

LETTERA DI UN DILETTANTE SOPRA ALCUNI QUADRI DEL GRANDUCA DI TOSCANA

BU, ms. 463/ins. 23

È per me molto pericoloso il soddisfare alla domanda che mi fate di scrivervi qualche cosa sopra i più bei quadri che si possiedono in Firenze da S.A.R. I discorsi metafisici di pittura sono successi a quelli di amor platonico nei quali si trattenevano i nostri buoni antichi con tanta serietà. Quindi si è benissimo insegnato a dipingere nel tempo medesimo in cui è diminuito grandemente il numero de' buoni pittori. Nel portare adunque giudizio di alcune delle più singolari e delle più rare pitture della R. Galleria e del R. Palazzo, se vorrò imitare il linguaggio moderno, dovrò ripetere quello che è stato già detto e se mi piacerà piuttosto pensare a scrivere a mio modo, dovrò azzardarmi a spargere delle proposizioni le quali saranno con animosità contraddette da quel gusto un poco troppo leggiero che regna oggigiorno.

Ma del resto a me stesso compiacendomi e ponendo in carta quelle riflessioni che con qualche studio ho fatte nel mirare più volte nelle regie stanze appese certe opere che fanno onore alle belle arti e al genio di coloro che le raccolsero. Non vi tratterrò a lodare i principi medicei per questa parte, perché non porta direttamente al nostro scopo. L'argomento è stato già esaurito ed ogni forestiero che osservi senza prevenzione quello ch'essi hanno fatto, è costretto ad ammirargli. Neppure voglio richiamarvi alla memoria quello che tutti dicono, cioè essere la pittura un'arte imitatrice della natura che deve prendere pur sopra delle sue opere il più bello inoltrandosi fino a creare un bello ideale, in cui sieno riunite tutte le perfezioni le quali divisamente ha la medesima natura sparse fra le sue creature e nel prestarsi al carattere di coloro che la professano adotta diverse pratiche le quali costituiscono i diversi stili di lei. Ella è come l'eloquenza e come la poesia destinata a muovere, a dilettere, a introdurre nell'anima degli spettatori quei medesimi sentimenti da' quali dipende essere posseduto chi con la necessaria disposizione prese a colorire una qualche storia o favola.

Ma nel modo che i più bravi oratori ed i più celebri poeti non si rassomigliano nel trattare il medesimo argomento o nel tessere il medesimo genere di composizione, e Demostene è più grande d'Isocrate, Cicerone fluido e maestoso di Cesare, Omero più sublime di Virgilio, l'Ariosto più fertile d'immagini e più naturale del Tasso, così il Buonarroti, Raffaello, Tiziano, Coreggio, i quali tengono il rango di primi pittori, non sono punto simili fra loro, né si sarebbero mai incontrati nel dipingere il medesimo soggetto. Ogni uomo ha la sua maniera di vedere, di sentire e di spiegare quello che vede, sente e pensa, o parli, o scriva, o adoperi lo scalpello, o maneggi i pennelli. Il suo modo di esprimersi è conseguenza di sua ragione s'è fornito di anima grande o di genio imitativo, s'ebbe in dono un'anima piccola e servile.

Coloro ai quali non toccò miglior sorte non hanno altro stile che quello del maestro che hanno avuto e che si sono fatti, i talenti sublimi creano uno stile proprio che gli fa distinguere nella stessa loro originalità e più o meno disegnano con verità, correzione e grazia, immaginano concentrarsi e coloriscono con vaghezza benché non di rado sacrificino una di queste parti le altre due che da molti si credono secondarie.

Il disegnare è un contornare le forme delle cose, come devono essere appunto in quella data circostanza in cui il pittore le ha poste, senza che si scostino da quelle leggi fisiche da cui sono governate. I greci si assicuraron in questo genere il primato nel tempo più felice per le arti, e bisogna dire che niuno di poi ha creduto poter meglio disegnare, poiché coloro che si sono incamminati per la pittura o per la scultura lasciando anche troppo le forme naturali, si sono rivolti a studiare i loro capi d'opera stimando d'incontrare in questi non solo la verità degli

accidenti, ma l'ideale perfezione delle parti. Né vanno costoro assai lungi dal vero essendo ormai fuori di dubbio che i maestri della Grecia con meno studio di anatomia e con più riflessione ai corpi umani viventi che avevano sotto gli occhi, senza essere trasformati o dalla decenza o dalla moda o dalla mollezza, ritrassero eccellentemente quanto vollero esprimere, senza lasciare speranza di poter far meglio.

L'immaginare è un formar l'idea di quello che si vuol dipingere la quale idea portata all'atto spiega l'abilità dell'artefice per l'inventare e comporre. L'invenzione varia molto dalla composizione secondo il mio modo di concepire in tutt'i quadri vi deve essere invenzione, ma in tutti non accade far mostra di saper comporre. Una sola figura ed un soggetto di più figure, un ritratto sono puramente un'invenzione, ma nel dipingere una storia il pittore fa vedere il suo modo d'immaginare e la sua composizione. Ogni poema, anche il più miserabile, porta un'invenzione ma questa non lo leva nel suo stato di mediocrità in cui deve giacere. Quando le parti sono fuor d'ordine e di proporzione compariscono mal dipinte e poste non corrispondono al tutto e non concorrono a produrre quell'effetto che si era ideato il poeta. È azzardoso il dire come valessero in ciò gli antichi. Ci restano poche delle loro pitture, e queste hanno un'aria di semplicità che ci fanno più comprendere il giudizio che il fuoco dell'artefice.

Anche i quadri descritti dagli autori, se si accettano quelli dei quali parla Teofrasto, i quali forse non furono mai coloriti, non sono paragonabili alle grandi composizioni dei moderni. Forse usarono d'introdurre poche figure acciò comparisse maggiormente la perfezione della medesima, ma forse ancora se si sapesse come stava disposto il celebre gruppo della Niobe potremmo avere qualche prova della loro abilità nell'arte di riunire gli oggetti stati scelti per mezzo dell'invenzione ne hanno aggruppate. Nei loro bassirilievi non potevano aggruppare con verisimiglianza molte figure, ed alcuni moderni che si sono azzardati a farlo hanno creati dei quadri difettosi e senza punta verità. Il colorire è un ricopiare a proposito le più belle tinte della natura adattandole convenientemente ed imitando il contrasto che fanno fra loro e l'effetto che ricevono dalla luce e dall'ombra e della composizione dei corpi nei diversi punti di prospettiva in cui sono collocati.

L'imperatore della China Kien-Long, che amava la pittura, non stimava quella a olio perché gli pareva troppo lucente, e le ombre forti gli comparivano macchie: egli aveva l'occhi avvezzato ai colori a tempera che per noi non sono veri, e l'assuefazione dell'occhio nel trovar buono quel che non è. Del resto, ancor qui non sappiamo quanta fosse la perizia degli antichi, perché corso di tanti secoli deve aver cancellato e smortito qualche cosa dei più bei colori che restano nelle loro poche pitture. Voi vedete che io non sono né idolatra, né disprezzatore degli antichi, e che attenendomi a quello che abbiamo di loro, mi fermo quivi senza giudicare del rimanente non fidandomi di ciò ch'è stato scritto da quelli che non vedevano se non quanto avevano sotto gli occhi e non lo potevano paragonare con gli sforzi dell'arte praticata dai moderni.

Il paragone è il solo mezzo nelle cose sensibili che possa servire a dare un chiaro giudizio. Le parole e l'espressioni usate da chi scrive, dicono sempre meno di un'occhiata che si dia agli oggetti sensibili dei quali si tratti.

I diversi stili che in pittura come il parlare e lo scrivere d'alcuni sono ridotti a maggiore d'altri a minor numero. Io ne conosco soli tre, il sublime, il grazioso ed il naturale. Vi è una maniera semplice di esporre, o con la lingua, o con la penna, o col pennello, i propri concetti, e in tutte le cose un'espressione sola è la vera. Alcuni nel discostarsi da queste s'innalzano, e divengono sublimi, altri la rifioriscono per piacere e diventano graziosi. Tutti gli altri cadono in qualche vizio, qualunque sia tengano per condursi ad un fine, e quei medesimi che vogliono esser grandi, o vogliono dilettere forzando troppo le cose, riescono o giganteschi, o oscuri, o insipidi, manierati e nauseanti. Orazio nelle sue *Odi* sa esser or sublime, or grazioso, il Guidi sempre è maggiore di quello che bisognerebbe, il Marino con tutt'i suoi spargendo troppe galanterie, o troppi frizzi, offende il buon senso e disgusta con mettere in confusione l'anima. L'Alamanni è piano ma piace come piace l'Ariosto nei suoi più bei voli, ed il Tasso nei suoi

squarci più felici. Onde basta avere uno stile senza difetti ed imitar bene la natura per incantare e non vale l'affaticarsi per apprendere quello stile che non combina col proprio carattere, perché La Fontaine non sarebbe mai stato Rousseau, né Jean La Fontaine, come Raffaello quando ingrandì la sua maniera alla vista delle pitture della Cappella Sistina non pervenne, né poteva poggiare al sublime del Buonarroti che toccò forse l'ultimo grado di questa maniera.

La predilezione che si ha per uno, o per un altro pittore nasce qualche volta dalla moda, e qualche volta dal trovare in esso qualche porzione del proprio carattere. L'inglese sa stimare Michelangelo, il francese gli preferiva poco fa un quadro fiammingo, ma ora con trasporto vuole pitture italiane, noi anteponiamo a tutto un bel Raffaello o un bel Coreggio. Chi è affatto per Tiziano o Paolo, chi per i Carracci e per la loro scuola, chi rimane sorpreso dalle pitture di Rubens nel Palazzo di Luxemburgo, e chi ama un Van der Weft e un Gerardo Dow quanto può mai. Il combattere alcuno di tali giudizi è un pretendere di mutare il temperamento di chi gli pronunzia, ed è meglio freddamente additargli il bello qualunque e lasciarglielo godere a sua voglia. Ciascun uomo che pensa se ne forma un modello nella mente, e con questo paragona tutto quanto vede e decide parendogli bello il Giudizio del Buonarroti o il canto del conte Ugolino nel nostro Dante. S'è capace di un pensar grande e forte o il quadro di S. Maria dello spasimo di Raffaello che ora possiede il re di Spagna, o alcuno dei migliori canti d'Joung, s'è fornito di un'anima che lo porti al genere patetico.

Anche gli abiti presi influiscono nei nostri giudizi. Un devoto loda e ammira i quadri che rappresentano maestrevolmente cose di religione, un mondano vorrebbe addobbata la sua camera di Veneri e di Danai, un militare di battaglie del Borgognone, e un nobile superbo di ritratti de suoi maggiori dipinti da Diego Velasco. È stato già introdotto di distinguere diverse scuole. Fuori dell'Italia non si rammenta che la fiamminga e la francese, mentre gl'inglesi, che mostrano di studiare assai, non sono pervenuti ancora ad avere un carattere proprio e affatto distinto, per quanto questa nazione sia capace di arrivare alla eccellenza in quest'arte s'è vero quello che poco fa ha scritto il signor Giacomo Barry, in Italia si dividono i fiorentini dai romani, da essi i bolognesi e da tutti gli altri i veneziani, ciascuno di costoro costituendo con impegno una scuola diversa. A chi piacesse la novità potrebbe sostenere che vi è ancora la scuola napoletana, e la genovese. Questo vuol dire che in Italia è fiorita più la pittura che altrove ed in fatti gli oltramontani ed anche i francesi vengono ogni giorno a studiar qua, e noi non andiamo per questo fine da loro, né un principe italiano pagò mai un quadro forestiero quanto costarono i nostri alla galleria di Dresda.

Diversità di scuole suppone originalità di maniere nei loro fondatori. Quelli che sono venuti dietro ad essi sono poi semplici che nel più sono andati sulle pedate dei maestri scostandosi co' loro fianchi. Ma a ben discernere queste scuole quando non ci contentassimo di porre tutt'i nostri pittori in una scuola generale italiana, dovrebbero esser dette dai loro primi istitutori e non dal luogo ove fiorivano, o dalla patria di cui furono alcuni artisti che un certo stile più di un altro imitavano.

Generalmente gli uomini hanno genio di classare tutto credendo d'intender meglio, ma questo impegno è il più delle volte difficilissimo, e non di rado genera idee inadeguate, o confuse. Se il Buonarroti e Raffaello si ponessero nella medesima scuola si direbbe male se il Buonarroti si richiama alla scuola fiorentina non si saprà come debba andar dietro a Masaccio, a Fra' Bartolommeo della Porta e ad Andrea del Sarto, ai quali non rassomiglia. Se si fa finalmente capo di una scuola che degenerò assai come aveva previsto, si dividerà in due epoche la scuola fiorentina. Ci riuniremo con quelli della scuola romana? Allora faremo credere che Leonardo da Vinci assomigli a Giulio Romano. Se volessi che altri pensasse a suo modo, insinuerei di separare le scuole per maestri e di dire scuola di Masaccio, del Buonarroti, di Raffaello, dei Caracci, del Coreggio, del Bellino, con riunire sotto di essi quanti hanno seguitato il loro rispettivo stile o naturale, o sublime o grazioso per farmi meglio intendere la vera conformità di carattere dei diversi pittori e per ispiegare come possano esser creduti di uno stesso celebre

maestro certi quadri che fecero veramente i loro allievi e certe pitture duplicate che ambiscono il rango di originalità.

Ma io non curo di rendermi singolare, e mi adatto volentieri alle idee comuni già stabilite. Solo ripeterò che in tutte le scuole gran maestri sono stati i pittori originali, e che quelli che non si fanno discernere con facilità nei loro quadri sono fra la plebe dei pittori, ne hanno avuto genio, talento, o grandezza d'anima nella loro arte. Il volgo dei pittori racchiude tanto i cattivi che i mediocri a senso di quelli che non sanno stimare per gran signori se non coloro che contano quattordici quarti di nobiltà.

Io non mi dipartirò da essi per comodo in questa lettera, giacché diverrebbe troppo lunga se mi volessi stendere a parlarvi di tutt'i quadri che in due magnifiche raccolte serba il granduca. Per altro estendo la mia stima anche a quelle pitture le quali senza essere eccellenti mostrano qualche grado di perfezione, essendo quasi impossibile trovarne alcuna che sia egualmente bene immaginata, disegnata e colorita ed avendo sentito cadere in contraddizioni delle persone di buon senso nel nominar queste qualità anche nei gran maestri. Sempre bisogna lodare l'intenzione di coloro che hanno procurato di far bene e avanti di andare in cerca dei difetti nelle pitture, bisogna procurar di distinguere le belle. Tacerò poi sopra i quadri di pittori viventi, mentre sarebbe facile che dispiacessi ad alcuno, o bisognerebbe con le medesime frasi encomiare Raffaello, e che non sempre fosse in cuore che gli sia ancora bastantemente accosto. Né vi venga mai in animo di voler dare ad alcuno una qualche idea dei quadri del granduca con mostrare loro le stampe che di 148 lasciandone molti dei migliori il Gran Principe Ferdinando per quanto si suppone due fece incidere ad acqua forte in buona parte dal padre abate Lorenzini bolognese quando era in età di riposo. Altre ne intagliarono Teodoro Verkruids, Cosimo Mogalli e Giovanni Domenico Picchianti. Il minor difetto che abbiano è di presentare tutte le pitture a rovescio, e di far vedere a destra la spada nel ritratto di Filippo II di Tiziano, ed in quello di Filippo IV di Diego Velasco, e di non porgere il comodo di conoscere e di ritrovare i quadri segnandone le grandezze o conservando qualche proporzione.

Questo principe aveva buon gusto, ed un trasporto indicibile per raccogliere dei capi d'opera onde non risparmiò a spesa veruna per appagare questo suo genio, essendo fino arrivato a rifar delle chiese per pagamento di una pittura. Ma i principi non sono in tutto i meglio serviti, ed il ritrarre in stampa le bellezze originali dei gran pittori è cosa più difficile di quello che si pensa. La Venere di Tiziano incisa da Strenge non eguaglia il quadro. Quantunque poi non si possa riconoscere il valore del Buonarroti e di Raffaello, se non vedendo in Roma i capi d'opera che vi hanno lasciati nonostante i quadri che possiede di loro il granduca, bastano per far concepire la stima che meritano. Il tondo della Tribuna della R. Galleria, per non parlare del quadretto ivi esistente con Cristo in croce e la Madre e S. Giovanni ai piedi di lei che si mostra come di Michelagnolo, ma che in un vecchio inventario del 1605 dicesi di mano di Iacopo da Pontormo e d'invenzione del Buonarroti, per non fermarmi neppure sopra quello delle Parche le quali ad alcuno sembrano dubbie e furono del cavalier Alessio Rimbotti, conservandosi ora nel R. Palazzo nella camera dipinta da Pietro da Cortona ove stanno le pitture più singolari, senza fallo è un pezzo autentico, e capace d'insegnarci qual era il disegnare di Michelangiolo, ed il suo immaginare è vivo. Egli fu fatto fare avanti il suo celebre cartone della guerra di Pisa per Angiolo Doni, il quale non accettandosi il primo prezzo che ne chiese il Buonarroti dovette poi pagarglielo scudi 140 come vien narrato dal Vasari da cui quest'opera è tenuta per la più finita e la più bella che si trovi fra le poche sue pitture in tavola. Vi è dentro una nostra donna inginocchiata, la quale ha sulle braccia il figliuolo in atto di porgerlo dalle spalle a S. Giuseppe che gli sta dietro, e nel campo sono molti nudi appoggiati, ritti e a sedere, lavorati con diligenza. Questo quadro in quanto al colore è di una tinta lucida, e molto fresca, ma non si può negare poi che non sia di un'invenzione e composizione bizzarra, parendo che Michelagnolo, il quale cercava sempre il difficile ed il terribile per mostrare la sua gran maestria nel disegno, si sia compiaciuto sopra tutto di far quivi pompa della sua abilità senza curare se l'attitudine della Vergine fosse verisimile e se le figure del fondo accordassero al

soggetto, con avere fra questa per quanto mi ricordo fattane alcuna che ripeté poi nel sopradetto cartone, come da quella parte incisa in stampa può riconoscersi. Quello ch'è a lui perdonabile diventerebbe un vero difetto in un altro, che per imitare il suo sublime si attaccasse a questo quadro lodato ancora da Cochin.

L'espressioni ed i pensieri di Dante ne' suoi copisti perdono quella forza che gli è propria e divengono freddi certamente. Io trovo grandissima uniformità nella fantasia di questi due uomini chiamati divini, cioè grandi e potrei facilmente senza pena formare un parallelo fra loro, il quale diverrebbe dimostrazione se perito non fosse quell'esemplare della commedia nel margine del quale Michelangelo aveva disegnato a penna tutto quello che nel poema si conteneva. "Aveva forse il Buonarroti imparato da lui," per servirmi dell'espressione di un mio elegante amico nell'Elogio del dottor De Soria¹ "a coglier la natura nelle circostanze ov'ella agisce sublime, e tremenda, e tanto l'aveva studiata in quello che ella ha di più corretto, che egli è quell'unico superiore agli errori nelle forme, negli scarti, nell'invenzione, nel carattere fermo è sovrano". Del resto Anton Francesco Doni nel descrivere in una lettera ad Alberto Lollio del 1549 quello che avrebbe potuto vedere di bello in Firenze lo avverte a farsi mostrare questo quadro di cui bastava solo il dire ch'era del maestro de' maestri. Una tale maniera di dire usata in vita dell'autore del quadro non è troppo enfatica se si osservi il medesimo per trovarvi un saggio dello stile sublime ch'egli aveva prima d'inoltrarsi a mirare la grazia che trionfa in quelli di Raffaello.

Una pittura vista da se piace spesse volte assaissimo, mentre posta al confronto con altra perde qualche cosa della sua bellezza, perché lo spettatore è di un gusto più analogo allo stile della seconda. Bisogna confessare che quello di Raffaello è fatto per piacere, e quello di Buonarroti per muovere la maraviglia, onde non può decidersi quel sia il più bello, e non si determini prima se abbia più perfezione quello che sa allettare, o quello che fa stupire. Il comune degli uomini cerca il grazioso in tutte le cose che ha intorno a se, e per tal causa preferirà ad ogni altro pittore Raffaello. Ch'egli sia tale lo conosce chiunque vidde mai il portento dei suoi pennelli, ed io vi richiamo solo ad osservare con quiete ed attenzione la Madonna detta della sedia ch'è nel R. Palazzo e che pervenne nei sovrani medicei dall'eredità dei duchi d'Urbino, l'avevano prima il canonico Crespi, *Felsina Pittrice*, t. III, pag. 139. Dice che il Gran Principe Ferdinando l'acquistò dal padre Giovanni abate Lorenzini s'inganna. Tutto quello che si può scrivere di questa pittura è minore del vero. Ella piace al pittore ed a chi non toccò mai colori. La sua tinta è morbida, spiritosa e lucente, la testa della Vergine di una graziosità che non ha paragone, l'artificio del lume incomparabile nell'effetto che produce di rotondare e staccare dal fondo gli oggetti. Queste doti insegnano il mirabile dell'arte all'artefice, e con soave e delicata impressione s'insinuano nell'anima del riguardante che non lo stia conducendolo egualmente a trovare nel presente quadro quella perfezione che per mancanza d'intelligenza non scorge in altri ove gli è additata. Chi lo ha più volte copiato ed osservato mi dice ch'è intatto e ch'è colorito a tempera con ritocchi a olio. Se questa pittura fosse meno celebre sarebbe opera bene impiegata il parlarne a lungo.

Ne far lo posso ancora dovendo dir qualche cosa di VII altri quadri almeno del medesimo Raffaello, che fra un numero maggiore possiede il granduca.

Il primo è quello che descrive il Vasari in cui si vede S. Anna porgere alla Vergine il suo Figliuolo con S. Giovanni fanciulletto, ed un'altra santa. Egli dal duca Cosimo fu collocato in una cappella del quartiere che fece fare al detto Vasari in Palazzo Vecchio, ed ora si conserva in quello de' Pitti. Quanto ne dice Giorgio non deve essere accusato di troppa parzialità verso un'opera di un toscano, onde può contarsi per vero. L'aria della testa della Madonna nella sua estrema bellezza varia da quella ch'è nell'altro quadro di cui ho ragionato, e mostra come una immaginazione fertile sa moltiplicare con poco le forme conservandole sempre perfette

¹ Il signor abate Luca Magnanima, pag. 24.

nell'esser loro, felicità che non è toccata a molti servendo appunto la simiglianza dei volti per un indizio dimostrativo degli autori delle pitture.

Potrebbe unirsi a questo quadro l'altro più grande, ivi pure esistente con la Vergine in trono circondata da quattro santi e con più angeli che Raffaello fece per i Dei, i quali volevano riporlo nella loro cappella di S. Spirito. Benché non finito fu acquistato da monsignor Baldassarre Turini per quella che aveva ornata nel Duomo di Pescia, e dal Gran Principe Ferdinando in seguito fu comprato dai Bonvicini ai quali apparteneva per eredità. Il non avere terminato, quantunque in qualche luogo si legga che lo terminasse il Cassana, toglie la soddisfazione di vedervi fin dove ne' suoi primi tempi sapeva giungere la capacità di Raffaello, e quale apparato premetteva a vari dipinti.

Ora nella stanza della Tribuna si può meglio fare il confronto dei suoi diversi stili. Quivi esistono tre quadri del medesimo fatti in tre diverse epoche, cioè quando stiede ai soli precetti di Pietro Perugino, quando migliorò la maniera nell'imitare Leonardo da Vinci ed il Frate, e quando instruito delle pitture del Buonarroti mostrategli da Bramante la ridusse ad esser il miracolo dell'arte. Il primo è quello che colorì per Lorenzo Nasi, con una Nostra Signora che ha il figliuolo fra le gambe, al quale S. Giovannino tutto lieto porge un uccello. Questo quadro di cui parla il Vasari, ed in cui la testa della Vergine mostra qualche somiglianza con l'altra del sopra mentovato quadro di Pescia, ha i segni della sua autenticità restandovi qualche indizio del danno che soffersse nella rovina accaduta alla casa dei Nasi l'anno 1548 per lo smottamento di una parte del Poggio di S. Giorgio. Giustifica poi il giudizio che ne ha portato il medesimo Vasari vedendovisi che la maniera del maestro Raffaello perfeziona a gran passi possedendo il suo bel colorito, ed unendolo ad una certa nobile sobrietà di composizione ch'egli per lo più amava, e ad una corretta naturalezza di contorni, che ingranditi o rotondati si riscontrano negli altri due. Una Vergine è pure il secondo, con Gesù Bambino e S. Giovanni ed un S. Giovanni giovinetto nel deserto espresso con gran maestria, in faccia è il terzo, il quale Raffaello fece al cardinal Colonna, da cui fu ceduto a messer Iacopo da Carpi, medico che lo desiderava in riconoscimento di essere stato da lui risanato di una pericolosa infermità.

Il Vasari, che narra ciò, accenna che quest'ultima pittura era in tela e che a suo tempo trovavasi in Firenze nelle mani di Francesco Benintendi. Queste due circostanze assicurano l'originalità del quadro della R. Galleria in confronto di altro simile posseduto dal duca di Orleans, per non dire che quello che trovasi in Bologna nella stanza del Gonfaloniere è già comparso ad un intendente colorito da Pierin del Vaga o dal Fattore essendo anche falsa la ciarla che esista appresso il pubblico la lettera scritta da Raffaello quando mandò il quadro, mentre il conte Luigi Crespi, che lo asserì da uomo onesto, di proprio moto si ritrattò. Un altro simile Clemente ripose nel Palazzo di Montecavallo dopo averlo acquistato per 2000 scudi dal collegio dei Maroniti, a cui lo lasciò un cardinale Caraffa, per le tinte oscure pare che mostri chiaro la maniera di Giulio Romano. Forse uno di questi sarà quello che al dire del Bocchi fece ricopiare con infinita accuratezza il vescovo Ricasoli, a segno di non riconoscersi il vero dal possessore medesimo.

Nel detto quadro le tinte sono meno chiare che negli altri due, perché Raffaello negli ultimi tempi adoperò poco colore, e l'olio generalmente annerisce. L'avvenenza poi della figura nella cui testa non ritrovo come altri ha fatto l'effigie medesima di Raffaello, la naturalezza dell'attitudine che nell'essere di un scorcio difficile ad esprimersi correttamente serve a far molto rilevarci dal fondo la figura medesima, il contorno grandioso e dolce, il bello arare del bosco in cui è situata che contrappone con maraviglia tinte diverse, danno a questo quadro un gran merito. Se bene io non so se altri potesser prescegliere quello del R. Palazzo in cui sono i celebri ritratti di Leon X, del cardinale Giulio de' Medici poi Clemente VII, e del cardinale Luigi de Rossi, e che il Vasari loda tanto minutamente con rilevarne tutte le bellezze. Ancor questo è un poco oscuro di tinte, ma mostra un verità, ed una diligenza, se si può dire, più che singolare. Tutto è egualmente studiato, e i tocchi del gran maestro sono di una eccellenza inarrivabile, dovendosi credere essere di Raffaello non di Giulio Romano, che pure lavorò su

questa pittura le ultime pennellate che qui danno il finimento. Bisogna rammentarsi per la storia del medesimo e per comune istruzione ciò che narra il Vasari nella vita di Andrea del Sarto. Egli dice che questo quadro fatto in Roma da Raffaello, certamente fra l'anno 1517 e 1519, cioè negli ultimi tempi della sua vita, e quando il suo pennello era arrivato alla massima eccellenza, fu veduto in Firenze in casa Medici da Federigo II duca di Mantova allorché egli vi passò nell'andare ad inchinarsi a Clemente VII, e che il principe, al quale era estremamente piaciuto, prese opportuna occasione di domandarlo al papa, il quale glie ne fece grazia, onde venne ordinato a Ottaviano de' Medici, sotto il di cui governo erano Ippolito ed Alessandro, di compiacerne il duca. Dispiacque ciò ad Ottaviano che stimava assaissimo il quadro e pensando come uscire da questa faccenda prese tempo a mandarlo, ed intanto chiamato Andrea del Sarto gli disse che bisognava contraffarlo con ogni studio per poter inviare la copia in vece dell'originale. Andrea promise di fare quello che sapeva, e poteva, ed infatti gli riuscì di ritrarre segretamente la copia a tutta perfezione, avendovi imitato insino le macchie del sudiciume che vi era allora di moda che pervenuta in mano del principe gli parve di avere ottenuto il quadro che desiderava. Giulio Romano glie lo lodò assaissimo, e quando Giorgio, che aveva veduto lavorare Andrea, capitò a Mantova, credette di doverglielo fare osservare come la miglior cosa che vi fosse, ma il Vasari non gli nascose che non era altrimenti quello di Raffaello. Parve strano ciò a Giulio, e gli rispose: come no? Non lo so io, che riconosco i colpi che vi lavorai su? Allora il Vasari gli palesò ch'era opera di Andrea e gliene fece vedere un segnale. A questa prova Giulio si ristinse nelle spalle dicendo: io non lo stimo meno che s'egli fosse di mano di Raffaello, anzi molto più, perché è cosa fuor di natura che un uomo eccellente imiti si bene la maniera d'un altro, e la faccia si simile.

Questa storia su cui non possono cadere dubbi insegna assai bene quanto sia difficile qualche volta il riconoscer le copie. Io so di certo che una volta Pietro da Cortona s'ingannò nel comprare a Venezia per originale una copia che veniva da Paolo Veronese. N'è poi maraviglia che Andrea del Sarto si prestasse a ricopiare un quadro di Raffaello, mentre ciò era per servire la casa Medici dalla quale ricevette molti servizi, non fu uomo che aveva di se quella stima che meritava e la cosa dovette accadere verso l'anno 1525, e in quel tempo in cui viveva poveramente. Quello che mi sorprende è che l'originale, di cui sempre si è conosciuto il valore, sia scurito e che la copia, la quale si vuole che sia quella stessa che di Parma fu portata a Napoli ove si trova, oltre la freschezza sia più pastosa e morbida, perché questo sarebbe indizio che Andrea valesse più di Raffaello nell'impasto dei colori, il quale pure aveva profittato sotto Fra' Bartolommeo della Porta. Quindi io sarei estremamente vago di osservare al paragone questi due quadri, e sono sicuro che un pittore di capacità saprebbe pascersi assai sul confronto, riflettendo al procedere del lavoro. Intanto si può studiare a riconoscere nell'originale di S.A.R. quello che Raffaello lasciava ai suoi allievi, e quello che riserbava per se, e che dovevano esser quei colpi che danno l'ultimo finimento, l'eleganza e la verità, che sono i più difficili, e che non devono mai lasciarsi troppo distinguere, ne devono scordare dal fondo perché non risalti il lavoro di due mani, se non che potrebbe dubitarsi che Giulio per sostenere il suo sentimento in faccia al Vasari vantasse di aver lavorato nel quadro del suo maestro, da poiché non si ristette dall'usare un'espressione che male poteva convenire al rango che aveva tenuto presso di Raffaello di tal discepolo, e di amico. Ma io non ardisco affermare che Giulio mentisse, contentandomi di credere ch'esagerasse, e lascio ai professori la cura di riscontrare sul quadro se restano indizi di questo indubitato racconto.

Bensi mi farò lecito di riflettere che gli antichi spesso non curarono nelle parti accessorie delle loro opere di impiegare tutta quella maestria che possedevano, e fra mille esempi basti il delfino con gli amorini che scompariscono tanto allato alla Venere medicea, e che assaissimi dei moderni, e fra gli altri Raffaello, in questo ed in altri quadri furono attenti perché le cose di meno importanza fossero così ben finite quanto le primarie. Né m'indurrò a credere che, forse per quello stesso motivo per cui nei tempi nostri a tutto si vuol dare la vernice della virtù, e tutto si vuol colorire con tinte simili, il libro di cartapeccora miniato, il campanello d'argento

lavorato e la palla della seggiola d'oro brunito, tanto lodata dal Vasari, fosse fatica de suoi giovani, mentre tengo per fermo unicamente che ai grand' uomini sia concesso di fare con egual bravura le cose grandi, e le piccole quando voglino. Raffaello ha insegnato che nei ritratti alcuno non si può mai imitare impunemente dall'intera verità, perché non solo è stato attento a cogliere ed esprimere le fattezze e le attitudini, ma di più ha cercato ed ottenuto di ritrarre con egual diligenza le vesti e quanto poneva intorno alle figure che effigiava.

Questo non si vede più nel quadro di cui parlavo che nell'altro della R. Galleria che presenta Giulio II nell'ultima età sedente in atto privato. Egli è uno dei quadri venuti da Urbino, e per la bellezza non cede agli altri. La mano che posa sopra un bracciolo della sedia è un lavoro squisito, e che sorprende come a me è successo di vedere l'esser accaduto a persone d'altissimo rango. Questi vi notavano con meraviglia i segni della vecchiezza impressi in questa parte ch'è delle più sollecite fra le apparenti a spiegargli, con tutta quell'arte che ci vuole per copiare il naturale, e vi si fermavano sopra quanto a considerare l'aria della fronte del pontefice, la quale dalla gravezza degli anni non è spogliata di quell'alterigia che spiegò in tutte le sue intraprese. In qualunque tempo facesse Raffaello questo ritratto, cioè o in vita di Giulio o dopo morte, egli doveva avere bene impressa nella mente l'effigie di chi fu grande alimentare di sua virtù da saperla riportare sulla tela con tutti gl'incanti della sua opera.

Ma perché non fo un catalogo di quadri conviene che staccandomi Raffaello avanzi il mio cammino. Già in questo lascerò indietro molti pezzi che meriterebbero osservazione, e nel parlare di alcuni coloriti dai nostri pittori, per i quali con real lusso si prepara nella Galleria un nuovo grandioso salone che sarà tutto dedicato alla scuola toscana, vi contenterete che passando in silenzio quanti servono soltanto ad additare il nascimento ed il progresso dell'arte, vi richiami a vedere la tavola di Fra' Giovanni Angelico da S. Marco che di fresco S.A.R. ha fatta riporre nella medesima Galleria.

Ella è quel tabernacolo di nostra signora dipinto dentro, e fuori a tempera con oro nel 1433 per l'arte dei Linaioli di cui parla il Baldinucci, il quale trovò essere stato pattuito per fatica e manifattura fiorini 190. Di questo pittore ch'è in buon concetto fra i suoi non vi farò l'elogio, giacché questa sua patria possiede molte opere. Ma chi non lo conoscesse vedrà in quello della R. Galleria che se non valse affatto nel disegno ebbe nobilissime idee, trovandosi nelle teste di alcuni angetti che suonano diversi istrumenti e nel fanciullo Gesù che sta in collo alla Madre una vaghezza mirabile che tiene del sopraumano.

Del tempo in cui fu fatto non so che possa mostrare fra gli stranieri cosa migliore. Vi si veda la facilità dell'artefice che come dice il Vasari non usò mai di ritoccare alcuna sua pittura, ed insieme la sicurezza de' suoi tocchi che lo disegnano ancor quando non lo avesse scritto il medesimo Vasari per un eccellente miniatore. Egli fu non di meno di gran lunga superato da Fra' Bartolommeo della Porta dell'istesso ordine. Alla sua gloria basterebbe il S. Marco, figura di braccia 5 in circa ch'è nel R. Palazzo "in cui" dice l'Algarotti "niun manca delle parti che costituisce un eccellente maestro".

Per arrivare a questo rango usò una diligenza che altri non suole usare. Egli quando lavorava teneva presenti le cose vive, e per ritrar panni, armi, ed altre simili cose aveva un modello di legno che si snodava il quale vestiva al bisogno, siccome narra il Vasari, ch'era il possessore di questo stesso modello, e di più, come faceva Raffaello disegnava di nudi quelle composizioni che doveva dipinger con figure vestite, e a chiaro scuro in olio lavorava i suoi quadri prima di passare a porvi i colori. Questo è quello che si rileva dalla tavola restata imperfetta che gli causò un'infermità, e quindi la morte, la quale allogatagli dal Gonfaloniere Pietro Soderini fece per la Sala del Consiglio in cui sono i protettori della città di Firenze, e quei Santi che nel giorno loro la medesima città ha avute le sue vittorie, e da uno studio a penna di essa, con poche varietà, ch'è nella raccolta di disegni del granduca. Ella dopo essere stata per qualche tempo nel luogo ove doveva andare, fu poi trasferita in una cappella dei Medici nella basilica di San Lorenzo, e finalmente l'ebbe il Gran Principe Ferdinando, ed ora sta nella R. Galleria.

Quivi è il ritratto proprio di Fra' Bartolommeo che accresce la rarità del quadro. Che se a questa pittura manca il colorito, ha bastanti pregi per farsi stimare indipendentemente da ciò, poiché vi si trova una correzione di disegno che mostra quanto la scuola toscana valesse in ciò anche prima del Buonarroti, una grandezza di contorni e una sveltezza e risolutezza nelle figure che sino a quella di Andrea del Sarto, una solida composizione accompagnata da piacevole novità, essendo belli a maraviglia due angioletti che stanno a piè del trono della Vergine con altri che volano per aria. I detti due angioletti in poco diversa positura in atto di cantare, s'incontrano ancora nel sopra mentovato quadro fatto da Raffaello per i Dei. Fra' Bartolommeo amò questa invenzione e non fu qui ove la prima volta la praticò avendo pure di due angioi che suonano e di altri che svolazzano tenendo un padiglione aperto guarnito il trono di Nostra Donna nell'altro quadro ch'è nel R. Palazzo, e che loda assai il Vasari, mentre lo descrive a lungo qui forse Raffaello. L'idea di simili troni si compiacque di adottare nel vederla usata il Frate appunto nella prima sua venuta a Firenze e quando con lui di continuo si stava per apprendere il maneggio dei colori e la maniera d'unirli come il Vasari stesso lasciò scritto.

Se altro non fosse stato il pregio del Frate che l'aver aumentato di novità questa parte della pittura, oltre l'aver prodotto il buon modo di vestire le figure, seguendo il rilievo del nudo col mezzo del chiaro scuro, bisognerebbe avergli obbligo grandissimo. È di vero seguendo il rilievo del nudo col mezzo del chiaro scuro produsse il buon modo di vestirle, come un gran maestro ha osservato. Egli non solo il buono dei medesimi intese, ma l'effetto delle ombre conobbe ancora qual'altro mai, e l'artificio per far staccare dal fondo le figure se bene la tavola suddetta, che fece per la sua chiesa di S. Marco ove una copia di Domenico Gabbiani non di Francesco Petrucci vi fu riposta in suo luogo, è oggi assai scurita e dicendoci il Vasari che lo era già a giorni suoi per aver voluto Fra' Bartolommeo, imitandovi le cose di Leonardo da Vinci, adoperare fumo da stampatori e nero d'avorio abbruciato, convien credere che se in 60 anni, in circa quanti ne correvano dal tempo in cui fu fatta la pittura a quello in cui scriveva Giorgio, tal pratica l'aveva alterata maggiormente, dopo altri 200 anni abbia dovuto variarla, ciò non successe quando abbandonò questa pratica, come si può riconoscere dal paragonare il detto quadro con l'altro del S. Marco e con i due profeti Isaia e Giobbe freschissimi e morbidi che il frate colori a Salvator Billi mercante fiorentino, per una cappella sotto l'organo nella chiesa della S.S. Annunziata, i quali sono ora nella R. Galleria restandone ivi le copie.

Il Vasari ha scritto nella vita di lui, e lo ha ripetuto in quella di Raffaello, che questo insegnò all'altro i buoni termini della prospettiva. Io ardisco francamente di negarlo perché prima di me questa asserzione è stata riconosciuta falsa da un intendente, riflettendo non combinar ciò con quello che il medesimo Vasari dice nella vita di Bramante da Urbino, cioè che Raffaello andato a Roma a dipingere nel Vaticano dopo essere stato a Firenze, dal suo concittadino apprese l'architettura e da lui fu diretto nelle fabbriche occorrenti a quella storia, ed essere sicuro che il Frate avanti l'anno 1504 in cui di ottobre Raffaello venne in Firenze, in varie opere si era dimostrato pratico delle buone regole della medesima architettura. Anzi aggiungerò che ne' suoi quadri generalmente mostra di far pompa d'intendere la prospettiva, parendogli forse di essere abile in ciò più di altri maestri per quanto fosse umile a segno di essere restato stordito delle tante opere che vedde a Roma, e di aver fatto scapito in quel luogo di sua virtù, come attesta Giorgio. È quest'ultimo un fatto molto singolare, se non che i grand'uomini sono quelli appunto che più sentono la propria imperfezione, e la mano non corrispondere mai esattamente ai concetti che creano nella loro mente.

Si può dire poi che la maniera del Frate fosse maestosa e vaga insieme, e schierando assieme tutte le sue opere si potrebbe mostrare che Firenze deve contarle fra le migliori, non potendosi negar loro un carattere che riunisce disegno e colorito eccellente. Per quanta sia la stima che sento per Andrea del Sarto non di meno a cose eguali io mi troverei disposto ad anteporre a lui il suddetto buon religioso. Forse le vicende della vita di Andrea non gli concessero sempre di fare quel che sapeva, ed il tenore devoto e ritirato che diede alla sua Fra' Bartolommeo non lo

lasciò operare quello che poteva. Comunque sia Andrea non si può conoscere che in Firenze nella Compagnia dello Scalzo, nei chiostrini dell'Annunziata e nella R. Villa del Poggio a Caiano.

Ma io non devo considerare altro che le tavole che ha il granduca e siccome i libri dell'Eneidi non sono tutti eguali, così fra queste essendo molte e di diversa eccellenza mi limiterò alle più pregievoli. Sono esse cinque. Cioè quella con S. Agostino, S. Lorenzo, S. Domenico e S. Francesco, i quali pare che stiano disputando della SS. Trinità che sopra vi è espressa con S. Maria Maddalena e S. Bastiano in ginocchioni nel davanti, quella in cui vedesi la Vergine in piedi sopra una base col figlio in braccio e ai lati S. Giovanni Evangelista e S. Francesco, quella in cui è pure la Nostra Donna con Gesù Bambino che volge graziosamente lo sguardo a S. Giovanni sostenuto da S. Elisabetta, quadri tutti che stanno nel R. Palazzo, le due con la storia di Giuseppe che sono nella R. Galleria.

Il primo quadro lo fece Andrea per la chiesa di S. Gallo, la quale fu demolita per l'assedio di Firenze, onde questa sua pittura passò con altre nel 1529 in quella di S. Jacopo tra Fossi e poi nella Real Casa per salvarla dall'inondazione del 1557. Il colorito morbido, delicato, e vero rende un tal quadro fra i migliori di Andrea come dice il Vasari, il quale nel descriverlo rileva esservi molta osservanza nella misura delle figure, un modo molto ordinato, e gran proprietà dell'aria ne' volti. Si toccò di sopra il difetto attribuito ad Andrea di aver fatte le sue figure un poco tozze, ma in sua difesa vi sarebbe da dire essere stati molto vari gli artefici nelle proporzioni loro, e questa taccia non meritano certo tutte le sue opere. Se si volesse trovare in quella di cui parliamo ove forse la ricchezza dei panni, e l'attitudine delle figure le fa comparire più corte, bisognerà concedere esser libera da questa critica la seconda ch'è la più conservata.

Dal Vasari pure s'impara che Andrea la lavorò a istanza di un frate di S. Croce dell'ordine de' Minori, il quale si dilettava molto della pittura, ed era governatore delle monache di S. Francesco in via Pentolini, dalle quali poi per ottenerla il Gran Principe Ferdinando rifece loro con ricchi ornamenti la chiesa. Quivi i panneggiamenti sono bellissimi e con un girar di pieghe molto naturale e con alcune dolci ammaccature lasciano travedere l'ignudo. La terza Andrea la dipinse nei tempi dell'assedio per il sopra mentovato Ottaviano de' Medici con arte, disegno, e diligenza incredibile, tramando di ben servire questo suo mecenate, a cui era di assai debitore, lo dice il tante volte citato Vasari, le tavole mentovate dal quale io antepongo alle altre per essere le più autentiche, e quelle che danno perciò maggior diletto. Non vi è cosa la quale tanto assicuri il pregio di una raccolta di pitture quanto il poterne mostrare la provenienza. Certe tavole che spesso si decantano hanno la disgrazia di non esser note se non per quello che ne predicano coloro dai quali sono fatte vedere. Intorno al presente quadro vi è da osservare che monsignor Ottaviano l'ordinò ad Andrea per aver veduto quanto negli ultimi tempi aveva migliorata la sua maniera, che il pittore attese a compiacerlo con special cura, e che questo in altre mani non volle che andasse che nelle sue. Infatti fu finito e portato a quel signore mentre le armi che assediavano Firenze gli davano altri pensieri, nè per guadagno Andrea si lasciò indurre a cederlo a veruno, m'aspettò che i tempi migliorassero ed allora lo riportò ad Ottaviano da cui fu volentieri accettato con pagar doppiamente.

Può svegliare della compiacenza il paragone di questa pittura con le altre due nominate in ultimo luogo, ma che furono fatte d'Andrea nella sua gioventù. Esse furono da lui colorite per ornare una camera di Pier Francesco Borgherini a concorrenza di Francesco Granacci di Francesco Umbertini e d'Iacopo da Pontormo. Il Vasari replicatamene parla di questi quadri, i quali sono di piccole figure, dicendo ad Andrea averne il Borgherini dati a fare ad una parte senza descrivere quali siano i fatti della vita di Giuseppe ch'esso aveva espressi. Di quelli che vedendosi nella R. Galleria e che vanno anche in stampa, uno presenta le prime vicende di lui quando si staccò dal padre, fu tradito da fratelli, e da essi venne fatto credere morto, l'altro una parte di ciò che gli accadde in Egitto. Nel R. Palazzo ci sono altre di queste tavole di casa Borgherini, che io per poco m'immagino esser.

Bisogna che a quelle di Andrea ponga mente chi pensasse, come alcuni dicevano fino a tempi di Giorgio, non aver egli avuta molta invenzione, poiché vi scorgerà quanto questo sia lontanissimo dal vero. Infatti non solo copioso è il numero delle figure impiegate nelle suddette tavole, ma ciò che più vale vi si trovano tutte aggruppate, e distribuite in modo che non recano confusione, e lasciano all'occhio i giusti riposi che si di rado si hanno nelle grandi storie, ed il diletto di contemplare una ricca composizione divisa in più scene, disposta con naturalezza e ornata di ameni paesi.

Non mi posso contenere dall'ammirare la virile costanza di Margherita di Ruberto Acciaiuoli moglie del suddetto Borgherini, allor quando si oppose a Giovanni Battista della Palla, figliuolo di un ricco speziale ed uomo che viveva magnificamente che andava per negozio spogliando Firenze di quante sculture, pitture, medaglie ed altri ornamenti antichi in qualunque modo aver potesse per inviarli al re Francesco in Francia con ordine della Signoria, essendosi portato costui, che poi fece quel disgraziato fine che dice il Varchi, da questa gentildonna, quando il consorte si era ritirato a Lucca per l'assedio della patria, per prender le pitture delle quali con ottimo gusto gli era stata guarnita la camera secondo la moda di quell'età ella seppe cacciarlo fuori con risoluto ardire chiamandolo esilissimo rigattiere, e vergognandosi di accettarne il prezzo che gli veniva offerto, siccome narra per disteso il Vasari nella vita del suddetto Pontormo. È cosa troppo bassa per un uomo che debba, e voglia sostenere il rango in cui nacque, l'indursi a vendere le rarità stategli lasciate da suoi maggiori, né dovrebbe mai mettere al rischio di arrossire se fosse messo a confronto il suo contegno con quello di una tal donna l'abbadessa delle monache di S. Anna di Foligno rispose alla regina Cristina di Svezia, che la ricercava di vendergli un celebre quadro di Raffaello che vedesi tuttavia nella loro chiesa: "se ad altre somiglianti profferte avessero in addietro aderito le religiose, non averemmo ora noi l'invidiabil fortuna di godere della presenza di V.M."². Replica che spiega quanto il possesso di una rarità singolar renda celebre anche presso i sovrani la persona che la gode.

Un'altra cosa è stata opposta ad Andrea, ed è che l'aria delle teste delle sue femmine sia sempre simile perché rifacesse in tutte, ancor quando non vi pensava, le fattezze della sua bella consorte Lucrezia di Baccio del Fede. Questo è generalmente vero ed è un difetto quando le opere devono esser vedute assieme, o quando il modello non è di quella perfezione che il pittore si figurava. Se accadesse così ad Andrea lascio che ne giudichi chiunque. Espressamente dice il Vasari essere il ritratto della sua donna la S. Maria Maddalena testa in profilo della tavola di S. Gallo, mentovata di sopra, e la Vergine testa in faccia del tabernacolo a fresco fuori la porta a Pinti. Questa pittura bellissima è oggi mai quasi affatto perita, per la poca cura che si è avuta di conservarla nonostante il credersi che la medesima fosse risparmiata per consiglio di Pier Capponi nel gettare a terra il vicino convento degl'Ingesuati l'anno 1530, quando la città era cinta di assedio, ma S.A.R. conserva nella R. Galleria il disegno originale ed una stimabile copia in grande, probabilmente fatta dall'Empoli che ha comprata dall'eredità del Sera ove si può riscontrare quanto graziosi fossero i delineamenti di colei per cui Andrea si fece infelice. Quivi si trova ancora un S. Giovanni fanciullo che ride fatto con arte grandissima e questa testa nel medesimo atto ripeté Andrea in un altro quadro di casa Gaddi, e in una tavola della R. Galleria nella figura di un piccolo Gesù senza che io m'immagini che gli si possa rinfacciare come cosa la quale abbia da diminuire il suo merito.

La sua maniera fu naturale con pendere piuttosto nel grazioso, più di quello che facesse Fra' Bartolommeo. I forestieri che non furono mai qua non possono avere la giusta stima di questi due pittori, come noi non conosciamo senza vedere il Cenacolo di S. Maria delle Grazie in Milano, ed i quadri del re di Francia tutta l'eccellenza di Leonardo da Vinci benché questo artefice sia nostro.

² *Antologia Romana*, aprile 1777.

Rarissimi sono i suoi quadri perché le opere sue erano ritardate dal desio e per gran ventura, oltre quello assai grande della Natività semplicemente abbozzato ch'è nella R. Galleria, ed in cui vi sono però delle figure finitissime. Il Granduca possiede nella medesima la testa di una Medusa rammentata dal Vasari che ci dice non finita, ed un bellissimo ritratto che il cardinale Leopoldo dei Medici ebbe per 100 scudi l'anno 1658 in Venezia. La testa di un angelo che alza un braccio in aria che scorta dalla spalla al gomito, venendo innanzi e l'altro va al petto con una mano, che non so ove sia. Questo ce lo dice il Vasari nella vita di Raffaello ove aggiunge ch'egli più di qualunque altro uscendo dalla scuola di Pietro prese ad imitare la maniera di Leonardo, la fama del di lui cartone fatto per la Sala del Pubblico, avendolo condotto a Firenze. Poterono in tale occasione questi due professori far conoscenza, e potette il secondo colorire il ritratto del primo giacché l'immagine di Raffaello si tiene con tutta verisimiglianza che presenti il sopra mentovato quadro, il quale nell'esame che ne fu fatto qua prima dell'acquisto fu da tutt'i professori trovato delle cose migliori di Leonardo. Veramente non ho notizia che allora fosse riconosciuta la fisionomia, e non so neppure se Cochin sia stato il primo a nominarla come altri ha scritto. So bene che non può questo attribuirsi a sbaglio non essendo nascosto nella R. Galleria questo quadro, e non essendo sconosciute le fattezze di Raffaello onde non vi si potrà non dubitare al paragone con tutte le grazie che brillano in quella stagione per quanto egli si sia espresso specialmente nelle ciglia in faccia fino a tutto il collo nel primo fiore di gioventù, specialmente nelle ciglia. La pittura è disegnata con gran finezza e rotondità di contorni ed il suo colorito è pastoso e vermiglio, e con ciò smentisce la critica fatta a Leonardo dal signor d'Argenville, il quale ha trovato il suo contorno tagliente e secco, la sua carnagione che pende nel color di feccia, e le sue tinte mescolate sempre di violetto.

Ma io non voglio poi che l'amor della patria mi trasporti a fermarmi lungamente sopra moltissimi altri quadri posteriori di scuola toscana che si posseggono da S.A.R. Basterà che ne' nomi alcuni dei più stimabili per additarvi i diversi stili dei loro autori, e per avvalorare l'universale sentimento che questa scuola si sia sempre fatta distinguere per la correzione del disegno. Quello che valesse ai tempi del granduca Cosimo I non si può meglio conoscere che dai XXXIV quadri esistenti nella R. Galleria, i quali furono dipinti nel 1570 e 1571 e servirono già d'imposte ad alcuni armadi di uno scrittoio del Gran Principe Ferdinando, come scrive il Baldinucci nella vita di Girolamo Macchietti discepolo di Vasari.

Esprimono tali pitture favole, abiti, e allusioni alle gesta di detto Cosimo e nella massima parte hanno segnato il nome di quei giovani i quali le colorirono sotto la direzione credo io del suddetto Vasari. Questi giovani furono Tommaso da S. Fridiano, Santi di Tito, il mentovato Macchietti, Giovanni Stradano, Alessandro Fei detto del Barbiere, Francesco Morandini detto il Poppi, Bartolommeo Traballese, Mirabello Cavalori, Alessandro Allori, Jacopo Coppi, Giovanni Maria Butteri, Niccolò Betti, ... [sic] Minghi, Giovanni Battista Naldini, Lorenzo Sciorini, Vittorio Casini, Domenico Butti. L'abilità loro non era eguale, ma nonostante fa piacere il ritrovare in queste tavole un prospetto dell'arte appresso di noi nei tempi che succedettero a quelli felicissimi per la medesima di Raffaello e del Buonarroti, ed il vedere come alcuni ch'ebbero in progresso della celebrità mostrassero di buon ora quanta speranza d'aver di loro riuscita, e come possedessero le buone regole della loro professione.

Si vuole che lo stile di Michelangelo guastasse infinitamente i nostri pittori che procurarono di andargli dietro ed invero non sarebbe facile il far loro l'apologia, e può bastare il dire che non tutti caddero nel crudo dei contorni, nel languido dei colori, nel forzato e nello scorretto del disegno che in alcuni di essi si osserva, e che lo stesso Vasari, il quale lascia travedere molti difetti ne' suoi tanti lavori ove dovette impiegar molto il pennello de' suoi allievi, fu qualche volta un grand'uomo, come dimostra il quadro di Cristo che porta la croce nella nostra chiesa dei Padri Conventuali, e come dimostrano alcuni ritratti che ha il granduca nella R. Galleria, cioè quello del duca Alessandro figura intiera, e quello di Giuliano duca di Nemour,

lodatissimo da Richardson essendosi in questi fatto vedere un altro pittore diverso da se medesimo.

Santi di Tito fu il più eccellente e corretto disegnatore che fosse ai suoi tempi, onde Tiziano che lo conobbe in Venezia dette segni d'invidiarlo e se avesse avuto un colorito migliore nulla gli sarebbe mancato per essere un maestro di primo rango. La tavola rammentata dal Baldinucci e posseduta in oggi dal Granduca nella R. Galleria, ch'egli dipinse per la chiesa dei Gesuiti, in sulla maniera di Angiolo Bronzino suo maestro, poco dopo tornato da Roma rappresentando la Natività del Signore con una gloria e molte figure di angetti è un quadro che gli fa molto onore per quanto sia di uno stile naturale e piano.

La maniera del detto Angiolo, il migliore allievo che possedesse la scuola del Pontormo, si può osservare nella stessa R. Galleria esaminandovi la tavola che fu già in una cappella di Palazzo Vecchio, nella quale vi è un Cristo deposto dalla croce in grembo alla Madre, il volto della quale è di una maravigliosa espressione. Di questo quadro fa parola il Vasari siccome dei due appresso con l'angelo Gabriello, e la Vergine da lui annunziata, i quali erano nella stessa cappella e con la lucentezza del colore danno molto piacere all'occhio.

Il quadro grande di Giuliano del R. Palazzo, in cui è figurato un leggiadro giovane in atto di uscire da una barca, accolto da un venerando vecchio con la figura di un marinaio che tiene un uomo che par vero, è una pittura di grandissimo effetto che con maraviglia esprime il valore di Cristofano Allori, bisnipote del mentovato Bronzino e chiamato per lo stesso nome. Egli fu il terzo pittore di questa famiglia, mentre anche Alessandro suo padre e suo maestro attese alla medesima professione, ma col suo vivacissimo colorito avanzò i suoi maggiori, e specialmente il detto Alessandro, il quale si perdé alcune volte nel volere imitar Michelagnolo. Questa opera non può avere altra critica se non di avventar troppo con le sue tinte, del resto lascia traveder l'attenzione ch'ebbe Cristofano, fino allo scrupolo di non cavar le mani dalle sue pitture fin tanto che la mente e l'occhio non avevano persuaso essere le medesime una cosa stessa col vero. Al qual proposito narra il Baldinucci, come cosa da non potersi credere se non avesse avuto un sicuro riscontro per asserirla, che Cristofano per ritoccare un occhio a un S. Francesco genuflesso in atto d'orazione, il quale dipinse al suo medico, dopo la di lui morte fu acquistato dai nostri sovrani, fece venir da Montui in tempo di estate sulle ore cocenti per 15 giorni un cappuccino con tenerlo ogni dì per un'ora al naturale. Questo quadro non mi è noto ove al presente si ritrovi, ma un altro con una S. Maria Maddalena nel deserto pagato dal cardinale Carlo de' Medici al suo cavallerizzo maggiore conte Alberto dei Bardi scudi 1000 oltre una copia fattagli fare dal Ligozzi, si può vedere tutta via nel R. Palazzo. Esso serve assai a mostrare agli stranieri che conoscer non possono il merito di questo artefice perché assai meno lavorò di quello che avrebbe potuto fare fin dove arrivasse la sua eccellenza. È bene d'avvertire per storia di questo quadro che nella S. Maria Maddalena sta espressa l'immagine di certa bellissima donna detta la Mazzafirra intorno alla quale consumò l'Allori i suoi guadagni, e che il detto primo possessore di essa fece coprire da Baldassar Volterrano con un bel panno gran parte della sua nudità per non offendere l'occhio casto di alcuno.

Ludovico Cardi detto il Cigoli ch'era in quel tempo ebbe diverse maniere di colorire ed in ultimo si fermò a quella del Coreggio. Su questo stile è colorita una Diana giacente col satiro e col cane, che ha il Granduca nel R. Palazzo. È ancor bella una S. Maria Maddalena nel deserto poco minore del naturale ed ignuda, se non quanto viene dai propri capelli ricoperta, che sta in atto di sedere stendendo la mano sinistra sopra una testa di morto, e coll'altra tenendo un libro che posa sopra una coscia. Questo il Cigoli lo fece per testimonianza del Baldinucci per il cardinale Carlo de' Medici. In questo artefice spicca la dolcezza del disegnare con intelligenza e vivacità, ed avendo esso studiato i maestri veneziani e lombardi, acquistò un modo di colorire assai vago senza essere troppo brillante.

Non si deve passare in silenzio Giovanni da S. Giovanni fra i nostri pittori tiene un rango distinto, quantunque i due quadri ch'esistono di lui nella R. Galleria, cioè quello di Venere che pettina Amore e quello della sposa fatti per ornare la Villa di Castello che godeva il principe

don Lorenzo dei Medici, fratello del granduca Cosimo II, per quanto asserisce il suddetto Baldinucci abbiano il difetto uno di esprimere un soggetto poco grazioso, e l'altro di esser molto annerito. L'ultimo, cioè il quadro della sposa è stato poco fa intagliato in rame da Stefano Mulinari sul disegno di un abile studente, e per l'espressione delle figure che svegliano la voluttà, colpisce assai. Non di meno siccome Giovanni valse il più nel dipingere a fresco per avere un giusto concetto di sua eccellenza nell'arte, conviene che si esaminino le opere del suo pennello nella cappella ch'è in fronte al giardino del Palazzo del Granduca in via della Colonna, ove con bizzarro concetto figurò la Vergine nel viaggio di Egitto, lavoro che condusse Giovanni ancor giovane e che fu ammirato fra gli altri dal suo maestro Matteo Rosselli, e nella sala terrena del R. Palazzo dedicata alle glorie di Lorenzo dei Medici detto il Magnifico, della quale è sua anche l'invenzione, benché dalla morte impedito gli fosse di condurre a fine tutta la pittura della medesima, che va in stampa.

Le Gallerie e le più gran raccolte di pitture non racchiudono mai dei capi d'opera di tutti quei professori dei quali conservano quadri. Per conoscere le loro maniere, per distinguere fin dove si stendeva la loro capacità, per imparare a dar giudizio delle loro opere bisogna ricorrere alla storia dell'arte, e cercarvi ove essi hanno lasciato le migliori produzioni dei loro pennelli, o dove rimangano i saggi più stimati della loro professione. A questi conviene che il pittore vada ad istruirsi, ed a scegliere quello suo che più è confacevole alla sua inclinazione per fare l'unico suo studio, e che il dilettante si pasca la mente esaminando con occhio erudito quella parte della pittura in cui ciascun maestro si è singolarmente distinto, ed avvezzandosi a riconoscere in altre opere dei suoi professori i loro pregi, o difetti, le variazioni che hanno fatte nelle loro maniere, e tutti gli altri accidenti i quali sogliono interessare quelli che si divertono innocentemente e dottamente con le meraviglie di quest'arte divina.

Le chiese di questa mia patria, i chiostri, i conventi, i palazzi abbondano di pitture di scuola toscana, e serbano unicamente le cose più belle di lei che senza aver esaminate non deve esser concesso di far giudizio della medesima. Istruito colla vista loro ciascun può poi trovar diletto a veder i quadri che possiede il Granduca e può discorrere sopra il pregio in cui meritano di esser tenuti. Io non posso quivi farmi carico di notare i capi d'opera di scuola toscana che stanno al pubblico, ma per istruire gli stranieri converrebbe che alcuno lo intraprendesse, le solite guide stampate che cadono loro in mano, essendo portate a lodar tutto, e a non distinguere i gradi del buono. Noi siamo situati in maniera che ci vengano i forestieri, o della Lombardia prevenuti del merito di colorire, o di Roma abbagliati da certi capi d'opera che stordiscono con lo strepito che fanno nel mondo pittorico, onde spesso non ci accordano quella stima che abbiamo diritto di esigere da loro. Un placido ruscello allato a un maestoso fiume non è curato dal passeggiere, il quale non osserva che le sue acque sono servite a farlo gonfiare.

Nell'Enciclopedia non si è confusa la nostra scuola con la romana, come ha fatto de Piles, e si è detto che i di lei pittori sono stimabili per lo stile sublime, per un'immaginazione viva, e feconda, e per avere adoperato un pennello egualmente ardito, che corretto e grazioso. È però la scuola toscana formata come la romana sul gusto antico, avendo i suoi allievi studiati per lo più i medesimi originali degli artisti greci, che si ammirano nella capitale del mondo cristiano, e nelle altre parti d'Italia o seguitato quei maestri che si fecero sopra di essi, così fu almeno nei tempi buoni. Nel passato secolo poi Pietro da Cortona e Baldassar Franceschini detto il Volterrano, si sollevarono assai col le grandiose loro composizioni.

Ha scritto un egregio professore che, avendo Pietro "molto talento naturale si applicò principalmente alla arte della composizione, ed a ciò che chiamasi gusto. Sino allora tutte le composizioni avevano serbata una specie di simmetria, o vogliam dire disposizione regolata secondo l'equilibrio, come quelle di Raffaello, accomodandosi alla invenzione della storia". Io porto opinione e ciò non mi si arrechi a colpa che avanti ancora di esso i pittori toscani valessero molto in questa parte e senza portare innanzi il Giudizio di Michelangelo, soggetto che lasciava il campo a questo spirito bizzarro e profondo di danneggiare con la

contrapposizione ed il contrasto delle membra delle figure e le storie dei fatti di Furio Camillo dipinte da Francesco Salviati in una stanza al secondo piano di Palazzo Vecchio, non mi sarebbe impossibile additare altre opere fatte avanti a Pietro Volterrano, nelle quali vasta immaginazione e magnifici concetti con gran numero di figure spiccano altamente. Ma mi bisognerebbe forse entrar prima nell'analizzare dei pregi dell'invenzione e della composizione pittoresca, e dovrei, cosa odiosa a tentarsi, scoprire in alcuni che hanno gran nome dei difetti o degli errori che sfuggono solo alla vista comune delle persone poco instruite, le quali sono le più.

Lascero adunque ad altri il pensiero di entrare in questo impegno e mi contenterò di concedere al Berrettini quel vanto che gli è stato dato. Parendomi però che si possa pretendere anche il Volterrano che fu più giovane di lui, desidero che dopo aver veduto almeno il suo gran quadro ch'è nella R. Galleria e che doveva andare a Venezia, come assicura il Baldinucci, rappresentante la Vergine in atto di volare al cielo con gli Apostoli appresso al sepolcro ove spicca molta bravura, vi portiate ad osservare le logge del cortile della Petraia Villa del Granduca ove imita in età di 25 anni in circa prese a dipingere dieci storie di casa Medici per ordine del principe Lorenzo, mentovato di sopra, le quali vanno in stampa intagliate da Giuliano Giampiccoli, da Filippo Andrea Kailian, e da S. M. Preisler di Norimberga, la cupola della cappella Niccolini in S. Croce che colorì dopo i 40 anni, di cui S.A.R. possiede il disegno, quella più grandiosa sopra il coro della chiesa dell'Annunziata, ed altre molte sue opere che sono in varie chiese, ed in diverse case private. Egli fu come Giovanni da S. Giovanni scolare di Matteo Rosselli, ma io non deciderò quale fosse il più bravo di questi due allievi. Fu purgato il pennello del secondo e lodatissimo per il suo disegnare le figure che debbano vedersi di sotto in su. Pietro da Cortona, se si volesse credere al de Piles, sarebbe poco corretto nel disegno, poco espressivo nelle passioni, poco regolare nelle pieghe degli abiti, e manierato. Faceva però comparire in tutto grandezza, nobiltà, e grazia. Non quella grazia, dice il medesimo autore, ch'era propria di Raffaello e del Coreggio, e che tocca vivamente il cuore delle persone di spirito, ma quella grazia generale che piace a tutti, e che consiste piuttosto nell'abitudine che aveva di dar sempre arie piacevoli alle sue teste piuttosto ch'espressive secondo la beltà dei soggetti. Ecco con qual franchezza e con quale stile epigrammatico sogliono molti francesi fare il carattere ai pittori e specialmente agli italiani.

Qual sia veramente quello che meglio conviene al Berrettini i buoni conoscitori lo apprenderanno meglio dall'osservare le sue pitture nelle stanze del R. Palazzo. È singolare quella chiamata la stufa, in cui figurò le quattro età del mondo nascente, con tanta nobiltà di pensieri e vivezza di espressioni ch'è una narrazione maravigliosa. Queste sono stimate le pitture più eccellenti che uscissero dal suo pennello. Le altre quattro hanno più ricchezza d'idee e più forza d'immaginazione, ma questi pregi fanno che l'opera sia di uno stile forse gigantesco in alcune parti. Sette pezzi di tali pitture furono intagliate da Cornelio Bloemart, e la stanza di Saturno fu colorita su cartoni del medesimo Pietro da Ciro Ferri romano il migliore allievo che avesse, n'è in stampa. Questo regio appartamento è ornato con tanta grandiosità, come voi vedete, che mostra il genio sublime di chi pensò ad abbellirlo, e Pietro ebbe la fortuna di esser consigliato per le invenzioni da Michelangiolo Buonarroti il Giovane ch'era un gentiluomo di rara cultura.

Passando da questo luogo della R. Galleria non dispiaceranno tre quadri che vi sono del medesimo maestro, vale a dire quel grande ov'è espresso l'angelo all'ingresso del sepolcro che avverte le Marie della Resurrezione del Redentore, e due minori in uno dei quali sta S. Filippo in atto di ricevere la benedizione dal pontefice Gregorio XIII, e nell'altro Agar scacciata di casa d'Abramo, ove trovasi un bel paese espresso con molta verità. Mostrano i secondi che Pietro sapeva tenersi nello stile piano quando il soggetto lo richiedeva, come gli sfondi suddetti provano che sapeva usare il sublime quando conveniva, così Orazio è grande nelle Odi, elegante, e naturale nei sermoni.

Un pittore di molto merito, ma di una maniera assai diversa, fu Carlino Dolci, il quale ebbe il dono di portare una grazia inarrivabile nei suoi quadri ed una finitezza che gli fa distinguere fra tutti gli altri di scuola italiana, onde non occorre che vi accenni quelli che ha il granduca perché vi sarà facile riconoscerli. Trattò soggetti sacri quasi sempre in tele di mediocre grandezza, e benché uscisse dalle proporzioni dei miniatori, in tutte pare che fosse d'alcuno di essi e che solo con la punta del pennello le colorisse. L'impasto delle sue tinte è grasso, morbido, e lucido, le sue forme sono eleganti e dolcemente contornate, ed il suo disegno comparisce studiato ma facile.

Se io non parlo di altre pitture di scuola toscana non crediate che non sappia stimare quanto conviene Iacopo da Pontorno, Jacopo da Empoli, Livio Mehus, Cesare Dandini con altri simili a loro. Ma troppe cose per una lettera mi restano a dire ancora dei maestri forestieri, ne cerco l'occasione col parlare dei quadri del Granduca di tessere la storia dell'Accademia Fiorentina copiosa quanto, o più di qualunque altra di pittori di merito. Vasari e Baldinucci non lasceranno credere che alcuno ve ne resti che sia sfuggito alla loro diligenza. Eppure non è così, S.A.R. ha fatto acquistar ultimamente un gran quadro rappresentante la cena di Baldassarre, che con studiarlo si è verificato essere di un tal Giovanni Martinelli, che il predetto Baldinucci potette conoscere, ma non rammentò. Sicuramente di costui sono le due pitture a fresco della chiesa di S. Cecilia in Piazza, ove si vedono colorite le traslazioni del corpo di questa santa. Esse portano il suo nome e la data ch'è il 1679. Paragonato il quadro con le medesime riscontra il colorito, riscontrano alcune teste di femmine e la maniera e l'istessa onde non cade dubbio fra i nostri pittori che sia di sua mano. Le tinte sono piuttosto torve, il disegno per lo più corretto, le forme delle teste prese dal vero, lo stile naturale m'animato. Insomma chi dipinse questa tela, come le dette storie, fu un valente pittore, benché alcuno non parli di lui per quanto sappia.

Nella ricca collezione di disegni il Granduca ha un piccolo pensiero a penna di una tal pittura. Nell'avanzarmi poi ad indicarvi altri quadri che ha il Granduca mancherei alla mia sincerità lodandone alcuno prima di quelli che furono coloriti da Tiziano. Le sue pitture sono passate in proverbio per indicar le più belle. Per fargli il vero carattere, dovrei ridire quel molto che intorno ad esso si legge nell'opera intitolata *Della pittura veneziana* dell'egregio signor Antonio Zannetti, dai duchi d'Urbino sono qua pervenuti i suoi quadri, nella maggior parte Vittoria della Rovere figliuola del principe Federigo Ubaldo e moglie del granduca Ferdinando II, essendo stata l'erede degli allodiali di quella casa.

Fra i medesimi contavasi una delle Veneri della Tribuna della R. Galleria. La più famosa è quella stesa tutta nuda sopra un molle letto coperto di bianchi lini con alcuni fiori nella destra e lasciando cadere la sinistra su quelle parti che sono il fonte del piacere. Un piccolo cagnolino le giace acchioccolato ai piedi, e due femmine nel fondo della tela in piccola proporzione pare che ricerchino le vesti che dovevano ornarla. Le tante copie che ne sono state cavate, oltre le stampe, rendono celebre questo quadro quanto qualunque altro, e pare che sia destinato per accompagnare la Danae del re di Napoli. Si dà il nome di Venere a questa bella figura, ma è più probabile essere una donna tratta dal naturale. Non so se sia vero che rappresenti, come ne corre la fama, la favorita di un duca di Urbino, so che il volto e tutto il corpo non rappresenta una femmina ideale.

Le forme di quello e di questo sono di una grazia indicibile, ma non si adattano ad un individuo che si volesse rappresentare sul primo fiorire della bellezza. Il corso dell'età pare che abbia fissata nel vivo di questa figura quella placida avvenenza che mescolata a nobile maestà incanta con le sue attrattive lusinghiere, ma non attrae. Il corpo poi non sembra essere quale aver lo sogliono le vergini. Venere non è mai stata figurata così, perché così non l'immaginarono gli antichi, ma senza che il quadro l'esprima ci da nonostante l'idea di una bellezza voluttuosa accompagnata dalle grazie, e da quell'incanto che opera il vero col mostrarsi qual è. Il colorito di questa tela è pieno di verità, di vaghezza e di armonia. Senza scuri gagliardi le candide membra della figura si staccano da un più candido lino nel quale

mollemente riposano per quel magico artificio con cui Tiziano sapeva adoperare il chiaro scuro, ed accordare le tinte. Se si potesse prescindere dalla compiacenza con cui si rimira questo soggetto si potrebbe lodare più liberamente. Nel farlo vi sarà sempre chi dubiterà che molto si doni al comodo di godere su questa tela, ricopiato per mano del più abile colorista, quanto troppo è difficile di osservare nel vero. È certo che qual si voglia altra nudità dipinta da qual si voglia maestro non fa un eguale impressione. Ho veduto abili pittori stentare assai nel copiare questo quadro, e lasciare indietro moltissimo del più bello ch'è nell'originale dopo avervi faticato intorno lungo tempo.

Nel medesimo Gabinetto esiste un'altra femmina pur nuda, giacente sopra un drappo fiorito in altra attitudine con un canino ai piedi, dello stesso pennello ma di tinte molto meno lucenti. Il Ridolfi nella *Vita* di Tiziano scrive che il granduca di Toscana ha nella Tribuna "due figure di Venere, l'una fatta per lo duca d'Urbino, l'altra in un paese con due donne lontane" e prima aveva detto ch'esso dopo il 1543 per il duca Francesco Maria della Rovere dipinse "una Venere distesa sopra vivi drappi con un cagnolo". Questi due luoghi dell'istorico dei pittori veneti devono combinarsi con ciò che trovasi notato nell'inventario dei quadri venuti d'Urbino. Leggesi un "quadro grande con una donna nuda a giacere di mano di Tiziano" ed un ritratto "della medesima donna nuda, ma vestita più di mezza figura" dello stesso pittore il quale sta tutt'ora nel R. Palazzo.

Il porre allato alla Venere di Tiziano il Cristo della moneta che vedesi ivi, in cui il medesimo ha scritto il suo nome, non vorrei che fosse creduta una profanazione. Ma non sarebbe una mancanza il tacerlo, quando passa per una delle sue migliori cose? Cochin vorrebbe più finitezza nella testa del Redentore. Il tempo per altro ha dato a questo quadro una patina che forse può avere fatti sparire alcuni dei colpi più leggiari, ma non ha cancella quella bellezza e correzione di disegno che Tiziano possedeva sopra tutti gli altri della scuola veneziana. E già si sa ch'egli non curava di terminare tutte le parti egualmente, lasciandone alcune in una ingegnosa negligenza. Un simil quadro rammenta il citato cavalier Ridolfi lodandolo per il raro finimento e facendoci sapere essere stato lavorato a contemplazione del duca Alfonso I di Ferrara. Non asserisco che sia il medesimo, parendomi di rilevare delle lettere del granduca Ferdinando al Cassana che nel 1698 esso lo acquistasse in Venezia, e quello citato dal Ridolfi credo esser quello che da Modena passò con altri quadri a Dresda.

Una cosa rarissima è lo sbizzo della Rotta di Chiaradadda, da Tiziano colorita nella sala del Gran Consiglio a Venezia. In questa storia, dice il Vasari "fece una battaglia e furia di soldati che combattono mentre una terribil pioggia cade dal cielo, la quale opera tolta tutta dal vivo è tenuta la migliore di quante storie sono in quella sala, e la più bella". La pittura ch'è descritta anche dal predetto, perì l'anno 1577 nell'incendio del Palazzo di S. Marco e non ne resta altra memoria che in questo quadro della R. Galleria e in una stampa tagliata da Giulio Fontana veronese. Quivi si riconosce esser vero quello ch'è stato scritto, vale a dire che mancò alle immaginazioni di Tiziano, estensione, forza, e pittoresco entusiasmo, quando così richiedeva il soggetto, senza mai lasciarsi trasportare a quelli eccessi che trassero fuor di cammino chi venne dopo. Quanto il medesimo valesse nei ritratti voi già lo sapete, e vi confermeranno nell'opinione comune, non solo quello del cardinale Ippolito dei Medici vestito all'ungherese, che non lascia di citare il suddetto cavalier Ridolfi, ma quello ancora di Andrea Vessalio celebre medico, e quello di Pietro Aretino, che lo stesso Pietro mandò a regalare a Cosimo I avanti l'anno 1551, giacché viene in quest'anno rammentato dallo stampatore Francesco Marcolini in una lettera che scrive al medesimo Aretino con lodar assai un tal ritratto.

Altri ancora ne ha il Granduca che passo sotto silenzio per fuggire lunghezza, e fra gli altri quello di bella donna espresso in una S. Caterina, mezza figura di freschissime tinte che è nella Tribuna e che mostra esser fatto negli ultimi tempi. Il carattere di questi ritratti è lo stesso che veder si suole nelle sue teste. Raccoglieva la maggior forza negli occhi, nel naso, e alla bocca e lasciava il rimanente in una dolce incertezza, artificio che non comprendono gli altri pittori per non osservare che la verità di queste parti è quella per cui resta assicurata ed abbellita la

somiglianza delle persone, perché sono veramente quelle le quali danno la vivacità e lo spirito a colui che si ritrae in tela.

A Tiziano è giusto che succeda l'illustre suo allievo Iacopo Robusti detto il Tintoretto, sebbene dovette piuttosto a le medesime quanto seppe avendolo per il suo troppo talento Tiziano licenziato dalla sua scuola doppo dieci soli giorni per gelosia d'onore. Il Ridolfi dice che il Granduca conserva nella sua Galleria un ritratto d'Iacopo Sansovino dipinto in maestà col compasso in mano ed un quadro di Nostro Signore agonizzante nell'orto bellissimi. Io dubiterei che il secondo fosse quello ch'è ... [sic] in cui si vede Cristo deposto di croce. Egli uguaglia le cose migliori di lui, giacché non sempre il Tintoretto è simile a se medesimo. Fra le più belle è annoverato il quadro della Scuola di S. Marco di Venezia, posto fra le finestre della sala Maggiore in cui quel S. Evangelista, apparendo in aria, libera un suo devoto da molti tormenti. Quivi dice il Vasari "è gran copia di figure, di vesti, d'armature, casamenti, ritratti ed altre cose simili che rendono molto ornata quell'opera". Il Ridolfi ne parla con somma lode nel descriverla per minuto ed il Zannetti nell'opera sopra citata dice che "gran fuoco d'immaginazione, fecondità di fantasia, prontezza, felicità, e tutt'i doni di un genio grande sorprendono il senso al primo aspetto in questa rappresentazione" che io chiamerei di stile sublime e che l'Aretino ricolmò di lodi.

Or dunque una repetizione di questa pittura in minor grandezza, poiché non stimo di poterla caratterizzare per uno sbizzo, vedesi con piacere nella R. Galleria, e porta tutt'i caratteri sopra espressi per quanto le proporzioni delle figure sieno più piccole, e le tinte un poco annerite. La fortuna fu favorevole ai Principi medicei perché potessero raccogliere molti capi d'opera di Paolo Veronese. Fra le suddette stampe fatte fare dal Gran Principe Ferdinando si trovano intagliati fino in dodici quadri nei quali comparisce fecondità di fantasia e facilità di eseguire, doti particolari di Paolo che non cercò molti aiuti dalla forza del chiaro scuro, ma bensì dalle varie tinte dei panni, dalla ricchezza dei campi e dagli altri ornamenti dei quali si servì per comporre una dolce e gustosa armonia, per sorprendere, e rallegrare l'animo dei riguardanti.

Fra essi la Resurrezione di Lazzaro, quadro ricco di molte figure dottamente aggruppate, costò al cardinal Leopoldo dei Medici ducati veneti 2000. Paolo del Sera fu quello che ne fece l'acquisto a Venezia nel 1650, ed esiste la lettera in cui giustifica l'autenticità del medesimo in data del dì 29 luglio di detto anno. Nonostante ho osservato che questa pittura, che trovasi in Galleria oggi giorno, non fissa molto lo sguardo dei forestieri, o perché la medesima abbia perduto della sua nativa freschezza, o perché il soggetto troppo malinconico non abbia attrattive per richiamargli.

È certo che gli oltramontani amano i soggetti gai, le tinte morbide e lucenti, e quel finito che prova più la diligenza che il genio dell'artefice. Questa riflessione però non include tutti i viaggiatori. Quelli che vengono a noi forniti di giuste idee sanno distinguere il merito dei nostri quadri e si avvezzano ad apprezzargli, sentendo che il falso brillante e le invenzioni basse, benché espresse con maestria, non costituiscono il vero pregio della pittura.

Molti anni doppo, cioè nel 1660, fu proposto al cardinal Leopoldo dei Medici un quadro con la storia di Europa posta a sedere sopra un toro bianco, con damigelle che la servono, amorini, altre figure, e animali; il quale duca di Mantova non aveva potuto ottenere per 3500 scudi. Questo apparisce da lettere del suddetto Paolo in cui dice che aveva la piccola tara di un Alberello fra vari altri o non finito, o di altra mano e che quantunque un altro quadro simile possedesse il cardinal Pio, non di meno quello che si esibiva era bellissimo ed originale, mentre delle opere del Veronese, di Tiziano, del Tintoretto e del Bassano Vecchio se ne vedevano talvolta due e tre repetizioni con poca variazione, ed anche niuna. Si può creder ciò a Paolo del Sera, il quale era uomo molto pratico ed intendente di pittura, come si rileva dal suo carteggio che si serba nella R. Galleria, nel quale vi sono delle lettere in tal genere degne della stampa. E come lo attesta lo stesso cavalier Carlo Ridolfi nella vita di Giorgione da Castelfranco, ed il Boschini che dice ch'egli dipingeva ancora ed era scolaro del cavalier Tiberio Tinelli. Ed in forza di quanto Paolo scrive del Veronese si può rilevare che il detto

Ridolfi racconta avere il medesimo dipinto per il duca Guglielmo di Mantova un quadro mezzano di Mosè bambino levato dal fiume dalla figliuola del Faraone, soggetto che dovette, per quanto mostra la descrizione, anche in uno che il medesimo cita presso i marchesi della Torre, nell'altro ch'è fra le stampe predette dei quadri del Granduca e sta nel R. Palazzo ed in quello che ritrovasi nel Palazzo Ducale di Venezia in una piccola tela che adorna la stanza dell'anticollegio. Ma la stessa favola di Europa fu maravigliosamente dipinta da Paolo per Iacopo Contarini, come sappiamo dal Boschini in un gran quadro ove tutto risplende il gusto del suo stile, il quale vedesi nella mentovata stanza descritto dallo stesso Ridolfi e dal signor Zannetti nell'opera che citai più sopra e quella che si voleva vendere a Firenze poteva essere l'altra ch'era restata nella di lui casa, e che il suddetto Ridolfi ci fa sapere che quando scriveva era posseduta da Giuseppe Caliani suo nipote. Io non so che venisse acquistata una tal pittura, né mi posso punto persuadere esser quella che il conte Algarotti avvisava Giovanni Mariette in una lettera di avere avuta dalla signora Teresa Negrenzi per la Galleria di Dresda. Egli lo suppone con asserire senza riserva essere già stata del Gran Principe di Toscana. È verisimile che intenda del granduca Ferdinando, ma il gusto che questo ebbe per la pittura ed il trasporto di raccogliere ed addobbare il suo appartamento e la Villa del Poggio a Caiano, di quanto vi era nella sua real casa di più stimabile, e di quanto potette acquistare d'altronde, rendono affatto improbabile che volesse privarsi di un quadro simile se lo avesse posseduto.

Non è nuovo che per accrescer pregio ad un quadro o ad una gemma intagliata si spacci che questa o quello fosse già nella collezione di qualche gran signore. Bisognava che il conte Algarotti per ottener credenza cercasse di scoprire il tempo ed il modo con cui di Firenze era uscito il quadro di cui si tratta, e per qual motivo trovavasi in mano di quella che glie ne cedette il possesso. Non deve negarsi che dei quadri che della casa Medici ne sieno passati altrove. Cosimo III comprò un quadro del Domenichino che rappresentava una Susanna. Figure intiere al naturale al naturale per 200 scudi e di lì a poco lo regalasse all'Elettore Palatino suo genero. Quel quadro era a Zagarola e Paolo Falconieri uomo di dottrina e merito che ne fece l'acquisto con la perizia di Ciro Ferri scrive intorno ad esso una bella lettera al conte Magalotti, la quale è fra le lettere pittoriche. Il Vasari racconta che Giovan Battista della Palla, di cui ho avuto luogo di parlarvi di sopra, fece fare ad Andrea del Sarto due quadri per rimetter nella buona grazia del re Francesco I, in uno dei quali fu espresso Abramo in atto di sacrificare il figliuolo con tanta diligenza che fu giudicato Andrea non avere fatto mai meglio. Soggiunge poi il medesimo Giorgio che doppo la morte di Andrea e la cattura di Giovan Battista Filippo Strozzi comprò una tal pittura e ne fece dono ad Alfonso Davolos marchese del Vasto dal quale fu fatta portare nell'isola d'Ischia vicino a Napoli, e posta in alcune stanze in compagnia di altre degnissime opere. Questo stesso ripete il Baldinucci e soggiunge di poi "e dicesi esser questo quel maraviglioso quadro che poi trasportato in Spagna, poi tornato in Firenze in mano de nostri Serenissimi stette gran tempo nella R. Galleria dentro la stanza detta la Tribuna". Il Baldinucci, con dire che questo quadro stette gran tempo nella Tribuna, pare che voglia fare intendere che quando scriveva più non vi fosse, ed infatti esso passò a Modena e si trova ora a Dresda mentre il re di Polonia comprò le pitture più singolari di quel Duca.

Che fra queste meritasse di essere annoverato il quadro di Andrea, non lo prova solamente la lode che nel descriverlo gli dà il Vasari, e lo Scannelli nel suo Microcosmo, m'anche la stampa intagliata buonamente da Luigi Susugne il vecchio, quantunque avesse innanzi un disegno mediocre. Io m'immagino che il detto quadro fosse pure mandato in regalo a Modena, e che in tal maniera uscisse di Firenze. Un altro quadro di Andrea fu regalato ad un ufficiale dell'imperatore l'anno 1642, ed in questo era dipinta una Madonna con nostro signore in collo e S. Giuseppe appoggiato a un sacco. Il pensiero era lo stesso di quella superba pittura che vedesi nel secondo chiostro dell'Annunziata dal Vasari descritta per una grazia di quanto superasse di gran lunga, avanzasse tutt'i pittori che avevano lavorato fino a quel tempo, ma la figura del quadro è diversa, mentre questo era bislungo.

Un disegno bensì originale esisteva abbozzato conservano i suoi schizzi e fatto da due lati si è ora scoperto era aggiunto agli altri di Andrea nella raccolta della R. Galleria, nel di dietro del quale vi è la composizione come sta di presente, e nel davanti con una S. Anna bellissima di più. Nonostante tutto ciò che il granduca Ferdinando poi si disfacesse per simil modo della pittura di Paolo Veronese, non vi è indizio per supporlo, onde mi resta sempre più dubbia l'asserzione del conte Algarotti, e credo che il quadro non fosse mai qua e piuttosto che lo avesse il suddetto Paolo del Sera, mentre non credo che volevano vendere nel 1664 appunto un Europa del Veronese che può esser la medesima di quella che fu acquistata per la Galleria di Dresda. Trovandosene tuttavia in Venezia una copia fra i quadri del medesimo conte Algarotti e una stampa di monsieur la Fevre.

Verso la metà del corrente secolo il cardinal Leopoldo ricoprò dai creditori del cardinale Carlo suo zio alcuni dei quadri ch'erano stati ceduti loro, tanta è stata la premura nella casa Medici di conservare le cose migliori che vi erano entrate. Comunque sia però il quadro più bello di Paolo per l'armonia, e lucentezza del colorito, e per la grazia della composizione mi pare quello del R. Palazzo, ove sta effigiata la Vergine col figlio in grembo che dorme a cui bacia un piede S. Giovanni, S. Giuseppe da un lato e S. Caterina dall'altro. Quando scriveva il cavalier Ridolfi questa graziosa pittura era posseduta dai conti Vidmans con quella di Lazzaro resuscitato accennata di sopra. Il Boschini poi nel canto V della sua *Carta del navigar pittoresco* lo rammenta fra i quadri che Paolo del Sera vendè al cardinal Leopoldo e dice con ragione "quel quadro solo certo puol rapir el cuor a chi l'havesse de diamante. In finto ghe pitor cusi elegante come xè Paulo, e più no' se puol dir, e di esso una copia in miniatura di mano di Carlo Loth che sta nella Tribuna". Il medesimo Ridolfi aggiunge che il granduca di Toscana aveva ad Artimino, luogo di delizia queste storie della scrittura. Io non le conosco.

Il Gran Principe Ferdinando ebbe ancora nascostamente il quadro di Paolo ch'era nella chiesa delle monache benedettine di S. Caterina di Mazorto in Venezia con entrovi S. Benedetto, due santi vescovi, cinque monache, e in aria la Madonna sopra le nuvole col bambino Gesù che sposa S. Caterina, e ciò fu l'anno 1699, come s'impara dalle lettere del medesimo a Niccolò Cassana con esservi stato riposto in suo luogo una cattiva copia del cavalier Leoni. Un tal quadro di un gran gusto di colore, bizzarro per l'invenzione, e freschissimo è nel R. Palazzo.

La breve vita ch'ebbe Carletto Caliarì figliuolo di Paolo, il quale non oltrepassò l'anno 24 dell'età sua, ed il genio superiore che mostrò per l'arte rendono preziose e sacre le sue pitture, quando credo di dovervi richiamare all'esame del di lui gran quadro ch'è nella R. Galleria rappresenta S. Frediano vescovo di Lucca quando raffrena il fiume Serchio, che aveva inondate le campagne, tenendo in mano un ristrello. Vi è anche S. Maria Maddalena con due mezze figure e la Vergine in alto sostenuta da nuvole, ed angeli. Il Baldinucci che lo cita ci fa sapere che il medesimo principe lo cavò dalla terra di Castelfranco di sotto, ed il nome di Carletto si legge in un angolo del medesimo, senza di ciò al colorito avrebbero ragione quei molti che lo prendono per opera di Paolo, per quanto questo suo figliuolo essendo stato a studiar anche da Iacopo Bassano, nelle sue pitture riunisse le due diverse maniere. La tinta di Carletto suol essere più alta e vigorosa di quella del padre, e meno vaga, ma nel quadro del granduca vi è il colorito lucido e fresco di lui, ed una certa facilità, e grazia di disegno che alletta e soddisfa l'occhio di coloro che lo rimirano. Altri quattro quadretti minori con i fatti del paradiso terrestre che sono pure nella R. Galleria prendono qualche poco nel colorito bassanesco.

Un altro pittore veneziano, autore di un nuovo stile che nulla cede in bellezza a quello dei già nominati, merita di non restar compreso fra quelli che si passano sotto silenzio, avendo il Granduca dei quadri del medesimo di molto pregio. Questo è il suddetto Iacopo da Ponte comunemente conosciuto sotto il nome di Bassano il vecchio. Quello ch'egli valesse nel colorire lo mostra il complimento che un giorno gli fece a mensa il Tintoretto, dicendogli che se avesse avuto il suo colorito, ed esso il suo disegno niuno dei più celebri pittori, senza escludere Tiziano, Raffaello, e Coreggio, sarebbe potuto stare vicino a loro, e di poi il quadro

del concerto ch'è nella R. Galleria. Jacopo si diletta molto, come dice il Ridolfi, della musica, e questa pittura, ch'è di mezze figure un poco minori del naturale, esprime la conversazione di diverse persone che si occupano a suonare, e cantare, intorno ad una tavola vi è lo stesso Jacopo colla sua famiglia. Sono ancor molto belli due quadri che rappresentano la costruzione dell'Arca di Noè ed il ricco Epulone a mensa, con Lazzero in distanza, con due cani che gli leccano le piaghe, e veduta di una cucina, siccome un terzo di un pastore coricato fra le pecore. Ancor questi sono nella R. Galleria, ed altri ne potrei citar ove gl'intendenti gli stimano meno. Voi sapete che i quadri attribuiti al Bassano sono molti, ma che forse i più sono dei figliuoli che ricopiavano per guadagno gli stessi soggetti più volte, di medesimi studi e sotto nome del padre gli mandavano fuori, e che le copie sono moltiplicate anche posteriormente a motivo che certe invenzioni basse ma espressive che uscivano da questa scuola hanno incontrato molto fra l'universale.

È vero che Francesco, il migliore fra i quattro figliuoli di Giacomo, è ancora assai stimato, e quello che vaglia lo mostra un gran quadro del Martirio di S. Caterina nella R. Galleria, pieno di figure ammassate con entusiasmo, ma esso pure imitò lo stile paterno, caricandolo alquanto talmente che le loro pitture si confondono spesso, e per dar credito a quelle del primo sono spacciate per essere del secondo, essendo per confessione di uno scrittore illuminato più che in altra scuola, difficile a riconoscersi le originali del vecchio maestro da quelle che fatte furono dai discepoli. Io non voglio ridire quello che con male diligenza ha raccolto poco fa il signor Giambattista Verci intorno ai pittori della casa da Ponte conosciuti meglio dal nome della patria Bassano.

Mi piace avvertirvi non di meno che il signor Verci assegna col Giovan Battista Volpato quattro maniere di colorire usate da Giacomo, e che lo Zannetti nel libro II della pittura veneziana ne distingue due, tanto è difficile il figurare in questo genere il vero, qualora non si sia veduta la maggior parte delle opere di un artefice. Qua non si può conoscer tanto il Bassano d'azzardarmi a spiegare chi possa aver ragione fra i predetti due autori, che pure sono abili conoscitori della materia su cui scrissero.

In carta poi si esprimono male certi accidenti della pittura, o si esprimono con un gergo oscuro e metafisico che non sveglia nella mente idee chiare e precise, e per tal causa vi stimolerò sempre a studiare la materia più sulle che su i libri. Infatti provate a riconoscere alcuna mano con quanto potete aver letto, quando di quel tal pittore non abbiate mai veduto quadro veruno. Io vi giuro che non vi riuscirà. Il colorito di Tiziano, di Paolo, del Bassano, del Coreggio non si spiega con parole. Forse è più facile il descrivere le diverse maniere di disegnare perché ogni uomo vede come sono contornate le figure viventi, e può da questo punto esser condotto ad intendere come le sieno le artificiali.

Circa lo stile di Girolamo da Bassano, io non lo posso caratterizzare se non per basso, e qualche volta molto naturale. Dipingeva assai bene gli animali, ma nelle invenzioni era povero, replicando le stesse figure in attitudini simili, molte volte senza decidersi se per abbreviare i lavori o per mancanza d'immagini che gli nascessero nella mente. Prima di uscire dalla scuola veneziana vi sarebbero da nominare altri pittori dei quali il granduca possiede delle opere, cioè Giorgione da Castelfranco maestro di Tiziano, il Palma vecchio e giovane, lo Schiavone, Paris Bordone, Andrea Vicentino. Se passassi in rivista tutt'i quadri di questo sovrano ai quali manca, per fare tutta la loro comparsa, di essere disposti in classi. La distribuzione simmetrica delle figure nuoce alla rispettiva loro bontà. Un quadro ottimamente disegnato e composto perde di pregio allato ad uno che abbia miglior colore e viceversa questo per gl'intendenti scapita non poco nel soffrire che al confronto traspariscano i difetti, che la vaghezza delle tinte bene nascosti. Alcune volte lo stile sublime soffoga lo stile grazioso e molto più il naturale. I caratteri dei maestri, restando confusi fra loro non sono spesso riconosciuti, osservati.

Bisognerebbe ancora che architettate apposta fossero le stanze per le pitture. Nelle camere ove comunemente si pongono poche hanno il loro vero lume e di queste alcune lo hanno troppo

vivo. Quelle che si collocano allato delle finestre, sono quasi perdute. Non vi è che la figura rotonda delle stanze che ricevendo il lume d'alto possa far trovare a tutti i quadri un posto favorevole. In tali luoghi si possono anche regolare i lumi secondo il bisogno e secondo il tempo. Voi potrete vedere quanto nella Tribuna della R. Galleria di Firenze ed in quella di Dresda sento esservi delle stanze simili, compariscono migliori i quadri che altrove. Non parlo di quelli da Gabinetto. A questi, che sono piccoli, e che un gran merito hanno ad esser ben finiti ed a fare mostra di essere stati lavorati con diligenza fa di bisogno di piccole camere e luminose perché si godano. Parlo dei quadri grandi e di grand'effetto i quali furono dipinti per essere riguardati da una qualche distanza e ad un certo determinato lume acciò producano il lor giuoco. Una pittura sul muro, spesso sorprende più di un quadro amovibile per il solo motivo che quella fu fatta per esser veduta ove fu perfettamente posta. Ma è vero ancora che una perfetta disposizione di quadri, ha le sue difficoltà, e che di rado è possibile di operare in modo che facciano la loro vera comparsa. I colori delle tappezzerie bisognerebbe che fossero in armonia con le tinte dei quadri, perché alcuni risaltano meglio sul rosso, e sono i più, altri sul verde, pochi sul giallo, nessuno sulle stoffe o sulle tele se queste non abbiamo grandissimo fondo bianco. Molti quadri riuniti in una stanza recano confusione, non lasciando all'occhio il suo riposo, ma obbligandolo a passare senza interruzione, da un oggetto in un altro che quasi mai è simile e spesso troppo disparato.

Io faccio queste osservazioni a motivo di non aver trovato chi si applichi molto a cercare che le pitture raccolte in un luogo, arrechino tutto quel piacere alla mente ed al cuore che far potrebbero. L'arte della pittura ha per fine il diletto, onde bisogna porgere aiuto all'artefice acciò le sue produzioni partoriscono quella dolce soddisfazione che possono arrecare, non impedire per negligenza che producano tutto quel loro effetto ch'egli sperava.

Ma ritorniamo in strada. La scuola bolognese ci presenta delle meraviglie in materia di pittura. Prima di parlare di quel poco che abbiamo qua, non vi dispiaccia che vi rammenti certi quadri di maestri genovesi. Nelle stampe della quadreria del Gran Principe Ferdinando ve ne troverete uno che al presente è nella R. Galleria con il ratto delle sabine, vivacemente immaginato e composto. Ivi dice di essere di Valerio Bassanino. Non cercate chi sia costui nei libri sotto il nome di Bassanino. Raffaello sopra parla di Valerio Castello, ultimo dei figliuoli di Bernardo da cui fu sì nobilmente ornata la Gerusalemme liberata del Tasso, dicendo che Valerio ebbe una maniera la quale senta del gusto dei Procaccini, e di quello del Coreggio, che valse nell'unità della composizione, nell'espressione degli affetti, nella vivezza dei colori, e nell'effetto dei chiari scuri, e che nel disegno fu corretto quanto basta per un pittore il quale sia tutto spirito e tutto brio ma non eccellente. Il signor Carlo Giuseppe Ratti nella ristampa e continuazione delle vite del Soprani nel riferire in una nota una gran tavola della sala del Palazzo Brignole, lungo la stanza nuova col ratto delle sabine dipinta dal Castello, cita l'altra di consimile argomento del Granduca senza soggiungere se sia un primo pensiero o una ripetizione, e ci lascia all'oscuro se sia una stessa persona con Valerio Bassanino, o se nella stampa questo non sia un errore. Vero è che il quadro fu acquistato a Livorno dal Gran Principe Ferdinando nel 1704: il quale scriveva a Niccolò Cassana ch'era bene storiato, e ben dipinto e che pareva del Prete genovese, nominandone il pittore con sbaglio Virgilio Bassanino.

Niccolò Cassana, figliuolo di Giovanni Francesco convenientemente chiamato Niccoli, è in computazione di egregio ritrattista, e certo due quadri che sono nella R. Galleria con l'effigie di due buffoni del detto granduca Ferdinando, chiamati Zigolino e Tortorella, in abito da caccia, con alcune lepri ed altri animali, ed uno anche intagliato di un soldato di fiero aspetto armato ch'è nel R. Palazzo, hanno gran verità ed espressione. Io faccio parola di Piccoletto perché il signor Ratti nella mentovata continuazione indica altri quadri di lui fatti a quel principe dal quale fu molto adoperato, come spiega il carteggio confidenziale che per più anni ebbe seco e specialmente un'egregia copia del S. Pietro martire di Tiziano, che mi do a credere

poter esser quello che si trova in una sala di Palazzo Vecchio, la quale merita di esser custodita ed apprezzata avendo l'originale in Venezia in S. Giovanni e Paolo, sofferto assai.

Delle pitture che cita il signor Ratti e che si vedono accennate nel detto carteggio è verisimile che ne siano sparse nelle reali Ville e negli appartamenti di città, ed amerei di ritrovar quella che rappresenta la congiura di Catilina in mezze figure, ove sono due congiurati che in presenza degli altri si stringono la mano tenendo ambedue un bicchiere del proprio sangue, perché parmi di riconoscervi la storia medesima ch'è appresso il signor senator bali Martelli, dipinta da Salvador Rosa, della quale non conosco cosa migliore fatta dallo stesso pennello. Ferdinando trattenne ancora appresso di se per qualche tempo Giovan Battista Lanzetti, stato ad apprendere i principi della pittura sotto Pietro da Cortona di cui non imitò il colorito. Il signor Ratti scrive di aver veduto nella R. Galleria, di questo artista "un superbo ritratto di non so qual personaggio, ed un altro quadro di mezze figure in cui sono con vivissima espressione rappresentati due giuocatori; l'uno di essi tutto allegro per la fatta vincita sta in atto di avidamente ritirare con la destra le monete, l'altro che tutto infuriato per averle perdute lacera co' denti le carte, e bieco in volto guarda il vincitore".

Io non vi riconosco questi soggetti con sicurezza, ma la notizia può esser buona per farne miglior ricerca, e di questa e di tante altre che ho spogliata dai libri stampati e da manoscritti relative ai quadri citati com'esistenti appresso i principi medicei mi lusingo che possa venire il tempo che ne sia fatto buon uso, non essendo io adesso nel caso di adoperarle. Siccome nei loro magnifici quadri e nei stupendi saloni i veneziani possono mostrare ove tutti gli sforzi della loro scuola gareggiano, così i bolognesi possono contrapporre le preziose tele che sono nelle loro chiese, le volte dell'Instituto e la Galleria Farnesiana in Roma per difendere il loro primato in fatto di pittura. Né io questa lite mi farei carico di decidere, sapendo quanto ciascuna parte sia pertinace in difendere i suoi diritti.

Appena ardirei pretendere che Lodovico Caracci qualche cosa dovesse a noi se non fosse il Malvasia che raccontasse esser egli passato a Firenze e postosi sotto il Passignano "sull'amorose e corrette" maniere d'Andrea del Sarto essersi fermato, la qual cosa mi dà coraggio di dire che un non so che dello stile del detto Andrea scorgo in certi suoi piccoli quadretti con la Vergine ed il suo santo figliuolo che serba la R. Galleria, e con un Cristo che portava la croce che trovasi ... [sic] Annibale che fu il più corretto nel disegno e molto facile e risoluto ha nella Tribuna della R. Galleria un quadro con una Venere di grandezza poco più del naturale volta in schiena con un satiro e due amorini, il quale conserva tutt'i caratteri dello stile di questo celebre bolognese. Il torso della dea è molto lontano dall'aver quella delicatezza che si aspetta di trovare in colei ch'ebbe il premio della beltà sul monte Ida. Qual ne sia stata la causa, per buona sorte si impara dallo stesso Malvasia il quale ci nel tempo medesimo la provenienza di tal pittura.

Narra egli che i Carracci "usavano farsi modello fra di loro, godeva Agostino di accomodarsi all'attitudini bramate da Lodovico, essendo di questa opinione che chi non le intendeva non le sapesse ben rappresentare, e perciò quelle dei modelli fossero posticce e insipide, né sdegnò Lodovico ch'era cicciosetto e polputo, spogliatosi fino alla cintura, lasciar copiar la sua schiena ad Annibale nella Venere volta in quell'attitudine, che poi da' signori bolognesi fu venduta alle A.R.R. di Firenze ed oggi trovasi fra le altre pitture famose del real Museo".

Cochin ne fa un minuto esame e la loda assai arrivando a dire essere sicuramente uno dei più bei pezzi che siano usciti dalle mani di questo gran pittore, e non potersi vedere una donna meglio disegnata né più vera. Desidero che tutti coloro che la osservano sieno di questo parere ma non me ne comprometto, credendo che faccia poco onore al giudizio di Annibale l'aver scelto il torso di un uomo per dipingere una dea; come a quello di Tiziano l'essersi servito della testa del Laocoonte per effigiare il vescovo S. Niccolò in un suo quadro, se fosse vero quanto ne scrive il Ridolfi. I greci non avrebbero mai fatto né l'una né l'altra cosa.

Del medesimo si trova nell'istesso luogo un piccolo quadretto con una Vergine che gli fa più onore. Presso ai Caracci deve stare Guido Reni. Egli è un grandissimo ornamento della scuola

lombarda, né so dire se possa esser vero che Pietro da Cortona lo tenesse per non copioso né componimenti poco fondato nella prospettiva, e languido nel colorito, come suppone il predetto conte Malvasia, so bene che se alcuna critica possono avere le sue pitture questa è appunto quella che lo scrittore della sua vita mette in bocca a Pietro, il quale se così fosse avrebbe rinfacciato a Guido quei difetti che in lui non potevano esser ripresi. Il medesimo soggiunge ancora che il Berrettini procurò di screditare Guido e che questo non gli potette riuscire in Roma, ma lo ottenne in Firenze, ove trovò tanto credito presso il cardinale Giovanni Carlo dei Medici che, avendo da lui avuto l'incarico di scegliere i quadri migliori per ornare il suo palazzo di città, condannò sia i più deboli ad esser reposto in un suo casino di campagna uno di Guido il quale era di una grandezza considerabile, ove alla moglie di Putifarre restava in mano il mantello di Giuseppe.

Non mi è noto dove attualmente si trovi questa pittura né alcune altre che numera il Malvasia, vedo bensì nella Tribuna della R. Galleria una Madonna bellissima mezza figura, e nel R. Palazzo un Cleopatra, pur mezza figura, di una dolcezza di tinta singolare che verifica quanto di lui è stato pensato, valea dire della vaghezza essere stato forse troppo vago, e questi non sono i posti ove sieno relegati i quadri che meno si apprezzano. La detta Cleopatra, Guido la fece per commissione del poi cardinal Leopoldo, a cui fu inviata nel 1640, né volle mai dire quanto ne pretendesse di onorario, ma per quello che so n'ebbe scudi 150 e ne ritenne una copia che la dette al marchese Cospi secondo che scrive il Malvasia stesso due altri luminari della medesima scuola sono l'Albano e Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino.

Sono note le maniere di questi celebri pittori che per diverse strade cercarono di andare alla perfezione nell'arte loro. È un danno che il carattere strano del primo disgustasse il principe Giovanni Carlo dei Medici, poi cardinale, quando passando di Bologna nel 1635 pensò di chiamarlo a Firenze a dipingere delle opere a fresco, perché così resterebbe appresso di noi qualche pittura che esprimesse al vivo tutta la grazia e tutta la facilità che poneva nelle sue composizioni. In due modi la pittura si mostra in aspetto grazioso, o con esprimere cioè con grazia i soggetti che prende a imitare, giacché ovunque può la medesima introdursi accoppiandosi egualmente col grande, col patetico, col serio e col ridente, col profano, e col sacro, ed in ciò Raffaello ed il Coreggio hanno avanzato tutti gli altri, o con immagine delle composizioni piacevoli e ridondanti di vaghezza introducendo quanto vi è di più gaio nella natura, e quanto è capace di svegliare allegria e contento.

Per questa parte si distinse l'Albano il quale seppe fino nel mistero della passione di Gesù Cristo portare un decente scherzo, come si vede in Bologna nel quadro delle cappuccine, ove dal sen della madre il celebre Bambino è volto a contemplare i tormenti dei suoi dolori, ed in quello dei padri dell'oratorio ove il medesimo è rappresentato invocante il patimento a cui era riservato dal Divin Padre. Di questo secondo pensiero tanto si compiacque che ne mandò una copia a Roma e lo ripeté, non so se con veruna variazione, in un quadro tanto della R. Galleria ch'è certo per l'invenzione leggiadra. Gesù in età fanciullesca contempla in un vago paese gli strumenti di sua morte che gli parano davanti alcuni angioletti espressi con spiritose attitudini, e sotto vaghe forme ed in alto v'è l'Eterno Padre: con leggiadria è colorita pure la Nascita del Figlio di Dio e la Liberazione di S. Pietro dalle carceri in due altri quadretti che sono... [sic]

I signori Falconieri di Roma posseggono oggi quattro quadri grandi nei quali sono dipinte altrettante invenzioni di Venere che insidia alla castità di Diana. Essi erano stati fatti per il duca di Mantova ma furono poi venduti al suddetto cardinal Giovanni Carlo, come ci dice il Malvasia, per la morte del quale non è inverisimile che passassero ove adesso si serbano. Vanno essi in stampa e privi ancora di tinte lasciano travedere una certa delicatezza di composizione che nel suo genere non ha l'eguale. Fondo verissimo quello che dice il Boschini "e come che l'oro si cimenta col fuoco per conoscer se è buon. Cui la stampa è l'vero paragon, per veder la pitura se sustenta" quella Venere dipinta sul rame intorno alla quale diversi amoretto in una briosa campagna si divertono a tirare a segno con le frecce, mentre uno di loro in una fucina ne aguzza le punte, è un soggetto dei più gentili e gai che doni la R. Galleria. So

tutto quello che si oppone alla maniera dell'Albano, ma non tessendo un trattato di pittura io mi contenterò di dire che chiunque lo imiterà sarà sempre stimato, poiché i soggetti ridenti, le delicate invenzioni, le immagini briose ed allegre sono ricercate dall'anima diletto in ogni tempo, e con ragione quando tali soggetti non sono bassi e volgari troppo, dove che il sublime, il grande, il patetico, qualche volta eccita delle sensazioni meno gradevoli. Uno ride coll'Albano e non conosco altro pennello che svegli tanto la gioia quanto il suo, mentre col Guercino uno resta sovente preso da meraviglia.

Ebbe egli un fare opposto a quello di Guido e pigliando dal Caravaggio il colorir forte e la naturalezza, l'abbellì con molta correzione e vi aggiunse più grazia. Questo si vede nel S. Bastiano, nel Marsia scorticato d'Apollo, nella Susanna sorpresa dai vecchi nel bagno, e nel S. Pietro in carcere a cui comparisce l'angelo per porlo in libertà. Quadri tutti che della prima maniera che ha il Granduca nel ... [sic] Ma quello che vale sopra gli altri è la Sibilla Samia, mezza figura comprata ultimamente da S.A.R. e che fu una volta in un ramo del signor Ughi. Quivi fa pompa tutta l'eccellenza del Barbieri. Il colore è dei più veri, l'artificio dell'amor dei più magistrali, il contorno dei più dolci, la bellezza maestosa delle forme delle più squisite. Insomma è questa una pittura che non cede a verun'altra del Guercino e che l'essere esposta alla pubblica vista ha fatto scoprire tutto il suo pregio. Io non so se potesse esser più bella quella che il principe Mattias dei Medici si invaghì di avere, come si legge nel tante volte citato Malvasia, e che non mi è noto ov'esista di presente.

Io uscirei dalla scuola bolognese se non mi richiamasse Francesco Mazzuoli detto il Parmigianino ed il Coreggio. Nel R. Palazzo esiste del primo un gran quadro di Nostra Signora col Figliuolo in braccio che dorme e da un lato certi angioli bellissimi, uno dei quali regge un'urna di cristallo in cui riluce una croce. Questa tavola, scrive il Vasari che fu fatta per la chiesa di S. Maria dei Servi di Parma d'onde l'acquistò il Gran Principe Ferdinando nel 1699 per 200 doppie, come scrisse egli stesso al pittore Niccolò Cassana aggiungendo il medesimo Vasari che il Mazzuoli la lasciò imperfetta perché non se ne contentava, e che non di meno è cosa molto lodata in quella sua maniera piena di grazia e di bellezza. Perché la Madonna ha il collo eccessivamente svelto vien chiamata la Madonna del collo lungo. Piacevano a Domenico Gabbiani in questo quadro le teste della Vergine e degli angioli, ed uno studio di queste ultime è nel Palazzo Barberini di Roma. Il Mariette aveva veduti moltissimi schizzi del medesimo, ritrova che il pittore vi studiò sopra assai. Se il Vasari non avesse lasciato scritto che esso non la finì non si riconoscerebbe questo leggerissimo difetto. Anche a me piacciono sopra tutto le figure degli angioli nella presente tavola, che il detto principe Ferdinando dice ch' "è disegnata come da Raffaello, finita con l'anima, ma senza stento e colorita a meraviglia".

Ma preferisco alla medesima l'altra minore della Tribuna nella R. Galleria ov'è una graziosa Vergine col divino figliuolo in grembo che abbraccia S. Giovanni, essendovi da un lato un bellissimo S. Girolamo. Le tinte sono le istesse, cioè piene di vaghezza, e lucide, ma nel secondo quadro le negligenze del disegno sono minori e non offendono quanto nel primo. Voi sapete che questo pittore, per attendere all'alchimia e per cercare la congelazione del mercurio, trasandò lo studio di quell'arte a cui l'aveva destinato la natura. Danno che gli uomini grandi si perdano sovente dietro agli errori ed abbraccino si spesso le nuvole.

Il Parmigianino non avrebbe forse rivali per il dono che aveva di comunicare la grazia delle sue figure se non fosse nato Raffaello e Antonio Allegri. Parma possiede i capi d'opera di quest'ultimo e se gli studiassero gli allievi dell'Accademia non avrebbero da invidiare gli esemplari di Roma, di Bologna, di Firenze, e di Venezia. Alcuno mi fa credere che il Coreggio a Parma sia meno stimato che altrove, tanto è vero che niuno cura le cose ch'egli ha in suo dominio. I rami della quadreria del Gran Principe Ferdinando ci mostrano un quadro grande con la Vergine, il Santo Bambino, S. Cristofano, ed altri santi, il quale porta scritto il nome dell'Allegri. Non so quello che ne pensino i professori, vero è per altro che credesi più generalmente di lui quello di circa un braccio e un quadro ch'è nella suddetta Tribuna, rappresentante Maria Santissima genuflessa in devoto atteggiamento davanti il celeste Figlio

disteso su fieno. Cochin lo riconosce per essere del Coreggio e mi sia permesso citare ancora il signor Mengs, il quale si è ultimamente spiegato in favore del medesimo nel suo passaggio per Firenze quando era di ritorno a Roma. Alcuni spargono dei dubbi intorno a quest'opera e io per dissipargli doppo le addotte testimonianze non avrei bisogno di altra prova che ha notizia della sua provenienza. So unicamente che nel 1635 trovavasi nel luogo stesso ove ora esiste portando il nome del Coreggio. Potrei giustificarne l'originalità ancora col descrivere i pregi di un tal quadretto, in cui il colorito è pastoso, gaio, e fresco, l'aria della testa della Vergine pieno di grazia e di devozione, e l'atteggiamento pure, il santo Bambino nell'atto più vero per corrispondere tenerello agli affetti della madre, il campo della tela molto naturale, ma voi sapete che la prevenzione fa vedere ad alcuni quello che altri non scorgono, e le pitture che ha S.A.R. non vanno in cerca di essere autenticate con le lodi.

È prezioso un quadro della R. Galleria copiato da Annibale Caracci da una delle pitture del Coreggio che sono perdute, e Parma contiene un S. Giovanni Battista nel mezzo ad un coro di angeli che suonano vari istrumenti. Il disegno è grandioso, la composizione felice, il colorito non assai fresco siccome è una porzione di un tutto più copioso così non fa un grandissimo effetto, e l'occhio pittoresco soltanto vi scopre le sue bellezze. La diversità grande dei modi che hanno tenuti gli artisti nel dipingere è paragonabile alla varietà del pensare che si trova espressa nei libri.

Alcuni pochi solamente si sono accostati al vero, mentre i più hanno sostenuto l'errore col medesimo impegno che gli altri hanno difeso il buon partito. Anche i pittori vanno tutti dietro ad imitare la natura, tutti si lusingano di riuscirvi ed il numero minore è quello che lo procura con effetto. Il buon disegno è un solo e così il colorito almeno nelle stesse circostanze. Nonostante vi sono tante maniere di disegnare, tante tinte diverse quante son le varie sette, per dir così de pittor chi non vuol essere imitatore immagina un disegno a suo modo o imposta con una mescolanza sua propria i suoi colori. Le raccolte di quadri schierano queste diverse maniere e porgono il comodo di paragonarle, di confrontarle, e di esaminarle, di vedere per quante diverse strade sono andate i pittori ad un fine comune. Lo sguardo studioso cerca di trovarci il vero e gli sfugge la perfezione imbattendosi ad osservare grandissimi difetti a la grandissimi pregi. Chi non rimira con molta attenzione e freddezza perde di vista gl'inganni nei quali gli artisti sono caduti, e si contenta dei pregi che vanta ciascuno di loro.

Sono buono italiano e non so stimare se non la nostra maniera di dipingere. In quella degli oltramontani vi trovo del buono, ma vi trovo ancora assai del mediocre e del falso. Mi piace moltissimo il ritratto di Lutero e di Southunel fatti da Giovanni Holben, quello di Filippo IV tutto armato a cavallo di Diego Velasco, quello di Carlo V, pure armato a cavallo, di Antonio Van Dyck, tutti nella R. Galleria, quello del Cardinal Guido Bentivoglio, figura intiera sedente del medesimo Van Dyck, e quello di un tale mezza figura sedente colorito da Rembrand, che sono nel R. Palazzo e mi piacciono grandemente quelli espressi tutti in una medesima tela da Rubens che ivi si serba, la qual tela portataci dal gloriosissimo genitore di S.A.R. mostra l'effigie dello stesso Rubens di Filippo suo fratello, di Giusto Lipsio e di Ugone Grozio, ma pure anteporrei a questi un'immagine egualmente conservata di Raffaello e di Tiziano. Questi mi conducono quasi a credermi in compagnia di colui che ritrassero, quelli mi pongono avanti agli occhi delle figure imitate dal vero.

Che se nei ritratti degli oltramontani, che sono le opere le più facili a colorirsi, essendo pure copie della natura nelle quali la perfezione consiste nell'abbandonare meno che sia possibile l'originale, vi è qualche cosa che intieramente non mi soddisfa, cosa dovrò dire di quelle di composizione? Venite meco a rivedere i quadri che ha il granduca di scuola fiamminga, e ne ha assai per poterne giudicare sanamente ed osservate nella R. Galleria sia gli altri. Le due teste a tempera sopra tela di S. Filippo e di S. Jacopo Apostoli che fece nel 1510 Alberto Duro, e che Ferdinando II ottenne dall'imperatore come dice il Baldinucci, la passione dipinta da Pietro Brueghel e presa da un disegno in chiaro scuro del medesimo Alberto, la natività del Signore di Wan der Werft e vi troverete una finitezza a cui non arrivò mai pennello italiano.

Rivolgetevi alle opere di Rubens e specialmente a quelle ove espresse il dio della guerra trattenuto in vano da Venere ch'è nel R. Palazzo e che Rubens colorì verso l'anno 1637 e descrisse in una lettera stampata a Giusto Sutterman, altro pittore e suo amico per cui la fece con aver ricevuto in pagamento scudi 2500, per quanto vedo scritto, e quella della R. Galleria con Venere stesa che vorrebbe distogliere Adone dalla caccia, ed è infatti del buon re di Francia Enrico IV in due grandissime tele non terminati e ditemi ove s'incontri o maggior fantasia, o più eleganza nell'invenzione del pittore.

Trattenetevi sui quadretti di Francesco Miris, di Metii, di Gherardo Dow, di Paolo Brughel, che serbavansi di prima nella medesima Galleria e che vi sono stati trasportati dalla R. Villa del Poggio a Caiano, e spiegatemi se v'imbatteste mai in più gaie composizioni e in più ridenti soggetti in uno stile piano e volgare? Nonostante, in tutti vi è il fare oltramontano. Un'analisi sincera di queste e di altre pitture simili vi convincerebbe della verità del mio giudizio. Ma la cosa riuscirebbe lunga. Vi dirò solo che il disegno non è corretto, naturale, purgato, che l'esecuzione dei pensieri ove troppo fantastica, ove troppo poetica, ove troppo minuta e secca, che la maniera del colorir non è quella che prende le tinte dal lume naturale. Anche i nostri italiani sono inciampati in alcuno di questi difetti, ma il tutto assieme loro diversifica da quello degli oltramontani, come la forma delle nostre lettere da quelle delle lettere che adoperano i tedeschi.

Troverò molti che abbagliati dall'effetto che producono simili quadri mi accuseranno di cattivo gusto, ma questi saranno di coloro che antepongono una bellezza abbigliata da un sarto, da un parrucchiere e da una ruffiana francese ad una bellezza disadorna e ricoperta di semplici pastorali vesti, che con innocente giovenil capriccio si sia intrecciati nei biondi crini dei fiori colti sul prato per dar risalto al porporino sperso, e mescolato col latte delle carni, e per innestare assieme due belli di diverso genere.

Io amo la natura qual è, amo di vedere le belle forme che produce senz'artificio, mi alletta che spicchi la tinta, la freschezza delle carni, il color della chioma in tutta la sua verità, e non sento che l'arte la quale qualche volta nasconda le deformità accresca bellezza alla bellezza. Se questo è cattivo gusto, lo sia, e ciascuno assapori il piacere condito come trova meglio.

Se non mi trattengo di più sulle pitture forestiere voi me lo perdonerete, come mi averete perdonato che non vi abbia indicati i tre ritratti in una medesima tela, dipinti dal Giorgione da Castelfranco che descrive il Ridolfi e che stanno nel R. Palazzo, le Marine di Salvador Rosa che ivi esistono, le Battaglie del Cortesi detto il Borgognone, tanto nel medesimo Palazzo che alla R. Galleria, il Giuramento prestato dal senato fiorentino a Ferdinando II che in un gran quadro della medesima Galleria espresse Giusto Suttermans.

Il parlare di tutti non era in mio disegno, né or esigesì tanto da me. Neppure credo che vi dispiacerà che passi in dimenticanza tanti piccoli quadri di quella specie che i francesi chiamano *tableau de genre* e che contengono solo paesi, marine, animali, frutti, fiori, siccome le miniature, gli smalti, i pastelli, mentre non è in questi che brilla il talento del pittore, e trionfa la nobiltà e la grandezza dell'arte. Queste destinate a guarnire i piccoli appartamenti oltramontani non ottengono altro che l'ultimo rango nelle magnifiche gallerie, e servono per lo più a richiamare l'attenzione delle amabili donne che s'interessano delle belle arti, e che qualche volta si degnano di dimenticare la loro toeletta.

Non devo però finire la mia lettera senza soggiungere due parole di quella cosa che singolarizza veramente la R. Galleria di Firenze. Questa è la celebre ed unica collezione dei ritratti dei pittori fatti da loro stessi. Il pensiero di una tal raccolta fu grande. Il commendator dal Pozzo, nelle *Vite dei pittori veronesi*, ne rammenta un'altra che si trovava in casa Mosconi alla Scala in Verona dicendoci ch'essa ne conteneva 262 in ovato, tutti di una misura. Quella del Granduca in quadri quasi tutti non minori di braccia ... [sic] ne racchiude, se altro non avesse immaginato il cardinal Leopoldo, che questo solo dovrebbe il suo nome essere fra gli amatori della pittura, e la sua memoria vincere in perpetuo nei fasti della medesima. Una simile collezione non si può fare che una sol volta, e non serve la potenza e la ricchezza per

riuscirvi la seconda. Dove un dilettante può trovare maggior pascolo e diletto che nelle due magnifiche sale nelle quali si conserva un così raro tesoro? Pietro Leopoldo ha distinto il pregio di questa raccolta ed ha procurato di accrescerla come fortunatamente gli accadde di poter fare fino dei primi anni del suo felice governo, e di poi ha tutti quei ritratti acquistati ch'è occorso di poter trovare nulla risparmiando per promuover in ogni forma le buone arti, ed i nobili studi. Ma questi finirono quando meno si pensava a loro, tanto è vero che i premi e le ricchezze non formano i grand'uomini.

Del resto se la sorte vi fu propizia, senza dubbio tutto il maestoso tesoro della R. Galleria si aumenterà grandemente e prenderà più magnifico aspetto, piacendo già al magnanimo principe che con una nuova riordinazione sistematica sia disposta in forma da fare la più elegante ed istruttiva comparsa.

Gioverebbe molto ad appagare la curiosità degl'intendenti, che io dessi un riscontro dell'autenticità ed originalità dei ritratti di questa collezione, la qual cosa non sarebbe difficile pochi essendovene dei quali non si possa il tempo ed il modo additare dell'acquisto. Ma un tale impegno deve averlo chi è decorato dell'incarico di soprintendere alla R. Galleria ed è sperabile che lo assuma parendo ch'egli vada apparecchiandosi a dare un catalogo storico di quanto si serba nella medesima, lasciando ad altri il pensiero di proseguire l'opera magnifica del *Museo Fiorentino*. In esso intanto si hanno intagliati con del gusto, i ritratti di questa raccolta e solo sarebbe da desiderarsi che i rami della continovazione, i quali sono quelli dei ritratti che dall'abate Antonio Pazzi acquistò in buon numero il granduca in una sol volta corrispondessero nell'eleganza agli altri del museo, e che all'immagine di ciascun pittore non si fosse voluto inserire un racconto della sua vita con ripetere cose già sapute mostrando determinata volontà di crescere e d'ingrossare unicamente i volumi.

Ed ecco ubbidito al vostro desiderio come meglio sapevo, ho cercato di attenermi all'insegnamento del Tintoretto il quale diceva che nel dar giudizio di una pittura, si deve osservare se nel primo incontro, l'occhio riman ferito e se l'autore ha osservate le ragioni dell'arte, mentre nel rimanente circa le minuzie ognuno prende degli errori. Appartiene ora a voi il correggere i miei giudizi ed il mostrarmi ove mi sia allontanato dal vero, mentre io non sfuggo le ammonizioni di un discreto amico, sebbene non curi le appassionate critiche di coloro i quali hanno la disgrazia di non saper credere che a se medesimi, pensando come il Palma giovane che quando alcuni dicono male di qualche opera sia buon segno per lei, dovendo ciò indicare che arrechi loro qualche fastidio.

Sono intanto cose da chiarirsi Storie di Giuseppe, già della casa Borgherini, parte ai Pitti, e parte in Galleria, i quali sono di Andrea del Sarto, quali del Pontormo. Testa della Medusa di Leonardo da Vinci. Se esiste l'angelo che alza un braccio in aria del medesimo, e dove. Ov'è il S. Francesco di Cristofano Allori nel quale impiegò per tanto tempo un cappuccino. Ov'è una bella S. Maria Maddalena del medesimo che fu del conte Alberto dei Bardi. Bisogna assegnare previamente le stanze dipinte ai Pitti da Pietro da Cortona e quelle che sono di Ciro Ferri. Qual è il ritratto della Venere di Tiziano della Galleria, mezza figura vestita che si crede ai Pitti. Ritratto di Pietro Aretino fatto da Tiziano, s'è a Pitti. Del Tintoretto il ritratto d'Jacopo Sansovino e Cristo agonizzante nell'orto. Quadro di Paolo mezzano di Mosè bambino levato dal fiume dalla figliuola di Faraone, deve essere a Pitti. Congiura di Catilina di Niccolò Cassana, ov'è. Quadri di Giovan Battista Gangetti citati dal Ratti, ove sono. I Giocatori sono nella Galleria ov'è il quadretto di Cristo che porta la croce di Lodovico Carracci. Ov'è il quadro grande di Guido Reni nel quale rappresentasi il fatto della moglie di Putifarre con Giuseppe. Ov'è il quadro della Nascita di Cristo dell'Albano. Ov'è il S. Bastiano ed il Marsia scorticato d'Apollo, quadri del Guercino, sì come una Sibilla che credo acquistasse il principe Mattias. Ov'è il quadro del Coreggio con S. Cristofano, la Vergine ecc. ch'è nella stampa della Quadreria.