore com'esse stanno una sull'altra al num. 4: se per una meno florida, in quelle del num. 5: se per una bianchissima, dal num. 6, e così continuare finchè il marmo fosse appena tinto: si scelga dunque il num. 6, e cominciamo con pennelleggiare sul rosso, come a R, la tinta gialla a Y, la tinta turchina a B, e la tinta pavonazza, o porporina a P. Stabilite così queste quattro tinte, avanziamoci a coprire tutto il collo, e il petto, ma cambiando sempre e variando le situazioni delle tinte una coll'altra, facendo ancora differire le loro forme e grandezze quanto è possibile; il più spesso che abbia a replicarsi è il color rosso, dopo di esso il giallo, poi il pavonazzo rosso, e il turchino ma di rado, a riserva di certe parti particolari, come le tempie, il di sopra delle mani ec. dove le vene più grandi dimostrano le loro diramate forme (alcune volte troppo distintamente) variando ancora quelle apparenze. Ma vi sono senza dub-

L 3

bio

(1) Fig. 96. T. II.

bio infinite variazioni nel naturale, da quel che può chiamarsi il più bell'ordine e disposizione de' colori nella carne, non solo in differenti parti dell' istessa persona; tutti soggetti in un grado o nell' altro agl' istessi principj. Ora se immaginiamo che tutto questo processo sia fatto con delle tinte morbide della classe 7, come si suppone che stiano il rosso, il giallo, il turchino, il verde, e il paonazzo uno sotto l' altro; il colore generale dell' opera faria un' apparente uniforme prima tinta, a qualunque piccola distanza, ch'è una carnagione bianchissima, trasparente, e quasi perlata; ma non mai affatto uniforme come la neve, l'avorio, il marmo, o la cera, o come le cicisbee de' Poeti, perchè ciascheduno di questi nel naturale sarebbe in vero stomachevole. Siccome nel naturale per color generale gialliccio della cuticula, la degradazione di un colore nell' altro pare che sia più delicatamente ammorbidita ed unita insieme; così i colori che noi supponemmo di essere stati posti sul busto appariranno più uniti, e ammorbiditi dagli olj in cui si macinano; il che piglia dopo un certo tempo una patina gialliccia, ma è capace quindi a far più male che bene; per la qual ragione si deve aver cura di adoprare quell' olio ch'è il più chiaro, e ch'è per mantenere meglio il colore (1) nel-

(1) Malgrado la ben radicata notione, anche fra la maggior parte de' Pittori, che il tempo fa un gran vantaggio alle buone pitture, tenterò di dimostrare, che nulla vi può essere di più assurdo. Avendo di sopra rammentato tutto l' effetto dell' olio, veggiamo adesso in qual maniera il tempo operi su i colori; per discoprire se alcuni cambiamenti in essi possano dare a una pittura più unione, e più accordo di quello sia stato in potere di un esperto maestro di fare
 con

con tutte le regole dell' arte. Quando i colori fanno qualche cambiamento dev' essere a un bel circa nella maniera seguente, perchè siccome son fatti alcuni di metallo, alcuni di terra, alcuni di pietra, ed altri di materiali più soggetti a perire, il tempo non può altrimenti operare su di essi, che come in fatti per la giornale esperienza si vede ch' egli opera, cioè, che un colore diventa più scuro, un altro più chiaro, uno affatto di un colore differente, mentre un altro, come l' oltramarino, manterrà il suo natural lucido anche nel fuoco. Perciò com' è possibile che tali differenti materiali, sempre variamente cambiando (visibilmente dopo un certo tempo) dovessero accidentalmente coincidere coll' intenzione dell' artefice, e produrre il maggiore accordo dell' opera, quando è evidentemente contrario alla loro natura, perchè non veggiamo noi in più raccolte, che il troppo tempo difunisce, discorda, oscura, e a poco a poco distrugge anche le pitture meglio conservate?

Ma se per modo di argomentare noi supponghiamo che i colori decadono tutti egualmente, veggiamo che vantaggio darebbe ciò a qualunque sorta di composizione. Cominceremo da un vaso di fiori: quando un maestro ha dipinto una rosa, un giglio, un affricano, una genziana, e una violetta con tutta l' arte, e co' più vivi colori, quanto di gran lunga scadono dalla freschezza, e dal ricco brillante della natura; e abbiam noi a desiderare di vederli ancor più sbiaditi, più languidi, macchiati, e infudiciati dalla mano del tempo, e allora ammirarli, come se avessero acquistato una bellezza di più, e chiamati corretti, e accresciuti piuttosto che sporcati, e in una maniera distrutti? Quanto è assurdo! In vece dunque di morbido e delicato, leggete ingiallito e infudiciato, perchè questo in fatti è un fare al tempo distruggitore la sua giustizia. O desidereremo noi di veder servire le carnagioni, che nel naturale sono spesso letteralmente tanto brillanti quanto i fiori rammentati di sopra nella simile ingrata maniera? In un quadro di paese l' acqua sarà più trasparente, o il cielo risplenderà con maggior lustro quando è imbrunito, e oscurato dalla decadenza? No certamente. Confesso che sarebbe un peccato, che la bellissima descrizione dell' opera del Sig. Addison nella

la Galleria delle Pitture , e i seguenti versi del Sig. Dryden, dovessero mancare di un sufficiente fondamento ;

*Verrà del tempo la maestra mano ,
A dare all' opre tue l' ultimo tocco ;
Che colla bruna patina i colori
Ammorbidisca , e accordi ; e quella grazia
Aggiunga lor che sol può dare il tempo ;
Porti il tuo nome a' Posterì , e più rechi
Bellezze all' opre tue che non ne toglie .*

Dryden a Kneller .

Se non fosse che l' errore su cui son fondati , è stato sempre un continuo ostacolo alle produzioni dell' arte con far traviare tanto il proficiente , che chi l' incoraggisce , e spesso sforzare il primo , contro al proprio giudizio ad imitare il guasto colorito di pitture scadute , in maniera che quando le sue opere vengono ad aver sofferto simili ingiurie deono essere doppiamente lontane dal naturale , il che fa sì che il più ordinario osservatore è in grado di vedere le sue mancanze . Quindi ha avuto origine un' altra assurda massima , cioè , che i colori come sono al dì d' oggi non siano così buoni come erano anticamente , laddove i colori ben preparati , nel che vi è pochissima arte o spesa , hanno , ed avranno sempre l' istesse proprietà in ogni tempo , e prescindendo dagli accidenti , come aria umida , cattiva vernice , e simili (tenuti separati e vergini) si manterranno per molti anni sfidando il tempo istesso .

Per prova di che si offervi la soffitta nello Spedale di Grenvich dipinta dal Cav. Giacomo Thornhil quaranta anni fa , che rimane ancor fresca , forte , e lucida , come se fosse stata finita di jeri ; e sebbene diversi Scrittori Francesi hanno così dottamente , e filosoficamente provato che l' aria di quest' Isola è troppo densa , o che ha un certo non so che , che non si confà al genio di un Pittore , tuttavolta la Francia in tutti i suoi Palazzi può appena vantare una più nobile , più giudiziosa , o più ricca opera di questo genere . Notate , che il capo della Sala dove è dipinta la Famiglia Reale si lasciò principalmente al pennello del Sig. Andrea uno straniero dopo che il pagamento originalmente accordato per tutta l' opera fu tanto ribassato che non tornava conto al Cav. Giacomo di finirla tutta colla sua più maestra mano .

nelle pitture a olio. In somma da questo ragguaglio noi troviamo, che la somma bellezza del colorito dipende dal gran principio di variare per tutti i mezzi di variare, e da una propria e artificiosa unione di quella varietà; il che può ulteriormente provarsi col supporre le regole quivi esposte tutte o qualunque parte di esse al contrario. Son portato a credere che il non conoscere l'artizioso ed intricato metodo della natura nell'unire i colori per produrre la variata composizione, o prima tinta della carne, abbia fatto il colorito nell'arte della pittura una specie di mistero in tutti i secoli; talmente che può francamente dirsi, che di tante migliaia che han tentato di arrivarvi non più di dieci o dodici pittori vi son felicemente riusciti. Il Correggio (che vivea in un villaggio, e non avea nulla da studiare, se non che la natura) si dice essere stato quasi il solo in questa particolare eccellenza. Guido, che ebbe per sua principal mira la bellezza, si trovava sempre in grandissima difficoltà per cagione di questo. Il Possino appena potè averne un bagliore, come è evidente da molti suoi differenti tentativi. In vero la Francia non ha prodotto un notevole buon colorista (1).

Ru-

(1) Le scuse magre che gli Scrittori di pitture apportano pe' molti gran maestri, che hanno mancato in questo particolare sono di dire, che essi lo facevano apposta di smortire i loro colori, e di tenerli com'essi affettatamente chiamano posati, acciocchè l'esattezza del contorno potesse apparire con più vantaggio. Laddove i colori non possono essere mai abbastanza lucidi se siano propriamente disposti, perchè quindi più perfetta si rende la distinzione delle parti; come può vedersi dal paragonare un busto di marmo co' ben variati colori di un volto dal vero, e di un ben dipinto;

Rubens arditamente, e in una maniera da maestro, mantenne le sue tinte vergini, lucide, separate, e distinte, ma alcune volte anche troppo per pitture da gabinetto o da gallerie; nulladimeno, la sua maniera fu mirabilmente ben calcolata per le opere grandi, da vedersi a una distanza considerabile, com'è la sua celebre soffitta nella Cappella di Whitehall (1); la quale a riguardarla da vicino illustrerà quello che ho avanzato in riguardo alla separata lucidezza delle tinte; e dimostrerà quello che per dir vero è cognito a ogni pittore, che se i colori che vi si veggono tanto lucidi e separati, fossero stati tutti ammorbiditi, ed assolutamente mescolati insieme, avrebbero prodotto un grigio sudicio in vece del color di carne. La difficoltà dunque consiste nell'introdurre nella carne il *turchino*, che è terzo colore primitivo per cagione dell'ampia varietà quindi prodotta; e ommesso questo ogni difficoltà è finita; ed un semplice pittore ordinario che lasci i suoi colori morbidi, diviene ben tosto, in punto di colorito, un Rubens, un Tiziano, o un Coreggio.

CA-

to; la varietà scomposta o nelle fattezze o nelle membra, comechè ricoperta da uno, o più colori, confonderà, è vero, le parti, e farà che non s'intendano.

(1) La facciata di questa fabbrica fatta da Inigo Jones è un' esemplificazione di più de' principj per variare le parti nelle fabbriche; (spiegati da' candellieri ec. al Cap. 8.) il che dimostrerebbe essere una prova ancor più forte se fosse una fabbrica quadrata formata su de' quadrati, con de' quadrati tagliati uniformemente in ciaschedun quadrato da opporsi ad essa, per dimostrare il contrario.

Del Volto.

AVendo così brevemente parlato della luce, dell'ombra, e del colore, ritorniamo adesso al nostro lineal ragguaglio della forma, come si propose (alla p. 91.) in riguardo al volto. Si osserva che di tanti volti stati formati dalla creazione dell'universo in qua, non ve ne siano stati neppur due così esattamente simili, che il triviale e comun discernimento dell'occhio non vi discoprisse una differenza: perciò non è fuor di ragione il supporre che questo discernimento sia ancor capace d'ulteriori acquisti a forza d'istruzioni acquistate da una metodica ricerca; il che l'ingegnoso Sig. Richardson, nel suo trattato sulla Pittura, chiama *l'arte di vedere*. In primo luogo principierò con una descrizione di quelle linee che compongon le fattezze d'un volto d'ottimo gusto, e il contrario. Vedete la fig. (1) presa da un'antica testa ch'è nel primo rango di stima: in prova di ciò Raffaello d'Urbino, ed altri gran Pittori e Scultori l'hanno imitata per i caratteri de' loro eroi, ed altri grand'uomini; e la testa del vecchio (2), fu modellata in creta dal Fiamingo (e non inferiore nel suo gusto delle linee al miglior degli antichi) per uso d'Andrea Sacchi, dietro il qual modello dipinse tutte le teste nella sua famosa pittura del sogno di S. Romualdo; e questa pittura ha il credito d'essere una delle migliori pitture del mondo (3).

Que-

(1) Fig. 97. T. I.

(2) Fig. 98. T. I.

(3) Notate, debbo rapportare il Lettore a' gesti di ambedue

Questi esempj si son qui scelti per esemplificare e confermare la forza delle linee serpeggianti, in un volto; e si offervi ancora, che in questi capi d'opera dell'arte tutte le parti sono altrimenti consistenti colle regole in addietro esposte: dimostrerò dunque solamente gli effetti e l'uso della linea della bellezza. Una strada di provare in qual maniera la linea serpeggiante apparisca d'operare in questo riguardo, può essere col pigiare diversi pezzi di fil di ferro lungo le differenti parti del volto e fattezze di quei modelli; e i fili di ferro si ridurranno in tante linee serpeggianti, com'è in parte segnato nella fig. 97. dalle linee punteggiate. La barba, e i capelli, fig. 98. essendo una quantità di linee sciolte naturalmente, e perciò da disporfi a piacere dello Scultore, o Pittore, può osservarsi che in questa testa non son composte d'altro che d'un vario gabbo di linee serpeggianti avviticchiate insieme a guisa di una fiamma. Ma siccome s'imitano più facilmente le cose imperfette, sarà adesso in poter nostro di spiegare più ampiamente l'ultime; con dimostrare il contrario in diversi gradi, fino alla più dispregievole bassezza, in cui le linee possan ridursi. La fig. 99. è il primo grado di deviazione dalla fig. 97., dove le linee son fatte più dritte, o son diminuite in ampiezza; deviando ancor più nella fig. 101., e ancor più visibilmente nella fig. 102.; la fig. 103. ancor più; e la fig. 104. è spogliata affatto di tutte le linee di elegan-

gan-
due queste opere di Scultura, che possan trovarsi in mano de' curiosi; perchè è impossibile di esprimere quel che vorrei dire, con sufficiente accuratezza in una stampa di questa grandezza per quanta briga ci possiamo esser presa intorno ad essa; o per dir vero in qualunque stampa si voglia per quanto grande sia.

ganza, 'come una testiera da perrucca; e la 105. è solamente composta di quelle semplici linee che fanno i ragazzi quando cominciano ad imitare da se col disegno un volto umano. E' chiaro che l'inimitabile Butler era sensibile del basso e ridicolo effetto di tal sorta di linee dalla descrizione ch' egli dà della barba di Hudibras (1):

*Nel colore, e nel taglio,
Sì somigliante a un tegolo,
Che un guardo alla sfuggita
Vi prenderebbe abbaglio.*

II. In riguardo al carattere, e all' espressione; abbiamo giornalmente molti esempj che confermano la comune adottata opinione, che il volto è l'indice dell'animo; e questa massima è tanto radicata in noi, che non possiamo fare a meno (se la nostra attenzione è un po' sollevata) di formare qualche particolar concetto dell'animo della persona, di cui si osserva il volto anche prima di riceverne informazione per altri versi. Quante volte si dice, a una semplice vista, che quel tale pare un uomo di garbo, che ha una certa da galantuomo, o che somiglia un furbo birbante, un uomo sensato, o un pazzo ec. E quale impressione fa ne' nostri occhj il volto de' Re, degli Eroi, de' Mucidiali, e de' Santi; e mentre stiamo contemplando le loro gesta, di rado si manca di far l'applicazione a' loro volti. E' ragionevole il credere che l'aspetto sia una vera eleggibile immagine dell'animo, che dà a ognuno a prima vista l'istessa idea; e vien poi confermata in fatti: per esempio, tutti concorrono nell'istessa opinione a prima vista di un vero idiota. Vi è poco o nulla da vedere dal viso de'

bam.

(1) Fig. 106. T. I.

bambini, se non che l'essere essi d'ingegno tardo e vivace; e nemmen questo se non quando si danno del moto. I bellissimoi volti in qualunque età possono nascondere un'indole pazza o viziosa, finchè non si scoprono dagli atti o dalle parole: tuttavolta i frequenti stravaganti moti de' muscoli sul volto di un pazzo, per bello che sia, sogliono col tempo lasciarvi qua e là delle traccie che faranno distinguere esaminandole il difetto del capo: ma il mal uomo, se sia un ipocrita, può maneggiare in guisa i suoi muscoli affuefacendoli con arte a contraddire al suo cuore, che poco del suo interno può raccogliersi dal suo aspetto, talmentechè non può il pennello arrivare in conto alcuno a spiegarvi il carattere di un ipocrito, senza aggiungervi qualche circostanza che lo palesi, come sorridere, e dare una pugnalata nel tempo istesso, e cose simili. Pe' moti naturali e non isforzati de' muscoli, e cagionati dalle passioni dell'animo si vedrebbe scritto in certo modo nel volto di ognuno il suo carattere quando è arrivato all'età di 40. anni, se non fosse per certi accidenti che spesso volte, sebben non sempre, impediscono un tale effetto. Perchè l'uomo maligno collo spesso accigliare e metter fuori i muscoli della bocca riduce quelle parti in una disposizione da conservar continuamente l'immagine del cattivo cuore; il che poteva impedirsi coll'abituazione ad un uso affettato; e così discorrendo delle altre passioni; sebbene ve ne sono alcune che non hanno di per se stesse alcuno effetto ne' muscoli, come farebbero la speranza e l'amore. Ma perchè non si creda, che io faccia troppa forza sull'esterna apparenza, come un fisio-

no.

uomo, tenete per certo, che si riconosce esservi tante differenti cause, che producono l'istessa specie di moto e di sembianze nelle fattezze e tanti cambiamenti per le forze accidentali nelle fattezze de' volti, che l'antico proverbio, *fronti nulla fides*, si manterrà sempre in vigore; e così la natura ha stimato bene ch'esser dovesse per molte savie ragioni. Ma dall'altra parte siccome in molti casi particolari noi riceviamo l'informazione dell'espressioni del volto, quel che voglio dire in appresso non si destina per altro che per una descrizione lineale del linguaggio in esse scritto.

Non farà fuor di proposito il dare un'occhiata di passaggio alle passioni dell'animo, cominciando dalla tranquillità fino all'estrema disperazione; come vengono ad esser descritte per ordine nel comun libro di disegno chiamato le passioni di animo di Le Brun: scelte dalle opere de' gran maestri per uso de' proficienti; dove potete veder compendiate a un colpo d'occhio tutte le più comuni espressioni, e sebben queste altro non siano che copie imperfette, sodisfaranno in questo luogo al nostro disegno meglio di qualunque altra cosa a cui possa rapportarsi perchè le passioni sono ivi esposte successivamente e distintamente segnate solamente colle linee, ed ommesse l'ombre.

Alcune fattezze son formate in maniera da far questa o quella passione più o meno visibile; per esempio, l'occhio piccolo e stretto alla Cinese convien meglio per un'espressione ridente e amorosa, siccome un occhio grande e pieno convien

vien per quella della fiera e della sorpresa; e i rotondi sollevati muscoli appariranno con qualche grado d'allegria anche nella tristezza: le fattezze accordandosi così coll'espressioni che sono state spesso replicate nel volto, alla fine lo segnano di tali linee che sufficientemente fan distinguere il carattere dell'animo.

Gli antichi ne' lor caratteri più inferiori han dimostrato tanto giudizio, ed un grado sì sublime di gusto nel maneggio, e nell'avvicchiamento delle lor linee, come nelle statue della specie la più sublime; e variando solamente nel primo dalla precisa linea di grazia in alcune parti dove il carattere, o l'azione lo richiedeva. Il moribondo gladiatore, e il Fauno che balla, il primo uno schiavo, l'ultimo un selvaggio zotico, sono scolpiti in un gusto tanto sublime di linee quanto l'Antinoo, e l'Apollo; con questa differenza che la precisa linea di grazia abbonda più in questi ultimi due, non ostante che s'accordi generalmente aver i primi egual merito; comechè si richiede appresso a poco un egual giudizio nell'esecuzione di essi. L'umana natura difficilmente può rappresentarsi più avvilita, che nel carattere del Sileno (1), dove la linea caricata della fig. 49. num. 7. attraversa di mezzo a tutte le fattezze del volto come anche nell'altre parti del suo corpo porcino; laddove nel Satiro de' boschi quantunque gli antichi abbiano unito il brutto coll'uomo veggiamo ancora confer-

(1) Fig. 107. T. I.

servata un' elegante pompa di linee serpeggianti, che lo rendono una figura graziosa.

Per dir vero l' opere dell' arte han bisogno di tutto il vantaggio di questa linea per compensare gli altri suoi difetti; perchè quantunque nell' opere della natura la linea di bellezza sia spessissimo trascurata, o mista con delle linee semplici, tuttavolta son tanto lontane dall' esser per questa ragion difettose, che con questo mezzo vi è esibita quella infinita varietà d' umane forme, che sempre distinguono la mano della natura da quella limitata e insufficiente dell' arte; e siccome ella in tal guisa per amor della varietà sul tutto assieme devia alcune volte in linee semplici e eleganti, se il meschino artefice non è capace d' altro se non che di correggere di quando in quando, e di dare un miglior gusto a qualche parte particolare di quel che egli imita, con avere imparato a farlo dalle di lei opere più perfette o dal copiare da quelle che l' hanno, a novantanove per cento non fa nulla, e si crede per un correttore della natura, non considerando che anche in queste la più inferiore delle di lei opere è affatto priva di quelle linee di bellezza, ed altre delicatezze che non son solamente al di là della sua corta portata, ma che si veggon mancanti anche nelle più celebri opere fatte a gara con lei.

Ma per ritornare a quel che noi chiamiamo linee semplici, vi è questo notabile effetto costantemente prodotto da esse, che essendo più o meno cospicue in qualunque specie di carattere

o di espressione del volto, che portan seco certi gradi di un aspetto pazzo, o ridicolo.

L'ineleganza di queste linee è quella che appartiene più propriamente a' corpi inanimati, e che si vede dove le linee di maggior bellezza e gusto si richiedono, che rende il volto goffo, e ridicolo. Ved. il Cap. VI. pag. 67.

I bambini nell'infanzia hanno de' movimenti ne' muscoli de' loro volti particolari alla loro età come un fissarsi stupidamente, e insignificante-mente, un aprir di bocca, e un semplice ghignare: le quali espressioni principalmente si formano di semplici curve, e questi movimenti ed espressioni idiote son facili a conservarsi, talmentchè col tempo lascian sul volto l'impressione di queste rozze linee; e quando le linee coincidono e si accordano colle forme naturali delle fattezze, diviene un carattere più apparente e confermato di un idiota. Queste semplici forme ultimamente rammentate, alcune volte accadono a persone del miglior senso, ad alcuni quando le fattezze sono in riposo, e ad altri quando son messe in moto; la qual varietà di continui regolari movimenti procedendo da una buona cognizione, e ridotta da una gentile educazione si correggerà a poco a poco a divenir linee di eleganza.

Quell'espressione particolare parimente del volto, e d'una fattezza, che sta bene a una persona, sarà male in un'altra, appunto secondo che queste espressioni o garbi coincidono colle
linee

linee di bellezza, o al contrario; per questa ragione vi sono de' belli accigliamenti, e de' dispiacevoli sorrisi: le linee che formano un piacevole sorriso verso i canti della bocca hanno de' gentili ondeggiamenti come la fig. (1), ma perdono la lor bellezza nel rider forte come la fig. (2) l'espressione d'un riso eccedente, più spesso che in qualunque altro dà a un sensibil volto l'aria di stupido o disgradevole, comechè è capace di formare delle regolari semplici linee intorno alla bocca, come una parentesi, che qualche volta comparisce come se piangesse; come al contrario mi ricordo d'aver veduto un accattone che si era imbacuccato il capo assai artificiosamente, ed il di cui viso era macilente e pallido abbastanza per risvegliar pietà, ma le sue fattezze erano altrimenti così infelicemente formate pel suo intento, che quel ch'egli destinava per un'espressione di pena e di miseria, era piuttosto un riso gioioso.

E' stravagante che la natura ci abbia somministrato cotante linee e forme per indicare i difetti, e le macchie dell'animo, mentre non ve ne sono alcune che accennino le perfezioni di esso, oltre l'apparenza del comun senso e placidità. Il contegno, le parole, e l'azioni deono scoprire il buono, il saggio, lo spiritoso, l'umano, il generoso, il misericordioso, e il valente. Nè la gravità, e il guardo maestoso son sempre segni

M 2

(1) Fig. 108. T. II.

(2) Fig. 109. T. II.

di sapienza : un animo occupato in bagattelle cagionerà un aspetto egualmente grave e sagace, che se fosse ingombro di materie della somma importanza ; l'attenzione d'un maestro di equilibrio a un sol punto per conservarlo, può in quel tempo farlo comparire tanto saggio quanto il maggior filosofo profondato ne' suoi studj. Tutto quel che gli Scultori antichi potevan fare malgrado i loro entusiastici sforzi per innalzare i caratteri delle lor Deità ad un aspetto di sagacità sovrumana, era di dar loro belle fattezze. Il loro Dio della sapienza non ha altro che un bell'aspetto maschile ; il Giove è portato qualche cosa più alto con dargli un po' più di severità dell' Apollo, con una più ampia prominenza di ciglio, che gentilmente si piega in un apparente umor pensieroso con una gran barba che aggiunta alla nobile grandiosità dell'altre linee riveste quel capo d'opera di scultura d'una straordinaria dignità, che nel misterioso linguaggio d'un profondo conoscitore, è chiamata un'idea divina, inconcepibilmente grande, e soprannaturale.

In terzo e ultimo luogo dimostrerò in qual maniera le linee del volto s'alterino dall'infanzia in su, e specifichino le differenti età. Dobbiamo or prestare la somma attenzione alla *Semplicità*, siccome la differenza dell'età di cui siamo intorno a parlare, s'aggira principalmente sull'uso fatto di questo principio in un maggiore o minor grado, nella forma delle linee.

Dall'

Dall'infanzia finchè il corpo ha finito di crescere, i contorni tanto del corpo che del volto, ed ogni parte della lor superficie, giornalmente si cambiano in più varietà finchè ottengano un certo mezzo (ved. il Cap. XI. sulla proporzione) dal qual mezzo, come la fig. (1), se ritorniamo indietro all'infanzia, vedremo diminuir la varietà, finchè appoco appoco quella semplicità nelle forme che diede alla varietà il suo dovuto limite, devia in medesimezza; talmentechè le parti del volto posson circoscriversi in diversi cerchj, come la fig. (2).

Ma vi è un'altra straordinarissima circostanza (forse non mai osservata innanzi in quest'aria) che la natura ci ha dato per distinguere un'età dall'altra; cioè, che quantunque ogni fattezza divenga più grande, o più lunga, finchè tutta la persona non ha finito di crescere, la vista dell'occhio mantiene sempre la sua grandezza originale; voglio dire la pupilla, colla sua iride, o anello; perchè il diametro di questo cerchio continua sempre l'istesso, e così diviene una misura fissa per cui noi, per così dire, paragoniamo insensibilmente il giornaliero evidente crescimento dell'altre parti del volto, e quindi determiniamo l'età di una persona giovine. Questa parte dell'occhio può spesso ritrovarsi in un bambino nato di fresco, tanto grande quanto in un uomo di

M 3

sci

(1) Fig. 113. T. II.

(2) Fig. 116. T. II.

sei piedi: anzi qualche volta più larga ancora, vedi la fig. (1), e la fig. (2).

Nell'infanzia i volti de' bambini e delle bambine non hanno una visibile differenza, ma a misura che crescono le fattezze del bambino pigliano e crescon più presto in proporzione all'anello dell'occhio, che quelle d'una bambina; il che dimostra la distinzione del sesso nel volto. I bambini che hanno le fattezze più grandi del solito, in proporzione agli anelli de' loro occhj, son quelli che noi chiamiamo bambini con fattezze virili; come quelli che l'hanno al contrario, compariscono più bambineschi e più giovani di quel che realmente sono. Questa proporzione delle fattezze cogli occhj, fa che le donne, vestite da uomo compariscano sì giovani, e ragazze: ma siccome la natura non ista sempre attaccata a queste particolarità possiamo ingannarci tanto nell'età che nel sesso.

Da queste ovvie apparenze e dalla differenza di tutta la mole assieme noi possiamo facilmente giudicar dell'età fino a' 20. anni, ma da' 20. in su non con tanta certezza; perchè d'indi in poi l'alterazioni son d'una specie differente soggette ad altri cambiamenti dall'ingrassare o smagrire; il che si fa benissimo che dà un'aria differente alla persona in riguardo alla sua età,

I capelli che circondano un volto come fa la cornice ad un quadro, e fanno col suo colore
uni-

(1) Fig. 110. T. II.

(2) Fig. 114. T. II.

uniforme un contrapposto alla variata composizione che racchiudono, aggiungendole più o meno bellezza, secondo ch'è disposta dalle regole dell'arte, è un altro indizio dell'età avanzata.

Quel che ci resta a dire delle differenti apparenze dell'età, essendo meno piacevoli di quel che si è detto di sopra, si descriverà con più brevità. Nell'età di 20. anni fino a 30., quando altro non accade, v'è pochissimo cambiamento, tanto nel colore, che nelle linee del volto; benchè sebbene svanisca alquanto la tinta fresca, tuttavolta per un altro verso la forma delle fattezze ottiene sovente una specie di stabil fermezza in esse, e acquista di più un'aria di sensibilità che ricompensa di gran lunga quella perdita, e conserva le bellezze fino a' 30. anni appresso appoco sull'istesso piede; dopo quel tempo siccome l'alterazioni si fanno ogni dì più visibili, scopriamo quella dolce semplicità di molte rotonde parti del volto cominciare a rompersi in delle forme dentate con delle più precise rivolte intorno a' muscoli cagionate da' molti loro ripetuti movimenti, come ancora dal dividere le parti ampie, e quindi toglier via quell'ampio avvolgimento delle linee serpeggianti; l'ombre di bellezza soffrendo anch'esse per conseguenza nella loro morbidezza. Può vedersi qualche cosa di quello che qui s'accenna fra le due età di 30. e di 50. anni nelle fig. (1), e l'ulterior guasto che continua a fare il tempo dopo l'età di 50. anni è troppo

M 4

nota-

(1) Fig. 117. e 118. T. II.

notabile perchè abbia bisogno d'esser descritto. I colpi, e i tagli ch' egli allora v'imprime son chiari abbastanza; nulladimeno ad onta di tutta la sua malizia, quei lineamenti che sono stati belli una volta nella veneranda vecchiezza ritengono quei pieghevoli ondeggiamenti, lasciando fino all'ultimo un bel pezzo di rovina.

CAPITOLO XVI.

Dell' Attitudine .

CErte posture del corpo e de' membri che appariscon più graziose a vederle in riposo dependono da' gentili ondeggiamenti contrapposti, ordinariamente regolati dalla precisa linea serpeggiante, che nell' attitudini d' autorità si stendon più, e più del solito si spandono, ma in quella della negligenza, e del comodo son ridotte al di sotto del mezzo della grazia: ed altrettanto caricate in un portamento insolente, ed altero, o negli sconcertamenti d' uno spasimo (ved. la fig. 9. T. I.) quanto diminuite e ristrette a linee piane e parallele per esprimere la bellezza, la scempiaggine, e la sommissione.

L' idea general d' un' azione come anche d' un attitudine, può darfi con un pennello in pochissime linee. E' facile a capire che l' attitudine d' una persona sulla croce possa pienamente significarsi dalle

dalle due linee dritte della croce, in tal guisa intieramente s'intende con un X a guisa di croce l'estesa maniera della crocifissione di S. Andrea.

Siccome due o tre linee alla prima bastano per dimostrare l'intenzione d'un'attitudine, piglierò quest'occasione di presentare al Lettore (il quale si farà stancato di seguitarmi tant'oltre) lo sbozzo d'una contraddanza nella maniera che io cominciai a mandar fuori il disegno; e per dimostrare quante poche linee sian necessarie a esprimere i primi pensieri, in quanto alle differenti attitudini; ved. la fig. (1), che descrive in parte le diverse figure e azioni della specie la più ridicola, che si veggono nella prima parte della T. II.

La persona più amabile può comparir generalmente deforme col lasciare andare il suo corpo, e le sue membra in linee semplici, ma tali linee in persone d'una fattura particolare appaiono ancora in un'aria più dispiacevole. Ho perciò scelto quelle figure che ho veduto accordarsi meglio col mio primo disegno delle linee, fig. 71.

Le due parti delle curve accanto alla 71. servono per le figure d'una donna vecchia e del di lei compagno all'estremo fine della camera. La curva, e le due linee dritte a angoli retti, accennano la stessa positura d'un uomo grasso. Risolvetti poi di tenere una figura dentro i limiti d'un cerchio, che produsse la parte superiore della donna

na

na grassa fra un uomo grasso e uno scimunito colla perrucca in borsa per cui avea fatto una specie di X. La dama della prima coppia sua compagna, in abito da cavalcare collo stringere indietro i gomiti dalla cintola in su faceva un D molto ragionevole con una linea retta sotto di esso per significare il misero, e il chionzo della sua gonnella, e un Z mi serviva per la positura angolare che fa il corpo colle gambe, e colle cosce della caricatura del ballerino colla perrucca co' nodi. La parte superiore della sua passuta compagna si restringeva ad un O, e questo cambiato in P, serviva come un cenno delle linee dritte al di dietro. L'uniforme figura d'uno de' quadri delle carte da gioco era riempita dallo svolazzante vestito &c. della piccola caprioleggiante caricatura colla perrucca alla dolcina; mentre un L doppia segnava la positura parallela delle mani, e delle braccia della segrenna sua compagna: e finalmente le due linee ondegianti eran disegnate per il più gentile atteggiamento delle due figure di primo presso.

La miglior rappresentazione in un quadro del ballo il più elegante siccome ogni figura è piuttosto in un'azione sospesa che in una positura, dee esser sempre un po' fuor del naturale e ridicola; perchè se fosse possibile in un vero ballo di fissare ogni persona nell'istesso momento, come in un quadro, non ve ne sarebbe una in venti che comparisse graziosa per quanto ciascheduna a parte lo fosse ne' suoi proprj moti; nè potrebbe.

trebbe in conto alcuno intendersi la figura del ballo istesso.

La sala del ballo è adornata a posta di tali statue e pitture che possan servire a dare un ulteriore schiarimento. Enrico VIII. fig. (1) forma un perfetto X colle sue braccia, e colle sue gambe; e la positura di Carlo I. fig. (2), è composta di linee meno variate che la statua di Odoardo VI. fig. (3); e il Medaglione che gli resta di sopra è nell' istessa specie di linee; ma tutto al contrario è quello sopra la Regina Elisabetta, come ancora la di lei figura, e come lo sono le due statue di legno in cantonata. Similmente la positura ridicola di stordimento (espressa con seguire la direzione d'una semplice curva, come la linea puntata in una stampa francese di Sancidò, quando Don Chisciotte abbatte un Castello di burattini, fig. (4),) è un buon contrapposto all' effetto delle linee serpeggianti del bell' atteggiamento della Samaritana preso da una delle migliori pitture che mai facesse Annibal Caracci.

CA-

(1) Fig. 72. T. II.

(2) Fig. 51. T. II.

(3) Fig. 74. T. II.

(4) Fig. 73. T. II.

CAPITOLO XVII.

Dell' Azione.

Alla sorprendente varietà delle forme renduta ancora infinitamente più varia in apparenza da' lumi, dall' ombre, e da' colori, la natura ha aggiunto un' altra maniera di accrescere quella varietà ancor di più, per dare ancor più pregio a tutte le di lei composizioni. Questo si eseguisce col mezzo dell' azione; il massimo sfoggio di cui si riserva alla specie umana; e la quale è egualmente soggetta agl' istessi principj in riguardo agli effetti della bellezza, o al contrario, come che governa tutte le passate composizioni, come in parte si vede nel Capit. XI. sulla proporzione. Il mio impegno sarà qui, nella maniera più concisa che si possa, di particolarizzare l' applicazione di questi principj al movimento del corpo, e quindi finir questo *sistema* della varietà nelle forme e nelle azioni.

Non vi è nessuno che non volesse che fosse in suo arbitrio di esser gentile e grazioso nel portamento, se vi si potesse arrivare con poca fatica, e con poco tempo. I metodi soliti, a cui si ricorre per questo proposito fra le persone bene allevate occupa una considerabil parte del loro tempo: anzi anche quelli del primo rango non

non posson ricorrere in queste materie che a' maestri di ballo e di spada: il ballo e la scherma sono senza dubbio doti proprie e necessarissime; tuttavolta esse sono assai imperfette per ottenere un grazioso portamento. Perchè quantunque i muscoli del corpo possano acquistare una certa pieghevolezza da questi esercizi, e i membri, dall'elegante movimento nel ballo, acquistare una facilità a muoversi con grazia, tuttavolta per non conoscere il significato di ogni grazia, e da che cosa dependa, ne seguono spesso le affettazioni, e le male applicazioni.

L'azione è una specie di linguaggio che forse una volta o l'altra si potrà arrivare a insegnarlo con una specie di regole gramaticali; ma adesso si acquista solamente colla pratica o coll'imitazione; e contro a molte altre copie o imitazioni persone di rango, e di fortuna generalmente superano i loro originali, i maestri di ballo nel portamento facile e nella grazia non affettata; siccome un senso di superiorità gli fa agir senza ritegno, tanto più quando son ben fatte della persona. Se sia così, cosa vi può essere che più conduca a quel libero e necessario coraggio che fa che la grazia acquistata comparisca facile e naturale fuor che l'esser capace a dimostrare quanto siano attualmente giusti e propri nel minimo movimento che noi eseguiamo; laddove per mancanza di tal certezza nella mente, se uno de' più compiti signori alla corte dovesse comparir come un attore sul teatro pubblico,

blico, si troverebbe imbrogliato a muoversi propriamente, e farebbe duro, gretto, e strampalato in rappresentare anche il suo proprio carattere: l'incertezza di far bene naturalmente gli darebbe qualche cosa di quel ritegno che le persone ordinarie senza educazione generalmente hanno nel comparir dinanzi a' lor superiori.

Si sa che i corpi in moto descrivon sempre una linea o l'altra nell'aria, siccome il girare intorno un tizzo apparentemente fa un cerchio, le cascate di acqua parte di una curva, il dardo, e la palla da cannone per velocità del lor moto si accostano a una linea dritta; le linee ondegianti si formano dal piacevol moto di una nave sull'onde. Ora per ottenere una giusta idea delle azioni, e nel tempo istesso per essere giudiziosamente soddisfatti di aver ragione in quello che noi facciamo, si principj con supporre una linea formata nell'aria da qualunque dato punto al fine del membro, o della parte mossa, o fatta da tutta la parte o membro, o da tutto il corpo insieme; e che tutto questo possa concepirsi di mossa in un tempo resta evidente per poco che vi si rifletta, perchè chiunque ha visto un bel cavallo Arabo sbardato ed in libertà ed in un licenzioso trotto, non può non rammentarsi che graziosa linea ondeggiante tagli nell'aria il suo alzarsi e spingersi nel tempo istesso avanti. Questa egual continuazione è in esso variata dal corvettare che fa da un lato all'altro, mentre la sua lunga capelliera e la coda scherzano intanto all'intorno in moti serpeggianti. Do.

Dopo avere in tal guisa formato l'idea di tutti i moti come tante linee non resterà difficile a concepire che la grazia nell'azione dipenda dagl'istessi principj che si son mostrati produrla nelle forme.

Quel che ci resta poi a considerare è la forza dell'*abito*, e il costume nell'azione; perchè molto dipende da ciò.

I moti particolari di ciascheduna persona come l'andatura nel camminare sono particolarizzati in quelle linee che ciascheduna descrive dagli abiti che essi hanno contratto. La natura, e la forza dell'abito possono facilmente concepirsi dal seguente familiare esempio, come i moti di una parte del corpo possono servire per ispiegare quegli del tutto.

Observate che qualunque abito le dita prendano nell'uso della penna, voi lo vedete esattamente delineato all'occhio dalla forma delle lettere. Se i moti delle dita di ogni scrittore fossero precisamente gl'istessi, una mano di scritto non si conoscerebbe da un'altra, ma comechè le dita naturalmente cadono, o acquistano differenti abiti di moti, ogni mano di scritto è visibilmente differente. I quali moti debbono accordarsi colle lettere, sebben sien troppo presti, e troppo piccoli, perchè l'occhio perfettamente possa rintracciarli; ma ciò dimostra quali delicate differenze si producano, e costantemente si ritengano da' moti abituali.

Pub

Può offervarsi che tutt' i moti abituali d' uso che sono i più pronti per servire a' necessarij disegni son quelli composti di linee piane, cioè di linee dritte e circolari, le quali la maggior parte degli animali hanno in comune cogli uomini, sebbene non in tanta estensione: la Scimmia potrebbe essere sufficientemente graziosa per la sua struttura, ma siccome a tal effetto si richiede la ragione, farebbe impossibile farla muovere gentilmente.

Quantunque abbia detto che l' ordinarie azioni del corpo si eseguiscono in linee piane, intendo solamente di parlare comparativamente a quelle de' moti studiati in linea serpeggiante; perchè siccome i nostri muscoli son sempre pronti ad agire quando una parte si muove (come una mano, o un braccio da' suoi proprj motori per alzare e tirar giù) i muscoli adiacenti agiscono in qualche parte in corrispondenza con essi: perciò la maggior parte de' nostri moti ordinarij non son che di rado formati in linee tanto assolutamente triviali, come quelle delle giunture de' burattini, e delle marionette. Un uomo deve avere moltissima pratica per esser capace di contraffare quei tali moti dritti e rotondi, che essendo incompatibili coll' umana forma, sono perciò ridicoli.

Si offervi che i graziosi moti in linee serpeggianti non si usano che all' occorrenza, e piuttosto in tempo d' ozio, che costantemente applicati ad ogni azione che facciamo. Tutte le fac-
cen-

cende della vita possono farsi senza essi, essendo, a parlar propriamente, solamente la parte ornamentale del gestire; e perciò non rendendosi famigliari per necessità, debbono acquistarsi per precetti o per imitazione, e ridursi ad abito col replicarli spesso. Il *precetto* è il mezzo che io raccomandar vorrei come la strada la più spicciativa, e la più efficace. Ma prima d'avanzarci al metodo che io debbo proporre per la strada la più pronta e la più sicura d'accostumare i membri a una facilità nella strada ornamentale di muoversi; debbo osservare che il farli presto gli dà spirito e vivacità, come il farli lentamente gli dà maestà e gravità, e di più che gli ultimi di questi danno all'occhio il comodo di creder con vantaggio la linea della grazia, come nell'abbordo degli Eroi sul teatro, o in qualunque altro atto solenne di cerimonia; e che quantunque il tempo nel moto sia ridotto a certe regole pel ballo, si lascia più ampiamente a discrezione pel portamento.

Venghiamo adesso a presentare uno strano, ma forse efficace metodo d'acquistare un abito di muoversi in linee di grazia, e di bellezza.

I. Si segni la linea fig. (1), sopra una superficie piana, principiando a qualunque de' capi, e la mano ed il braccio si muoverà in una bella direzione, ma se si disegna l'istessa specie di linea sopra una scorniciatura d'un piede o due di larghezza, come la linea punteggiata sulla fig. (2),

N

la

(1) Fig. 119. T. II.

(2) Fig. 120. T. II.

la mano deve muoversi in quella bellissima direzione che si distingue col nome di grazia; e secondo la quantità data a quelle linee, s'aggiungerà grandezza alla grazia, e la mossa farà più o meno nobile.

I moti gentili di tal sorta intesi in tal guisa possono farsi in qualunque tempo, e in qualunque luogo, i quali col replicarli spesso diverranno così famigliari alle parti così esercitate che in congiuntura gli fanno per così dir da se.

L'effetto piacevole di muovere in tal guisa la mano, si vede quando si presenta una scatola da tabacco, o un ventaglio graziosamente o gentilmente a una Signora tanto nello stender la mano che nel ritirla, ma deve osservarsi che la linea del movimento non sia che gentile, come il num. 3. fig. 49. T.I., non troppo simile a un S, e avviticchiata, come il num. 7. nell' istessa figura: il quale eccesso farebbe affettato e ridicolo.

Il praticar giornalmente queste mosse colle mani, e colle braccia, come ancora con quelle altre parti del corpo che ne son capaci, in brevissimo tempo renderà tutta la persona graziosa e disinvolta a suo talento.

II. In quanto ai moti del *capo*; la riverenza che la maggior parte dei bambini hanno quando son dinanzi a' forestieri, finchè arrivano a una certa età, è la cagione di lasciare andar giù e tirare il lor mento sul petto, e guardar sotto occhio, come conscj della lor debolezza, o di qualche loro difetto. Per prevenire questa rozza ritrosia, i

parenti e i tutori gli tormentano giornalmente di tener su il capo, il che se gl'inducono a fare è con difficoltà, e in conseguenza in una maniera così forzata, che dà della pena ai ragazzi, talchè che essi prendon tutte le occasioni di mettersi a lor agio con tener giù la testa; la qual positura sarebbe penosa e incomoda, se non fosse un sollievo dalla suggezione; e vi è un'altra disgrazia in tener giù il capo, ch'è capace di farli piegar troppo nelle rene; quando ciò accada allora ricorrono a' collari d'acciaro, e altre macchine di ferro, tutte le quali legature repugnano alla natura, e posson far diventar il corpo storto. Questa fatica giornaliera può schivarsi dai ragazzi e dai parenti, e prevenire un abito cattivo, con solamente (a un'età propria) avvoltare un nastro a una ciocca di capelli, o al berretto in maniera che stia ben serrato al suo luogo, e l'altro capo al di dietro del vestito, come la fig. (1), d'una tal lunghezza che impedir possa il tirare il mento sul collo; il qual nastro lascerà sempre al capo la libertà di muoversi in qualunque direzione, a riserva di questa goffa in cui son atti a cadere.

Ma finchè i ragazzi non arrivano a un'età di ragione sarà difficile per qualunque mezzo l'insegnar loro più grazia di quella ch'è naturale a ogni figlio ben fatto in libertà.

La grazia delle parti superiori del corpo, è di maggiore impegno, e le sensate e ben fatte

N 2

per-

(1) Fig. 121. T. II.

persone in qualunque circostanza l'hanno naturalmente in gran parte, perciò le regole se non son semplici e facili a ritenersi e praticarsi son di poco uso; anzi, piuttosto di pregiudizio.

Il tenere il capo alto non è che accidentalmente bene, e un proprio pendio di esso può essere altrettanto grazioso, ma la vera eleganza si vede per lo più nel muoverlo da una posizione all'altra.

A questo può arrivarsi con avere in voi stessi una sensibilità, benchè non possiate veder quel che fate nel rimirarvi allo specchio, quando col capo aiutato da un garbo del corpo per dargli più atteggiamento, vi sforzate di fare appunto quell'istessa linea serpeggiante nell'aria, la quale hanno imparato prima le mani a fare coll'ajuto della gola rovescia; ed io mi arrischierò di dire che il replicarlo qualche volta accuratamente sul principio, renderà questa mossa tanto agevole al capo, quanto alle mani, ed alle braccia.

Il più grazioso inchino si fa col muovere il capo in questa direzione, quando si china, e s'alza di nuovo. Alcuni strani imitatori di questa elegante maniera di piegarsi, per non saper ciò che essi fanno, par che si pieghino col collo storto. Il basso solenne inchino a una maestà non dovrebbe avere che un pochissimo serpeggiamento, o nessuno, come più convenevole alla gravità e alla sommissione. Il rozzo accennar di sì in una rapida linea retta è affatto il rovescio di questo di cui si parla.

La più elegante e rispettosa cortesia ha un gentile e piccol grado della sopraddetta graziosa piegatura del capo, quando la persona s'abbassa, s'alza, e si ritira. Se dovesse dirsi che una gentil cortesia non consista in altro, che in esser dritto nel personale nel tempo di chinarsi, e d'alzarsi; Madama Caterina nell' Oriolo, o gli Orsi che ballano condotti in vista per le strade, si dovrebbe accordare far delle riverenze tanto belle quanto chi che sia.

N. B. E' necessario nel piegarsi e nel far la riverenza di sfuggire un' esatta medesimezza in tutti i tempi; perchè per quanto graziosa esser possa in qualche occasione, in altre sembrar potrebbe formale ed impropria. Shakespear par che abbia inteso quel che si è detto di sopra del garbo d'inchinarsi nella descrizione che fa Eno-barbo delle Damigelle di Cleopatra.

E adornavan di grazia i loro inchini.

Atto II.

III. Del Ballo. S' accorda dagl'istessi maestri di ballo che nel minuetto vi è la perfezione di tutto il ballo. Una volta sentii dire a un gran maestro di ballo, che il minuetto era stato lo studio di tutta la sua vita, e che s'era affaticato moltissimo per rintracciare tutte le sue bellezze, sebbene alla fine potea dir con Socrate: *che non ne sapeva niente*: aggiungendo esser io felice nella mia professione di pittore, come che potevano stabilirsi alcuni limiti allo studio di essa. Senza dubbio

bio, siccome nel minuetto vi è una composta varietà di tante mosse nella linea serpeggiante quante possano unirsi ben insieme in distinte quantità, è una bella composizione di mosse.

L'ordinario ondeggiante moto del corpo nel comun passeggio (come può chiaramente vedersi dalla linea ondeggiante, fatta dall'ombra del capo d'un uomo contro a una muraglia mentre ei sta passeggiando fra lei, e il Sole nel dopo pranzo) s'accresce nel ballo in una più ampia quantità *d'ondeggiamenti* col passo di minuet che è inventato in maniera da far sollevare il corpo gentilmente appoco appoco qualche cosa più alto del solito, e abbassarlo di nuovo nell'istessa maniera nel continuare il ballo. La figura del passo del minuetto sul tavolato è ancor composta di linee serpeggianti, come la fig (1) variata un poco dalla moda: quando le coppie con questo passo s'alzano, e cadono più dolcemente in tempo, e son libere da un rapido lanciarsi, e cadere, s'accostan più all'idea della bellezza del ballo di Shakespear, ne' seguenti versi,

*Quel che facesti già, vinto è in paraggio
Da quel che fai dipoi. Quando tu balli
Ti desio trasformata in onda lieve
Sulla faccia del mar, purchè tu debba
Non far null' altro mai; muoverti sempre,
Sempre così; nè aver mai altro impiego.*

Nella Novella del Verno.

L'al-

(1) Fig. 122. T. II.

L'altre bellezze che appartengono a questo ballo, sono i garbi del capo, e il serpeggiamento del corpo nel traversarsi l'un l'altro, come anche il chinarsi, e il presentar gentilmente la mano nella maniera descritta di sopra, le quali cose tutte insieme dispiegano la massima varietà delle mosse nelle linee serpeggianti immaginabili, mantenendo un eguale accordo col tempo della musica.

Vi sono altri balli che semplicemente diletano, perchè son composti di varietà di mosse, ed eseguiti in tempo, ma quanto meno son composti di linee serpeggianti o ondegianti, tanto in più bassa stima sono dei maestri di ballo: perchè, come si è dimostrato, quando la forma del corpo è spogliata delle sue linee serpeggianti divien ridicola per figura umana, così parimente quando tutte le mosse in tali linee si escludono in un ballo, divien basso, grottesco, e buffone; ma con tutto questo, essendo, come si è detto, composta di varietà, adattata a qualche carattere, ed eseguita con agilità, e nulladimeno molto dilettevole. Tali sono in Italia i balli da paesani, &c. [ma tali rozzi scontorcimenti del corpo che si permettono in un uomo dispiacerebbero in una donna; come l'estrema grazia, cotanto allettatrice in questo sesso, è noiosa nell'altro; anche la grazia nel minuetto in un uomo difficilmente si approverebbe, se non che in quanto lo scopo principale dimostra un ripetuto presentarsi alla dama.

Nei balli del Teatro Italiano vi è maggior consistenza di quel che ne sia nel Teatro Francese, non ostante che il ballo sembri d'essere il talento di quella nazione; il seguitar distintamente dei caratteri caricati fu originalmente levato d'Italia; e se noi gli consideriamo linealmente in quanto alle mosse particolari, vedremo in che consiste il loro brio.

Gli atteggiamenti d'Arlecchino sono ingegnosamente composti di certe piccole veloci mosse del capo, delle mani, e dei piedi, alcune delle quali vengon fuori per così dire dal corpo in linee dritte, o son avviticchiate intorno in piccoli cerchj.

Scaramuccia è gravemente assurdo come si destina il carattere nello stendere delle tediose mosse in lunghezze non naturali di linee: questi due caratteri par che siano stati inventati con concepire una diretta opposizione delle mosse.

Le mosse, e gli atteggiamenti di Pagliaccio sono principalmente nelle perpendicolari e parallele, così è la sua figura, e il suo abbigliamento.

Pulcinella è faceto per essere il rovescio di tutta l'eleganza tanto per la mossa, che per la figura, la bellezza della varietà è totalmente e buffonescamente esclusa da questo carattere per ogni riguardo; i suoi membri s'alzano, e si lasciano andare quasi affatto a un tempo in direzioni parallele, come se il suo parere d'aver meno giunture dell'ordinario non fosse altro che i gangheri d'una porta.

I balli

I balli che rappresentano i caratteri provinciali, come fan questi di sopra, o persone assai basse, come i giardinieri, i marinari &c. nell'allegria, son sul teatro generalmente più dilettevoli. Gl' Italiani hanno ultimamente aggiunto gran piacevolezza e brio a diversi balli Francesi, particolarmente il ballo degli zoccoli, in cui vi è un continuo cambiamento da un atteggiamento a un altro in semplici linee; spesso tanto l'uomo che la donna buffonescamente si fermano in posizione uniformi, e spesso a un tempo si slanciano in forme angolari, una delle quali rappresenta notabilmente in una linea due W, come la fig. 122. T. II Questa specie di balli sollevati un poco particolarmente per parte della donna in esprimere l'elegante brio (ch' è lo spirito vero del ballo) sono stati eseguiti da poco in qua con grandissimo piacere, e par che adesso abbian superato i pomposi insignificanti gran balletti, essendo il ballo serio anche una contraddizione in termini.

IV. *Delle Contraddanze.* Le linee che formano una moltitudine di persone insieme nelle contraddanze o balli figurati fanno un gioco piacevole all'occhio, particolarmente quando si vede in un'occhiata tutta la figura come al teatro dalla galleria; la bellezza di questa specie di ballo misto, come i poeti lo chiamano, dipende dal muoversi in una composta varietà di linee principalmente serpeggianti regolate dai principj dell'intrigo, &c. I balli de' barbari si rappresen-
tan

tan sempre senza queste mosse, essendo solamente composti di rozzi salti, sbalzi, voltate, correre innanzi, e indietro con de' convulsi ritiramenti di spalle, e di gesti stravolti.

Una delle più piacevoli mosse nella contradanza, e che corrisponde a tutti i principj di variare a un tempo, è quel ch' essi chiamano l' intreccio di mani; la figura di esso è affatto la cifra dell' S, o un numero di linee serpeggianti che s' intrecciano, o si avvolgono l'una coll'altra; che se si supponga segnarsi sul pavimento, le linee apparirebbero come la fig. (1), Milton nel suo Paradiso perduto, descrivendo gli Angeli che ballano intorno al sacro monte, dipinge tutta l'idea in parole;

*Mistiche danze! —————
 Ravvolgendo intricati laberinti
 Eccentrici, e intrecciati, e regolari
 Pur allor più, che più in contrario sembrano.
 Rolli lib. 5.*

Mi arrischièrò finalmente di dire una parola o due dell' azione sul teatro. Da quel che si è detto delle mosse abituali delle linee ondegianti, può ritrovarsi facilmente che se l' azione sul teatro, particolarmente la graziosa, dovesse studiarsi linealmente, potrebbe più prontamente ed accuratamente acquistarsi coll' ajuto dei precedenti principj, piuttosto che coi metodi presi fin qui.

Si

(1) Fig. 123. T. II.

Si fa che il portamento ordinario qual può passare per elegante e proprio fuor del teatro, non si giudicherebbe sufficiente se di esso più di quel che il dialogo d'una comune polita conversazione, sarebbe accurato e spiritoso abbastanza pel linguaggio d'una Commedia. Talmentechè il fidarsi al caso non serve. L'azioni d'ogni scena debbono essere più che sia possibile una perfetta composizione di ben variate mosse considerate astrattamente per tali, e a parte da quel che sia semplicemente relativo al significato delle parole. L'azione considerata in riguardo a sostenere il significato degli autori per dar forza ai sentimenti, o per destar le passioni, deve lasciarsi intieramente al giudizio dell'attore, pretendiamo solamente di dimostrare come possa darsi ai membri un'egual prontezza per muoversi in tutte quelle direzioni che si ricercano.

Quel che io vorrei che s'intendesse per azione, astrattamente è lontano dal dar forza al significato della parola può intendersi meglio con supporre uno straniero, il quale sia un perfetto maestro di tutti gli affetti dell'azione, in uno de' nostri teatri, ma affatto ignorante del linguaggio della Commedia; è chiaro che i suoi sentimenti ristretti sotto tali limiti principalmente nascerebbero da quel ch'egli potrebbe distinguere dalle linee delle mosse appartenenti a ciaschedun carattere, l'azioni d'un vecchio siano o non siano proprie gli farebber visibili a un tempo, e potrebbe giudicare dei caratteri vili e stravagan-

ti dalle linee incleganti, li quali abbiám noi dimostrato appartenere ai caratteri di Pulcinella, Arlecchino, Pagliaccio, e del Villano; così egli potrebbe ancora formare il giudizio della graziosa azione d'un gentilignore, o Eroe dall'eleganza delle lor mosse in quelle linee di grazia e di bellezza che sono state sufficientemente descritte. Ved. i Cap. V. VI. VII. VIII. sulla composizione delle forme. Dove notate che siccome tutta la somma della bellezza dipende *da un continuo variare*, l'istesso deve osservarsi della gentile ed elegante azione; e siccome lo spazio semplice fa nella forma una parte considerabile della bellezza, così la cessazione della mossa nell'azione è altrettanto assolutamente necessaria; e secondo me necessarissima nella maggior parte dei teatri, per liberar l'occhio da quel che Shakespear chiama *segar continuamente l'aria*.

L'attrice ha della grazia abbastanza con meno azioni, e queste in linee meno estese dell'attore; perchè siccome le linee che compongon la Venere si veggon più gentili, e son più semplici di quelle che compongon l'Apollo, così le di lei mosse debbon essere in egual proporzione.

E qui non sarà fuor di proposito l'osservare uno sbaglio che accompagna l'azioni copiate sul teatro; essi son ristretti a certe serie e numeri che replicandoli spesso, e divenendo vecchj agli spettatori, sono alla fine soggetti al mimico, e al ridicolo; il che difficilmente succederebbe, se un attore possedesse quei generali principj che in-

clu-

cludono la cognizion degli effetti di tutte le mosse di cui il corpo sia capace.

Il commediante, il di cui impegno è d'imitar l'azioni che appartengono a' caratteri particolari nel naturale, può ritrovare il suo conto nella cognizion delle linee; perchè qualunque cosa egli copia dal naturale, con questi principj può acquistar forza, cambiarsi, accomodarsi, come il suo discernimento gl'insegnerà, e come la parte assegnatagli dall' autore richiederà.

F I N E.

IN-

I N D I C E

D E I C A P I T O L I .

I	<i>Introduzione . L' uso, e il vantaggio di considerare gli oggetti solidi, come tanti sottili guscj composti di linee, a guisa delle sfoglie d' una cipolla.</i>	Pag. 31
CAP. I.	<i>Della Corrispondenza .</i>	49
CAP. II.	<i>Della Varietà .</i>	52
CAP. III.	<i>Dell' Uniformità, Regolarità, o Simetria .</i>	54
CAP. IV.	<i>Della Semplicità, o Distinzione .</i>	57
CAP. V.	<i>Dell' Intrico .</i>	61
CAP. VI.	<i>Della quantità .</i>	67
CAP. VII.	<i>Delle Linee .</i>	75
CAP. VIII.	<i>Di qual sorta di parti, e come le piacevoli forme sian composte .</i>	78
CAP. IX.	<i>Delle Composizioni colla linea Ondeggiante .</i>	89
CAP. X.	<i>Delle Composizioni colla linea Serpeggiante .</i>	91
CAP. XI.	<i>Della Proporzione .</i>	110
CAP. XII.	<i>Della Luce, e dell' Ombra, e la maniera in cui gli oggetti si spiegano all' occhio da esse.</i>	138
	CAP.	

- CAP. XIII.** *Della Composizione per riguardo al lume, all'Ombra, e ai Colori.* 153
- CAP. XIV.** *Del Colorito.* 161
- CAP. XV.** *Del Volto. I. Nel massimo gusto, e il contrario. II. In quanto al carattere, e all'espressione. III. Della maniera in cui le linee del volto s'alterino dall'infanzia in su, e dimostrino le differenti etd.* 170
- CAP. XVI.** *Dell'Attitudine.* 184
- CAP. XVII.** *Dell'Azione. I. Un nuovo metodo d'acquistar delle mosse facili e graziose delle mani, e delle braccia. II. Del capo, &c. III. Del ballo, particolarmente del Minuetto. IV. Delle Contraddanze, e finalmente dell'azion teatrale.* 188

ERRORI.

CORREZIONI.

Pag. ver.

4	11	<i>altrimenti</i>	<i>ultimamente</i>
11	11	<i>ampio contorno ondeg- giante</i>	<i>ampio e facile contorno.</i>
26	24	<i>finora</i>	<i>fuora</i>
33	17	<i>dependenti</i>	<i>gli oracoli</i>
39	5	<i>tacchette</i>	<i>bacchette</i>
42	20	<i>composti</i>	<i>composti di linee</i>
45	9	<i>seguito</i>	<i>segnato</i>
58	2	<i>il piacere</i>	<i>la facoltà</i>
62	15	<i>nelle muraglie spirali</i>	<i>in un intricato viale</i>
64	25	<i>situazione</i>	<i>senfazione</i>
67	5	<i>e deformati</i>	<i>ed informi</i>
84	1	<i>febbene</i>	<i>farebbe</i>
	17	<i>maladette</i>	<i>mal adatte</i>
87	23	<i>magnificenza</i>	<i>grandiosità</i>
90	1	<i>come può concepirsi</i>	<i>può concepirsi</i>
91	10	<i>della Botta</i>	<i>della bruttezza della Botta</i>
92	17	<i>la linea portata</i>	<i>la linea puntata</i>
94	6	<i>si spiega</i>	<i>si piega</i>
	25	<i>in queste</i>	<i>e queste</i>
98	13	<i>nulladimeno perdono</i>	<i>quantunque perdano</i>
100	18	<i>ondeggianti</i>	<i>ondeggiamenti</i>
	20	<i>estrema</i>	<i>esterna</i>
110	17	<i>superare</i>	<i>separare</i>
124	22	<i>si pigliano</i>	<i>si spogliano</i>
127	17	<i>e la fantesca</i>	<i>elefantasca</i>
132	24	<i>nel naturale</i>	<i>del naturale</i>
136	23	<i>Sceghieremo</i>	<i>Chiuderemo</i>
143	14	<i>dall'occhio, o all'o- recchio</i>	<i>verso o lontan dall' u- dito</i>
150	20	<i>lo ridurrebbe</i>	<i>lo ridurrebbe eguale</i>
159	15	<i>onde</i>	<i>ombre</i>
	20	LA LARGHEZZA DELL' OMBRA	LA PIAZZA DELL' OMBRA
182	5	<i>piglian</i>	<i>fanno un salto</i>
184	19	<i>la bellezza</i>	<i>la bassezza</i>