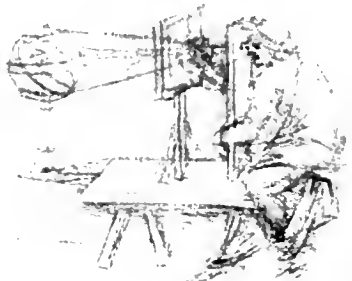


THE ELMER BELT LIBRARY OF VINCIANA



*A gift to the Library of the University of California,
Los Angeles, from Elmer Belt, M.D., 1961*

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY OF VINCIANA
1786

TRATTATO / DELLA PITTURA / DI / LEONARDO DA VINCI /
Nouvemente dato in luce / con la Vita dell'istesso
autore / scritta / da Rafaele Du Fresne. / Si sono
aggiunti i tre libri della pittura, ed il Trattato /
della Statua di LEON BATTISTA ALBERTI / con la Vita
del medesimo / in Bologna / Nell' Instituto delle
Scienze. 1786. Con approvazione.

37cm.;pp.xxiii-202; ill.

Verga #11
Lieb #7

This edition is based upon that of Paris 1651.
The figures are differently grouped: 2 - 8
figures on one plate.

This copy contains 19 plates.

TRATTATO DELLA PITTURA

DI

LIONARDO DA VINCI

Nuovamente dato in luce

CON LA VITA DELL'ISTESSO AUTORE

SCRITTA

DA RAFAELLE DU FRESNE.

Si fono aggiunti i tre Libri della PITTURA, ed il Trattato
della STATUA di LEON BATTISTA ALBERTI
con la Vita del medesimo.



IN BOLOGNA

Nell' Istituto delle Scienze.)(1786.)(Con approvazione.

L' EDITORE
A' CORTESI LEGGITORI.

L Trattato della Pittura dell' insigne Lionardo da Vinci fatto imprimere in Parigi l'anno 1651. da Rafaello Trichet du Fresne con le Figure disegnate dalle mani valenti di Pouffin, e d' Ernard, non ostante le molte edizioni dopo quella fatte, e le traduzioni pur anche in varie lingue, essendo diventato rarissimo, e da molti perciò richiesto, mi sono determinato di riprodurlo, e nella stessa forma della Architettura, Pittura, e Statua di Leon Battista Alberti, pochi anni sono, da me rimandata alla luce, proseguendo così la incominciata ristampa de' Libri più rari, e più vantaggiosi che trattano delle tre nobilissime Arti Architettura, Pittura, e Scultura. Della utilità di quest' Opera non occorre far qui parola, essendo conosciuta abbastanza. Che che ne dica il Bosse nel suo Trattato di Prospettiva, il Libro è tutto sparso di moniti, e d' insegnamenti non pur giovevoli, ma necessarij agli Studiosi dell' Arte della Pittura, e del Disegno. Si conosce, è vero, il dotto Autore non averlo in tutto perfezionato, essendovi alcune cose ripetute, ed altre non dichiarate abbastanza, come ne avverte anche il du Fresne medesimo nella sua Lettera al Bourdeiot Medico della Regina Cristina di Svezia, alla quale dedicò il Libro, che qui vedrete stampata; ma non pertanto anche tal quale è il Libro utilissimo, e degno parto di sì grande Maestro. In questa ristampa ho seguita in tutto la mentovata edizion di Parigi del 1651. come la più perfetta, e più accreditata, e spero non abbia a riuscir meno accetta della suddetta di Leon Battista Alberti. Gradite il buon animo che ho di giovarvi, ed aspettatevi pure appresso di veder proseguita la cominciata mia impresa, poichè altr' Opera ho pronta di grave Autore, che non vi farà meno cara di queste che ho già fatte pubbliche.

v

ALLA SERENISSIMA E POTENTISSIMA
PRINCIPESSA CRISTINA

PER GRATIA DI DIO

REGINA DE' SVEDESI, GOTI, E VANDALI

Gran Duchessa di Finlandia, Duchessa d' Estonia, e Carelia,

Signora d' Ingria &c.

SERENISSIMA REGINA.

VEdefi per lunga memoria delle più chiare historie essere stata sempre tenuta in pregio l' arte della pittura, Et ognun sà ch' Alessandro, che per grandezza d' animo e di fatti fu il Gustavo del suo secolo, hebbe in honore il grande Apelle. Nulla dirò di Fabio, ch' in quella città dove i Re si tennero honorati del titolo di cittadino, per l' esercizio di sì nobile arte fu chiamato il Pittore, e ne lasciò il nome alla sua Famiglia. Nè per indurre la Maestà Vostra a far stima di questa virtù credo che sia necessario di farla ricordare ch' Antonino Imperatore con quelle mani che davano le leggi al mondo, con quelle istesse si diletta di maneggiare alle volte i pennelli. A tutti è noto l' amore ch' ella porta alle Lettere, ed a tutte le belle Arti, e l' ammira il mondo come protettrice e posseditrice ancora delle più recondite scienze, e stupisce vedendo a tanti habitati virtuosi unito sì felicemente l' Imperio. Sperando dunque che questa Opera, la quale da me vien consecrata a' suoi meriti, e porta in fronte l' augusto nome di V. M.
sia

sia per essere da lei gradita, ho supplicato il Signor Bourdelot, delitie de' letterati della nostra nazione, e che ha un particolar gusto delle cose della Pittura, di volerla presentare alla Maestà Vostra, acciocchè per la gentilezza del donatore il dono acquisti più gratia appresso di lei. L' autore, che scrisse nel principio del secolo passato, fu favorito da Principi grandi, Et il Re Francesco primo, che com' ella fu il Nume tutelare de' Virtuosi, lo volse, benchè carico d' anni, havere nella sua Corte, e si sa ch' egli gli morì in braccio. Avventuroso Vecchio, essendo hoggidì sua fortuna di rivivere nelle mani d' una Dama, che per l' imperio di tante fiere e bellicose nationi si può chiamar la più potente, come per quello della virtù la più compita e gloriosa Principessa dell' Universo, e che da quelli che parlano la lingua degli Dei si deve ad una voce chiamar Regina di Parnasso. Ma per non penetrare più oltre nell' ampio campo delle sue lodi, non essendo materia proportionata alla tenuità del mio stile, vengo a supplicar humilmente la Maestà Vostra di gradire le mie fatiche, havendo per la riputatione di Lionardo da Vinci, e per l' utilità pubblica, restituito un' Opera molto importante, la quale accompagnata dal suo chiaro nome, vincendo le tenebre dell' obblìo, ha da passare fino alla più lontana posterità, Et io a restar felice, s' ella si degnà di riceverla con benigna fronte, si come io la dono e dedico con vivo affetto di cuore, essendo non meno riverente delle sue grandezze, che ammiratore delle sue glorie.

DI VOSTRA MAESTÀ

Humilissimo e devotissimo Servitore

RAFAELLE TRICHET DU FRESNE.

Al Molto Illustre ed Eccellentissimo Signore

IL SIGNOR PIETRO BOURDELOT,

Primo Medico della Serenissima Regina di Svetia.

Molto illustre & eccellentissimo signore, e padrone mio off.^{ma}.

HÒ creduto che la nobiltà dell' arte della quale si spiegano i precetti in questa opera, & il merito di Lionardo da Vinci, che n'è l'autore, come ancora la bellezza e curiosità con la quale si è stampato il libro, non si potevano fregiare d'un nome più glorioso di quello della sua gran Regina. HÒ creduto ancora che se V. S. ecc.^{ma} mi prestasse in questa occasione le mani, più gradita sarebbe la mia oblatione. E mi sono facilmente persuaso che pregandola, come io faccio, ella non mi negherebbe questo ufficio, tanto per la lunga nostra amicitia, quanto per l'amore ch' ella porta alla pittura: il qual gusto nato in lei & in me in un medesimo tempo, cioè quando andavamo con tanta accuratezza esaminando le bellezze dell' una e dell'altra Roma, crescendo con la continua applicatione, è diventato, principalmente in lei, sempre più fino & esquisito. Mi sono valuto nel far stampar questo trattato di varij manoscritti. Più nobile per un buon numero di figure, che vi sono schizzate dalla dotta mano del signor Pouffin, è stato quello del signor di Ciantelou, il quale l' hebbe dal virtuosissimo cavaliere del Pozzo, nel tempo ch' egli andato in Italia alla conquista delle belle cose, se per la gloria del regno non moriva il nostro gran Cardinale, haverebbe portato Roma a Parigi. L' altro, ch' è affai più corretto, mi è stato comunicato dalla cortesia del signor Tevenot, gentilhuomo d'ogni sorte di belle lettere e cognitioni adorno. Ma per l' ignoranza o negligenza di chi copia libri, o per qualsivoglia altra occasione, pochi si sono trovati i capitoli, ne quali non vi sia stato qualche intoppo, e principalmente in quelli dove entrava un poco di geometria, che per l' assurdità delle figure restavano quasi intelligibili. Spero di haver restituito il tutto alla sua prima purità. Vi restano però molte cose che paiono desiderare la lima: vi sono molte repliche inutili, molti ragionamenti troncati, la dicitura è in più luoghi fregolata, e benché vi sia qualche ordine ne' capitoli, non è però tale quale si richiede in un' opera perfetta: donde si conchiude facilmente che Lionardo da Vinci non gli diede mai l' ultima mano. Nientedimeno ella è considerabile, e di maravigliosa utilità, e vale sempre più, come sà V. S. ecc.^{ma} un abbozzo di Michelagnolo che quattro statue finite di qualsivoglia altro scultore mediocre. Havendola dunque purgata quanto

fi

si poteva, per maggiormente illustrarla si sono fatte intagliare le figure con quella diligentia ch' ella vede. Il signor Errard valentissimo pittore, che per la profonda scienza del disegno non si può paragonare se non con i più eccellenti huomini de gli ultimi secoli, e del quale potrebbe dire qualche filosofo che per quel vero gusto ch' egli hà delle cose antiche, fusse passata in lui l' anima di qualch' uno di quei primi maestri, è quello al quale si devono il compimento e gli ornamenti dell' opera, havendovi aggiunto parecchi figure, e fra le altre quelle che si vedono verso il fine del libro, dove si ragiona del modo di panneggiare e di vestir le figure: nel resto si è servito di quelle idee e schizzi del signor Poussin, che si sono trovati nel manoscritto del signor di Ciantelou. Tale è l' historia di questo trattato. Hò creduto che V. S. ecc.^{ma} haverebbe a caro di esserne informata. Per la conformità della materia si sono aggiunti i tre libri della pittura di Leon Battista Alberti, & il trattato della statua dell' istesso, il quale non si trovava più, non essendo mai stato stampato fenon una volta sola. Il Vasari scrisse già le vite dell' uno e dell' altro autore, ma perche egli hà tralasciato molte cose degne di essere osservate, mi sono messo a farle di nuovo, aggiungendovi quello che la lettura de' libri, e qualche cognitione ch' io mi sono acquistato delle cose d'Italia m' hanno suggerito. Hò scritto in lingua Italiana, perche sapendone quanto bastava per essere inteso, mi pareva che così lo richiedesse l' accompagnamento dell' opera. Se un'altra volta haverò occasione di parlar Latino o Francese, forse mi riuscirà meglio, e potrò più felicemente spiegare i miei concetti. Intanto supplico V. S. ecc.^{ma} di volermi essere protettore, e di porgere a miei scritti quell'aiuto che non potrebbero peravventura dall'autore loro sperare, manifestando la sovrabondanza del suo amore nella moltitudine de' miei difetti. E le bacio mille volte le mani.

Di V. S. eccellentissima.

Servitore devotissimo e cordialissimo
Rafaelle Trichet du Fresne.



V I T A

DI LIONARDO DA VINCI

DESCRITTA

DA RAFAELLE DU FRESNE:

SE la nobiltà del sangue, ch'è una cosa immaginaria, fà una tal distinzione fra gli huomini, che gli uni innalza sopra gli altri, chi è colui che non stimi che quella dell' animo, che consiste in virtù effettiva, e risiede nella parte che tragge sua origine dal cielo, non sia per portar gli huomini dal più infimo stato fin' a i confini della divinità. Di questa vera e più risplendente nobiltà ornato Lionardo da Vinci, potè in gloria & onori pareggiare i più grand' huomini del suo seculo, & innalzandosi sopra la bassezza della sua nascita, vivere, praticare, è morire con i rè e principi grandi; e quel ch' a pochi è concesso, lasciar l' immortalità al suo nome. Nacque egli nel castello di Vinci, posto nel Val d' Arno di sotto, non troppo lontano da Fiorenza, e fu suo padre Piero da Vinci. Costui accorgendosi del genio del figliuolo, che fra gli altri suoi studii sempre attendeva a disegnare, si risolse di aiutar quella sua naturale inclinazione, e menatolo a Fiorenza deliberò di porlo con Andrea Verrocchio pittore in quel tempo di qualche riputatione. Questo ammirando l' ingegno del giovane, ne fe' quel giuditio che poi il tempo dimostrò verissimo, & accettatolo per suo discepolo, tanto più promise a ser Piero di ammaestrarlo,

b

quan-

quanto che passava una stretta amicitia fra di loro, e che Lionardo per le sue belle maniere, e costumi, gli parse degno delle sue cure. Egli nella scuola d'Andrea, che non solo s'applicava alla pittura, ma ancora fu scultore, architetto, intagliatore, & orefice, imparò non solo l'arte del dipingere, ma di più tutte quelle altre dove il disegno interveniva. E fu tale il progresso ch'egli vi fece, ch' in poco tempo si lasciò addietro il proprio maestro. Del quale si legge che dipingendo in una tavola, per i frati di Valumbrosa, che sono in S. Salvi fuor di Fiorenza, l'istoria di S. Giovanni quando battezza Christo, volse che Lionardo l'aiutasse, e gli diede a colorire un angelo, che nelle mani teneva alcune vesti. Esegui egli con tanta maestria quanto da Andrea gli fù commesso, che di gran lunga trapassò il restante dell'opera, e giudicò chiaramente ogn'uno che le altre parti del quadro erano molto in bellezza all'angelo inferiori. Arrossì il Verrocchio, e vedendosi superato da un giovanetto suo allievo, sdegnato contra i suoi pennelli, mai più volse adoprar colori, e disse per sempre addio alla pittura.

Uscito dalla scuola Lionardo, & essendo già in età da poter governare se stesso, fece in Fiorenza quelle opere che dal Vasari vengono accennate, cioè per il rè di Portogallo il cartone di Adamo e d'Eva quando peccarono nel paradiso terrestre, nel quale, oltre le due figure, vi dipinse di chiaro oscuro con incredibile pazienza e diligenza gli alberi e le herbe de' prati. Fece ancora ad istanza di Piero suo padre, per un suo contadino da Vinci, sopra una rotella di fico, una tal compositione di diversi e strani animali, come serpi, lacertole, ramarri, grilli e locuste, che di tutti insieme sene formava uno, tanto spaventevole & horribile, ch' a guisa della testa di Medusa rendeva immobile da stupore chiunque lo riguardava. Ma giudicando il padre che questa non era opera da mettere in mani di villano, vendutala a certi mercadanti fu poi comprata per 300. ducati dal duca di Milano. Fece in un quadro una Madonna rarissima, e fra le altre cose vi contrafece una caraffa piena d'acqua con alcuni fiori dentro, sopra la quale con ammirabile artificio haveva imitato la rugiada dell'acqua: il qual quadro hebbe poi Papa Clemente settimo. Fà ancora mentione il Vasari d'un disegno fatto sopra un foglio per Antonio Segni suo amicissimo, nel quale con rara inventione, e con la sua ordinaria accuratezza figurò un Netunno in mezzo al mare turbato, col suo carro tirato da cavalli marini, accompagnato di orche, tritoni, & altre cose fantastiche che gli parsero a proposito per un tal soggetto.

In questo luogo osservaremo che benchè il Vinci sapesse a tal segno in che cosa consistesse quella divina proportione ch'è madre della

della bellezza, che le sue figure piene di grazie ispiravano amore a' risguardanti, pigliò nondimeno tanto gusto nel dipingere cose bizzarre & alterate, che s'egli s'imbatteva in qualche villano che con viso strano & alquanto fuor dell'ordinario desse un poco nel ridicolo invaghito dalla bizzarria dell'obbietto l'haverebbe seguitato un giorno intiero, fin'a tanto ch'havendone una perfetta idea ritornato a casa lo disegnava come se lo avesse avuto presente. Et osserva Paolo Lomazzo nel sesto della pittura cap. 32. che nel suo tempo Aurelio Lovino ne haveva cinquanta in un libro disegnati di sua mano. In questo genere è dipinto quel quadro che si vede quì a Parigi fra molti altri che si conservano in una stanza del palazzo reale delle Tuellerie sotto la guardia del signore le Maire pittore, come ogn'un sà, di non ordinario valore, nel quale sono dipinti due cavalieri in atto di togliere per forza a due altri una bandiera: il qual groppo faceva parte d'una opera maggiore, cioè del cartone ch'egli fece per la sala del palazzo di Fiorenza, come di sotto si dirà, ma per la sua bellezza fù da lui dipinto in picciolo volume con gusto & amore incredibile. Quì oltre la furia de' cavalli, e la bizzarria de' vestimenti, si vedono le teste de' combattenti grinzute, infocate & infuriate, con aria tanto straordinaria e stravagante, e per dir così caricata, e da mascherone, ch' in un medesimo tempo destano e paura e riso nell'animo de' risguardanti.

Tornando alle prime opere di Lionardo da Vinci, dice Giorgio Vasari ch'egli cominciò in un quadro a oglio una testa di Medusa di stravagante inventione, la quale rimase imperfetta. Diede ancora principio a una tavola dell'adoratione de' magi, nella quale erano alcune bellissime teste; ma non fù mai finita, come soleva per lo più intervenire a tutte le cose sue. Perche havendo egli un'infinità di belle cognitioni, & essendo di natura vivace, e di fertilissimo ingegno, non si tosto haveva cominciato una opera, che gli veniva in pensiero di metterne in esecuzione un'altra. Et oltre la professione della pittura, che per quella tanto diligente maniera da lui abbracciata, poteva occuparlo tutto, attendeva alla scultura, e modellava divinamente bene. Era intelligentissimo della geometria, e nella mecanica non cessava mai di pensare a nuovi ordegni, e fu inventore di diverse machine. Era buonissimo architetto, e sapeva al pari di nissun altro la scienza de' specchi, e la prospettiva. Studiò ancora le proprietà delle herbe, e penetrando con l'ingegno fino nel cielo s'applicò alli studij dell'astronomia, e fece molte osservazioni circa il moto delle stelle. Nella musica riuscì admirabile, e fù tanto leggiadro nel cantare, e nel sonare, che superò tutti i musici del suo tem-

po: & acciocche non gli mancasse virtù alcuna, quell' istesso furore ispiratogli da Apolline che lo fece pittore e musico, lo fece ancora poeta. Ma essendosi perse tutte le sue compositioni, è solo pervenuto fin' a noi questo sonetto morale.

*Chi non può quel che vuol, quel che può voglia,
 Che quel che non si può folle è volere.
 Adunque saggio è l' uomo da tenere,
 Che da quel che non può suo voler toglia.
 Però ch' ogni diletto nostro e doglia
 Stà in sì e no, saper voler potere,
 Adunque quel sol può che co' l' dovere
 Ne trae la ragion fuor di sua soglia.
 Ne sempre è da voler quel che l' uom puote,
 Spesso par dolce quel che torna amaro.
 Piansi già quel ch' io volsi poi ch' io l' hebbi.
 Adunque tu, lettor, di queste note,
 S' a te vuoi esser buono, e agl' altri caro,
 Vogli sempre poter quel che tu debbi.*

Era etiandio distratto in più dilette, perche gli piacevano oltre modo i cavalli, e con destrezza gli maneggiava, & essendo non meno agile e robusto di membri, che di bella presenza, & avvenente in ogni sua attione, fù schermidore & armeggiatore insigne. Ma sopra tutto si diletta di conversare spesso con gli amici, & era tanto maneroso nel trattare, e spiegava i suoi pensieri con tanta gratia & urbanità, che tirava a se gli animi di chiunque l' ascoltava.

Tante rare qualità, & un acquisto sì grande di scienze, sparfero il nome di Lionardo per tutta l' Italia, & indussero Lodovico Sforza, detto il Moro, che favoriva i virtuosi, e fù quasi con tutti liberale, a chiamarlo a Milano, assegnandogli ogni anno cinquecento scudi di stipendio. La prima cosa che facesse quel prencipe fù di formare un' accademia per l' architettura, nella quale egli introdusse Lionardo, il quale scacciando le maniere Gotiche della prima scuola, già stabilita nell' istessa città cento anni avanti sotto Michelino, aprì la via di ridurre quell' arte alla sua prima & antica purità. Fù poi impiegato dal medesimo prencipe per condurre l' acque dell' Adda fino a Milano, e formar quel canale navigabile, volgarmente detto il navilio di Mortesana, con l' aggiunta di più di ducento miglia di fiume navigabile fin' alle valli di Chiavenna e Valtelina. L' impresa era difficile & importante, e degna del bell' ingegno di Lionardo
 per

per la nobile concorrenza col navilio grande che ducento anni prima fù fatto ne' tempi della republica Milanese dall'altra parte della città, col quale si derivano le acque del fiume Tesino per la navigatione e per l'irrigatione della campagna fino a Milano. Ma superò egli tutte le difficoltà che s'incontrarono, e con moltiplicate cataratte, o vogliam dire sostegni, fece con molta facilità e sicurezza caminar le navi per monti e valli.

Non contento il prencipe che Lionardo come architetto & ingegnere illustrasse il suo stato, volse ancora ch'egli l'ornasse con qualche opera segnalata di pittura. Gli ordinò dunque che nel refettorio de' padri Dominicani di S. Maria delle grate dipingesse la Cena di Christo con gli Apostoli: il che da Lionardo fu con tanta maestria eseguito, che quella opera fù poi da tutti stimata per il miracolo della pittura. E veramente vi furono con tanta pompa spiegate tutte le finezze dell'arte, che tutti scrivono, & è comune voce, che ne in disegno, ne in espressione, ne in diligenza, ne in colorito, fù mai visto cosa superiore a questa. Non fu ordinaria la gratia e la maestà ch'egli diede alle teste de' gli apostoli, e specialmente a quelle de' due Giacomi, sì che quando venne a finire quella di Christo, non potendo arrivare a un grado più eminente di bellezza, disperato la lasciò imperfetta.

E perche nel lavorar il quadro pareva al priore del convento che troppo durasse l'opera, spesso con importunità sene lamentò con Lionardo, anzi portò le sue querimonie fino alle orecchie del duca: il quale ragionandone una volta con Lionardo, seppe da lui che non restava altro da fare che le due teste di Christo e di Giuda. E che non potendo immaginar l'infinita bellezza del figliuolo di Dio, manco sapeva come la potesse esprimere con i pennelli. Ma che quanto alla bruttezza di Giuda figliuolo dell'inferno, che lo teneva in pensiero, non gli mancherebbe il ceffo dell'ingrato frate, che con una intollerabile & insolente seccaggine s'era reso oltre modo ad ambidue importuno.

Riuscigli a maraviglia, come scrive il Vasari, di esprimere quel sospetto ch'era entrato ne' gli apostoli, di voler sapere chi tradiva il loro maestro. E racconta il Lomazzo, (il quale per haverne fatto una copia grande in S. Barnaba di Milano, aveva quell'opera fortemente impressa nell'animo) ch' in ciascheduno si vedeva l'ammirazione, lo spavento, la doglia, il sospetto, l'amore, e simili passioni & affetti in che tutti all'hora si trovavano, e finalmente in Giuda il tradimento concetto nell'animo, con un sembiante appunto simile ad un scelerato.

Si che ben dimostrò Lionardo quanto perfettamente intendesse i moti che l'animo fuol cagionare ne' corpi, ch'è la parte la più delicata, e per la sua difficoltà meno praticata dell'arte. Era una tal'opera degna dell'immortalità, ma essendo dipinta à oglio sopra un muro humido, è stata di poca durata, & hoggidì è del tutto guasta. Volse Francesco primo quando fu a Milano che si tentasse ogni maniera per portarla in Francia, & arricchirne il suo regno, ma essendo dipinta sopra una parete grossa, alta e larga da trenta piedi, riuscì vano il pensiero. E' però verisimile ch'egli ne facesse far qualche copie, e quella ne farà forse una c' hoggi si vede nella parrochia reale di S. Germano, inchiodata al muro, a man manca quando si entra in detta chiesa per la porta che risguarda il mezzodì. Nel medesimo refettorio ove Lionardo dipinse quel cenacolo, ritrasse ancora di naturale il duca Lodovico, e la duchessa Beatrice sua moglie, tutti due in ginocchioni, con i figli avanti, & un Christo in croce dall'altra mano. Dipinse ancora per il medesimo duca in una tavola d'altare la natività di Christo, la quale fu mandata all'imperatore.

Fra le altre occupationi di Lionardo, nel suo soggiorno a Milano, fu importantissimo il studio ch'egli fece intorno all'anatomia de' gli huomini, nel quale, essendo aiutato da Marco Antonio della Torre, ch' in quel tempo leggeva e scriveva di questa materia in Pavia, egli divenne perfettissimo, e ne fece un libro disegnato di mattita rossa, e tratteggiato di penna, che poi restò in mano di Francesco Melzi suo discepolo. Disegnò ancora per Gentile Borri, che professava l'arte dell'armi, della quale egli stesso si diletta molto, un libro intiero di huomini combattenti a piedi & a cavallo, nel quale si vedevano espresse le regole di quella scienza. E per la gloria & accrescimento dell'accademia sua Milanese, e per l'istruzione de' gli accademici, scrisse molte cose, e compose più opere in diverse materie, che restarono un gran tempo neglette, e quasi incognite appresso de' Signori Melzi nella loro villa del Vavero, e poi si sono dissipate e disperse in quà & in là, com'è la fortuna ordinaria de' libri: Perche vi fu un tal Lelio Gavardi d'Asola preposto di S. Zeno di Pavia, stretto Parente di Aldo Manucci, ch'essendo stato maestro d'umanità de' Signori Melzi, & andando spesso in detta villa, ne cavò tredici volumi, e gli portò poi a Fiorenza, sperandone gran prezzo dal gran duca. Ma morì intanto quel principe, e venne il Gavardi a Pisa, e trovandovi Gio. Ambrosio Mazzenta gentiluomo Milanese ch'era in quel tempo allo studio, e gli fece scrupolo del mal acqui-

acquistato, si compunse, e pregollo che tornando a Milano restituisse i libri a' Signori Melzi. Il che egli fece: ma nel rendergli si maravigliò il signor Oratio Melzi capo di quella famiglia della puntualità dell'uno e dell'altro, e fece dono di detti libri al fig. Gio: Ambrosio, che poi restarono in casa de' Mazzenti. I quali facendone troppo pomposa mostra, Pompeo Leoni, statuario del rè di Spagna, fece conoscere al Melzi di quanto prezzo fossero quei libri, e gli promise honori, & officii, se ricuperandogli sene faceva un presente al rè Filippo. Mosso da tal speranza il Melzi volò al S. Guido Mazzenta fratello di Gio: Ambrosio & inginocchiato pregollo di ridonarli quelle opere del Vinci. Mosso dalle preghiere del collega, glie ne restituì sette, e sei ne restarono in casa Mazzenta, uno de' quali fu donato al Cardinale Borromeo per la sua biblioteca Ambrosiana, & un altro ad Ambrosio Figgini, che morendo lo lasciò al suo erede Ercole Bianchi. Un terzo ne hebbe Carlo Emanuele duca di Savoia, e morendo il Signor Guido, i restanti pervennero nelle mani del soprannominato Pompeo Leoni, che gli lasciò a Cleodoro Calchi suo erede, il quale gli vendette per 300. scudi al Signor Galeazzo Lonato. Soleva Lionardo quando voleva filosofare, & applicare con forte attenzione allo studio, ritirarsi in detta villa del Vavero, e si sà ch'egli vi dimorò molti anni con Francesco Melzi suo discepolo. Di sotto si metterà l' indice de' suoi scritti.

Dopo la caduta del Moro, che fu l'anno 1500. condotto prigionie in Francia, e morì nella torre di Loces, per le guerre che succedettero, s'intepidì assai in Milano lo studio delle belle arti, e si dissipò poco a poco l'accademia già cominciata, nella quale erano riusciti eccellenti nella pittura Francesco Melzi, Cesare Sesto, Bernardo Lovino, Andrea Salaino, Marco Uggioni, Antonio Boltraffio, Paolo Lomazzo, & altri Milanese, tutti imitatori del Vinci, a tal segno che spesso le opere loro vennero e vengono hoggidì credute, stimate, e vendute per fattura di Lionardo, e principalmente quelle del Sesto e del Lovino, che più si accostarono alla maniera del maestro. Ma sopra tutti si farebbe innalzato il Lomazzo, se non rimaneva privo de gli occhi ne' più verdi anni dell'età sua, come gli era stato predetto da Girolamo Cardano: e non potendo con la mano, si diede a trattar la pittura con l'ingegno, e cieco ne compose quei libri che da i più occhiuti sono stimati eccellenti, ne quali egli propone continuamente il Vinci per idea del vero e perfetto pittore.

Nel tempo che Lodovico XII. rè di Francia venne a Milano, che fu un anno avanti la presa del Moro, essendo pregato il Vinci da' principali della città d'inventare qualche machina capricciosa e

ma-

magnifica con la quale si potesse regalare e dilettere quel gran prencipe, fece un liono di tale artificio, che dopo haver camminato buon pezzo in una sala, si fermò innanzi al rè, e poi aprendosi il petto, fù visto essere tutto pieno di gigli. Per error di chi scrisse sotto Lomazzo lib. 2. cap. 1. si legge che tal cosa fù fatta per Francesco I. il che non può essere vero, perchè egli entrò l'anno 1515. in Milano, nel qual tempo Lionardo era in Roma, come di sotto si vedrà.

Le turbolenze di Lombardia, e gl' infortunij de gli Sforzi, padroni di Lionardo, l'obbligarono ad abbandonar Milano, e tornare a Fiorenza sua patria. La prima cosa ch' egli vi fece, fù quel famoso cartone della Vergine col Christo e santa Anna, con S. Giovanni, c' haveva a servire per l' altar maggiore dell' Aonuntiata, il quale fu visitato in frotta da tutto il popolo di Fiorenza. Questo cartone fu poi da Lionardo istesso portato in Francia, dove il rè desiderava ch' egli lo colorisse.

Fece poi per Francesco del Giocondo il ritratto tanto nominato di Lisa sua moglie, volgarmente chiamato la Gioconda, il qual si vede a Fontanableò in compagnia di molti altri quadri pretiosi del rè Christianissimo, e fu già comprato per quattro milla scudi da Francesco I. Si dice ch' egli stette quattro anni a lavorar quel ritratto, e che nondimeno lo lasciò imperfetto, havendo il gusto tanto delicato, e l'ingegno sì acuto e sottile, che per arrivar alla verità della natura, cercava sempre eccellenza sopra eccellenza, e perfettione sopra perfettione, e non appagandosi del fatto ben che bello, andava con ansietà dietro a quel più che si poteva fare. Mentre egli dipinse soleva avere attorno della signora Lisa gente che cantasse, sonasse e ridesse, per tenerla allegra, & non cascar nell' ordinario inconveniente de' ritratti, che per lo più danno nel malinconico. E veramente in questo si vede un gigno tanto piacevole, che, come dice il Vasari, e cosa più divina che humana a vedere. E ancora bello un altro ritratto del medesimo Lionardo ch' è a Fontanableò, e si dice esser d' una Marchese di Mantova. Bellissimo fù quello della Ginevra di Amerigo Benci, fanciulla di famosa bellezza in quei tempi. Ne si deve tralasciar la Flora dipinta con mirabile vaghezza, e con aria veramente divina: la quale si conserva in Parigi, & è in mano di persona privata.

Havendosi circa l'anno 1503. a ornare nel palazzo di Fiorenza la sala del consiglio, fù per decreto pubblico eletto Lionardo per dipingerla. Fece egli per tal effetto un cartone pien d' arte e di belle considerationi, nel quale era espressa una historia del Piccinino: e già n' haveva colorito la più gran parte

a oglio, quando accortosi che per l'imprimitura troppo grossa distaccavasi ogni cosa dal muro, & che le sue fatiche erano vane, abbandonò l'opera.

In quel tempo, che fù nel pontificato di Pio il terzo, non del secondo, come si legge nel Vasari, Rafaele da Urbino, ch'era a pena giunto all'età di venti anni, e che di fresco usciva dalla scuola di Pietro Perugino, desideroso di veder quel famoso cartone, & invaghito dalla fama di Lionardo da Vinci, il qual passava il sessantesimo anno della sua età, venne la prima volta a Fiorenza. Stupì alla vista delle sue opere, e non hebbe mai più potente stimolo che lo facesse correre e con prestezza arrivare a quella alta perfezione dell'arte, che da tutti lo fece riverire per dio della pittura, dipartendosi da quel tempo in poi dalla maniera secca e dura del Perugino, per passare alle morbidezze e tenerezze del Vinci. Fu ancora spettatore il giovane Rafaele, non senza profitto, delle contese che poi causarono tanta inimicitia fra Lionardo e Michelagnolo Buonaroti, che non passava 29. anni, e con ordine pubblico aveva fatto per un'altra facciata dell'istessa sala del consiglio quel tanto nominato cartone della guerra di Pisa, ripieno di varii nuclei fatti in concorrenza co' l'Vinci. Sino all'anno 1513. Lionardo stette sempre a Fiorenza, e vi dipinse molte cose. Francesco Bocchi nel libro da lui scritto delle bellezze di Fiorenza fa mentione d'un quadretto che nel suo tempo si vedeva in casa di Matteo e Giovan Battista Botti, nel quale era dipinta una madonna con sommo artificio e diligenza, co' l'Christo bambino bello a maraviglia, che con gratia singolare alzava la faccia. Dal Borghini per cosa rara vien mentovata una testa di San Giovanni Battista ch'era in mano di Camillo de gli Albizi.

Ma essendo assunto al pontificato Leone X. nel quale l'amor della pittura e di tutte le belle arti fù cosa ereditaria, corse Lionardo a Roma per riverire quel prencipe e Mecenate de' virtuosi, il quale havendogli ordinata una tavola, racconta il Vasari che subito cominciasse con apparato grande a stillare oglii, e preparar la vernice, e che Leone informato di ciò dicesse, che non si doveva sperar nulla da chi pensava al fine, innanzi di havere esaminato il principio dell'opera. Narra ancora certe altre cosette indegne della grandezza del genio del Vinci, le quali si debbono tenere per sospette, essendo scritte da persona partialissima di Michelagnolo, il quale, come dicemmo, professava aperta inimicitia con Lionardo, & con finte e favolose burle si diletta di scemarne la riputatione. Quell'odio

implacabile dispiacque sommamente a Lionardo, e vedendosi chiamato dal rè Francesco, che nel suo soggiorno a Milano s'era innamorato delle sue opere, si risolse, benchè vecchio di più settanta anni, d'abbracciare un partito così honorato e glorioso, e di far il viaggio di Francia.

Non fù ordinario il gusto ch'ebbe il rè vedendosi possessore d'un virtuoso tanto da lui stimato e bramato. E benchè per la sua vecchiezza a pena potesse più lavorare, fù nondimeno sempre ben veduto & accarezzato dal rè. Ed ogn' un sà, ch'essendo egli stato molti mesi ammalato in Fontanableò, il rè lo venne a visitare, e che volendosi egli per riverenza drizzare su 'l letto, e raccontare il suo male, gli venne un' accidente: per la qual cosa il rè presagli la testa per aiutarlo, e sostenerlo, egli conosciuto il favore gli spirò in braccio nell'età di settantacinque anni, assai più glorioso di nessun' altro pittore, se vero è ch' un bel morir tutta la vita honora.

Fù bellissimo di corpo, come si è detto di sopra. Passata la gioventù con una negligenza filosofica lasciò crescere i capelli e la barba, sì che pareva un Hermete o un Druido antico. Non volse mai pigliar moglie, o s'egli n'ebbe alcuna, come diceva un altro pittore, non fu altra che l'arte, & i figliuoli le opere sue. Ne si deve credere che si sieno accennate tutte, perche molte altre ne hà il gran Duca di Fiorenza, e mi ricordo di haverne vedute parecchie in Inghilterra. Nell'idea del tempio della pittura di Paolo Lomazzo cap. 33. si fa menzione d'una concettione della Vergine dipinta per la chiesa di S. Francesco di Milano. Nella libreria Ambrosiana dell'istessa città si conservano molti disegni e pitture di questo autore.

Quì a Parigi nel Palazzo Cardinale si vede una Madonna di sua mano, la quale siede in grembo a S. Anna, e tiene con le sue mani un Christo bambino che scherza con una pecorella. Vi è un paese bellissimo: ma la testa della vergine è restata imperfetta. Il Cardinale di Richelieu aveva una Herodiade di esquisita bellezza. Il S. Giovanni nel deserto, figura intiera, ch'è a Fontanableò, & un altro quadro di una Madonna, col Christo, S. Giovanni & un angelo di mirabil bellezza, posti in un paese, sono cose da essere osservate. Nel studio del Signor Marchese di Sourdis a Parigi vi è un'altra Madonna di riputatione.

Il Signor di Ciarmois segretario del Marecial di Schomberg, gentilhuomo di rare qualità, il quale accoppiando insieme la curiosità e l'intelligenza fa una considerabile raccolta di bei quadri, ne ha uno del Vinci, nel quale con due mezze figure

si rappresenta il giovine e bel Giuseppe che fuggendo volta le spalle alla bella ma dishonesta moglie di Putifar. Il tutto è dipinto con amore e diligenza grande: l'espressione è mirabile, & il pudor dell'uno e la lascivia dell'altra paiono ne' due visi, più presto cose vere che finte. Appresso il medesimo signore una madonna con santa Anna, & un Christo bambino al quale san Michele porge una bilancia, e san Giovanni che scherza con una pecorella, è un quadro di estrema bellezza. Ma troppo farebbe il voler registrare tutte le pitture del Vinci: resta che dopo le opere del pennello, si ragioni di quelle della penna.

Soleva il Vinci scrivere alla mancina, secondo l'uso de' gli Ebrei, nella qual maniera erano scritti quei tredici volumi de' quali habbiamo già fatto mentione, & essendo il carattere buono, si leggeva assai facilmente mediante uno specchio grande. E' probabile ch' egli facesse questo, accioche tutti non leggessero così facilmente i suoi scritti.

L'impresa del navilio di Mortefana gli diede occasione di scrivere un libro della natura, peso e moto delle acque, pieno di gran numero di disegni di varie rote e machine per molini, e regular il corso dell'acque, e levarle in alto.

Scrisse dell'anatomia del corpo humano, come si è già detto, la quale opera era ornata di varii disegni fatti con studio e diligenza grande, e ne fa egli stesso mentione nel capitolo 22. di questo trattato della pittura.

Il libro dell'anatomia de' cavalli e mentovato dal Vasari, dal Borghini, e dal Lomazzo. Essendo stato egli eccellente nel plasticargli, e nel dipingergli, come ne fa fede il quadro de' quattro cavalieri combattenti sopra accennato, non vi è dubbio che l'opera non fusse di straordinaria bellezza & utilità.

Nel capitolo 81. & 110. di questo trattato vien citato da lui una sua opera della prospettiva, divisa in più libri. Forse che in quella era insegnato il modo di tirare le figure maggiori del naturale, lodato dal Lomazzo nell'idea, cap. 4.

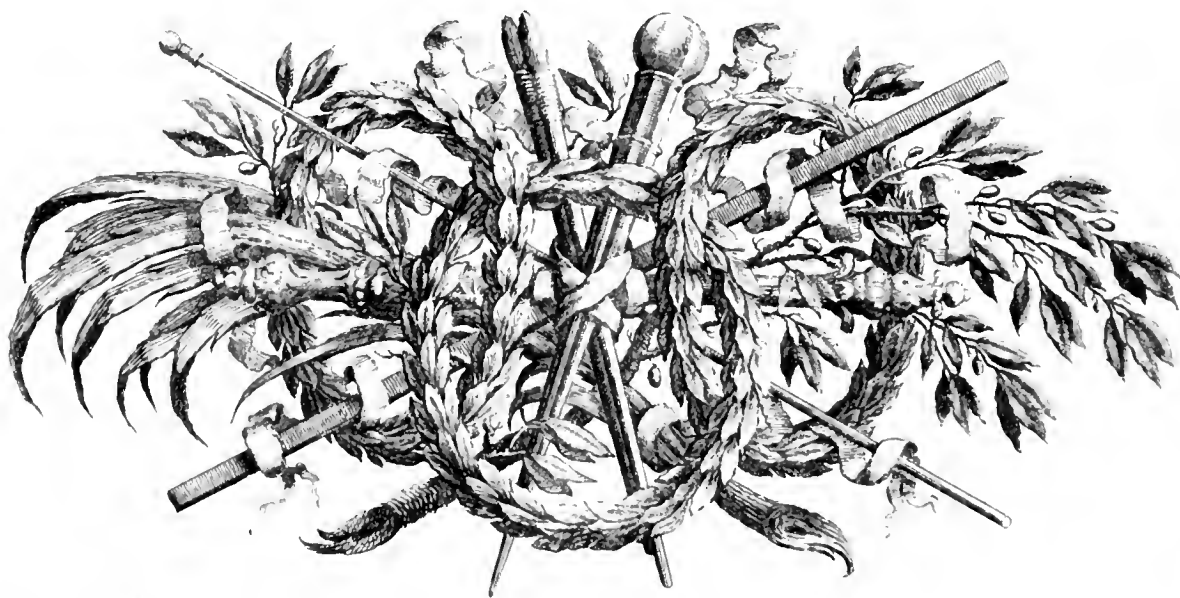
Nel capitolo 112. & 123. promette di fare un libro de' movimenti del corpo, e delle sue parti: soggetto anatomico, e che non è mai stato toccato da alcuno.

Promette ancora nel capitolo 268. un trattato della ponderatione overo libratione del corpo.

Il libro dell'ombre e de' lumi si ritrova oggi nella libreria Ambrosiana di Milano, in folio, coperto di velluto rosso, & è quello che, come si è detto di sopra, fu dato dal signor Guido Mazzenta al Cardinale Borromeo. Tratta egli quella ma-

teria da filosofo, da matematico e da pittore, e ne fa menzione in questo trattato cap. 278. Fù miracoloso in questa parte della pittura, imitando con tanta sagacità gli effetti che fa la luce col colore, che le sue opere havevan più del naturale che del finto.

Resta il trattato della pittura, che contiene varii precetti di quella arte, & insieme i modi del disegno e del colorire. Racconta il Vasari d' un certo pittore Milanese passando a Firenze, gli fece vedere quella opera, e gli disse che quando faria arrivato a Roma subito la farebbe stampare: ma ciò non fù da colui eseguito, e quello ch' a Roma non si è fatto, hora dopo un secolo intiero si mette in esecuzione a Parigi, dove col confronto di varij manoscritti, tutti corrotti e guasti, si è restituita da me un' opera che per l' eccellenza de' precetti, e per il merito dell' autore è degna dell' immortalità. E per renderla ancora più familiare alla nostra nazione, il signor di Ciambre gentilhuomo intelligentissimo di tutte le parti del disegno, e che (come dicemmo del gran Leone X.) per istinto comunicato alla sua famiglia si diletta di ogni sorte di virtù e di studio, n' hà fatto una versione in lingua Francese, che vale un commentario intiero, essendovi con una esquisita e felice diligenza espresso il senso dell' autore.



PER NON LASCIAR QUESTE CARTE VOTE ED inutili, si è fatto il seguente indice de' gli altri libri che trattano della pittura e del disegno, come ancora di quelli dove sono descritte le vite de' pittori e le opere loro.

DI Alberto Durerò pittore e geometra chiarissimo, della simmetria de' i corpi umani, libri quattro, nuovamente tradotti dalla lingua Latina nella Italiana da M. Gio. Paolo Gallucci Salodiano, & accresciuti del quinto libro, nel quale si tratta con quei modi possano i pittori e scultori mostrare la diversità della natura de' gli huomini e donne, e con quali le passioni che sentono per li diversi accidenti che li occorrono, hora di novo stampati. In Venetia 1594. fol. I quattro libri di Alberto Durerò sono stati più volte stampati in lingua Latina, Tedesca, Francese & Italiana.

Iusti Ammani Tigurini enchiridion artis pingendi, fingendi, & sculpendi. Francofurti 1578. 4.

Trattato dell' arte della pittura di Gio. Paolo Lomazzo Milanese pittore, diviso in sette libri, ne quali si contiene tutta la theorica e la pratica di essa pittura. In Milano 1584. 4.

Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore, nella quale egli discorre dell' origine e fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell' arte della pittura. In Milano 1590. 4.

Della forma delle Muse cavata da gli antichi autori Greci e Latini, opera utilissima a pittori e scultori, di Gio. Paolo Lomazzi Milanese pittore. In Milano 1591. 4.

Il riposo di Raffaello Borghini, in cui della pittura e della scultura si favella, de' più illustri pittori e scultori, e delle più famose opere loro si fa menzione, e le cose principali appartenenti a dette arti s' insegnano. In Fiorenza 1584. 8.

Discorso di Alessandرو Lamo intorno alla scoltura e pittura dove ragiona della vita di M. Bernardino Campo pittore Cremonese. In Cremona 1584. 4.

De' veri precetti della pittura di M. Gio. Battista Armenini da Faenza, libri tre, ne quali si dimostrano i modi del disegnare, e del dipingere &c. In Ravenna 1587. 4.

Due dialogi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, nel primo de' quali si ragiona de' le parti morali e civili appartenenti a letterati cortigiani, e l' utile che i prencipi cavano da' letterati: nel secondo si ragiona de' gli errori de' pittori circa l' historie, con molte annotationi fatte sopra il giuditio di Michelangelo, & altre figure, tanto della vecchia quanto della nova capella, & in che modo vogliono esser dipinte le sacre immagini. In Camerino 1564. 4.

Il Figino, ovvero del fine della pittura, dialogo del rever. Padre D. Gre-

Gregorio Comanini canonico regolare Lateranense, ove quistionandosi, s'el fine della pittura sia l'utile, ovvero il diletto, si tratta dell'uso di quella nel Christianesimo, e si mostra qual sia imitator più perfetto, e che più diletto, il pittore ovvero il poeta. In Mantova 1591. 4.

Trattato della nobiltà della pittura, composto ad instantia della venerabil compagnia di S. Luca, e nobil' accademia delli pittori di Roma, da Romano Alberti della città del Borgo S. Sepolcro. In Roma 1585. 4.

L'idea de' pittori, scultori, & architetti, del cavalier Federico Zuccaro, divisa in due libri. In Torino 1607. fol.

Origine e progresso dell' accademia del disegno, de' pittori, scultori & architettori di Roma, dove si contengono molti utilissimi discorsi e filosofici ragionamenti appartenenti alle suddette professioni, & in particolare ad alcune nove definitioni del disegno, della pittura, scultura & architettura, & al modo d'incaminar i giovani, e perfettionar i provetti, recitati sotto il reggimento dell' eccellente sig. Cavaliere Federigo Zuccari, e raccolti da Romano Alberti secretario dell' accademia. In Pavia 1604. 4.

Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonaroti; nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la scultura o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo, e più altri eccellentiss. pittori e scultori, sopra la quistione sopradetta. In Fiorenza 1549. 4.

Pomponii Gaurici Neapolitani de sculptura liber. Item Ludovici Demontiosii de veterum sculptura, calatura, gemmarum sculptura & pictura libri duo. Item Abrahami Gorlaei Antuerpiani dactylionthea. Amsterodami 1609. 4.

Francisci Iunii F. F. de pictura veterum libri tres. Amsteladami 1637. 4.

Antonii Posssevini Societatis Iesu liber de poesi & pictura, qui est decimus septimus bibliotheca selecta. Venetiis 1603. fol.

Trattato della pittura fondato nell' autorità di molti eccellenti in questa professione, fatto a comune beneficio de' virtuosi da fra D. Francesco Bisagno cavaliere di Malta. In Venetia 1642. 8.

Disegno del Doni partito in più ragionamenti, ne quali si tratta della scultura e pittura, de' colori, de' getti, de' modegli, con molte cose appartenenti a quest' arti, &c. In Venetia 1549. 8.

Della nobilissima pittura, e della sua arte, del modo, e della dottrina di conseguirla agevolmente e presto, opera di Michel Angelo Biondo, &c. In Vinegia 1549. 8.

Discorso intorno al disegno stampato con lo inganno de gl'occhi, prospettiva pratica di Pietro Accolti. In Firenze 1625. fol.

Sentimens sur la distinction des manieres de peinture, dessain & graveure, & des originaux & copies, par A. Bosse Graveur en taille douce. A Paris 1649. 12.

Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, & architetti di Giorgio Vasari pittore & architetto Aretino, con una introduzione nel principio alle tre arti del disegno, cioè architettura, pittura, e scoltura. In Fiorenza 1568. 4. 3. vol. & in Bologna 1647. 4. 3. vol.

Le vite de' pittori & architetti, dal pontificato di Gregorio XIII. del 1572. infino a' tempi di papa Urbano ottavo nel 1642. scritte da Gio. Baglione Romano. In Roma 1642. 4.

Le maraviglie dell' arte, ovvero le vite de gl' illustri pittori Veneti, e dello stato, ove sono raccolte le opere insigni, i costumi, & i ritratti loro, con la narratione delle historie, delle favole, e delle moralità da quelli dipinte, descritte dal cavalier Carlo Ridolfi. In Venetia 1648. parte prima, parte seconda.

Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi de la Ripa Transone. In Roma 1553. 4.

Breve compendio della vita del famoso Titiano Vecellio di Cadore cavaliere e pittore, con l' arbore della sua vera consanguinità. In Venetia 1622. 4.

Il funerale d' Agostin Caraccio fatto in Bologna sua patria da gl' Incaminati accademici del disegno. In Bologna 1603. 4.

Le bellezze di Fiorenza, dove a pieno di pittura, di scoltura, di sacri tempj, di palazzi, i più nobili artifizii e più preziosi si contengono, scritte da M. Francesco Bocchi. In Fiorenza 1591. 8.

Eccellenza della statua del san Giorgio di Donatello scultore Fiorentino, posta nella faccia di fuori d' Orsan Michele, scritta da M. Francesco Bocchi, dove si tratta del costume, della vivacità, e della bellezza di detta statua. In Fiorenza 1584. 8.

Ragionamenti del sig. Giorgio Vasari pittore & architetto Aretino sopra le inventioni da lui dipinte in Firenze nel palazzo di loro altezze serenissime, con lo illustriss. & eccellentiss. signor don Francesco Medici allora prencipe di Firenze, insieme con la inventione della pittura da lui cominciata nella cupola. In Firenze 1588. 4.

Libro della pittura, nel quale si spiegano i fondamenti e la pratica di quell' arte, insieme con le vite de' pittori Italiani e Fiamenghi, scritto e stampato in lingua Fiamenga da Carlo Vanmander pittore. In Amsterdam 1618.

Henrico Peacham nella sua opera scritta in lingua Inglese, & intitolata: Il perfetto gentilhuomo, impiega la metà del libro a ragionare della pittura. In Londra 1634. 4.

La maniera di preparar ogni sorte di colori, libro scritto in lingua Todesca da Valentino Bolgen da Rufach. In Francofort 1562. 8.

Pietro Maria Canepario da Crema nel suo libro Latino intitolato: De atramentis, dichiara le maniere di far ogni sorte di colori. In Venetia 1619. 4.

T R A T T A T O
 D E L L A P I T T U R A
 D I
 L I O N A R D O D A V I N C I .



Quello che deve prima imparare il giovane. CAP. I.

IL giovane deve prima imparare prospettiva, per le misure d'ogni cosa: poi di mano in mano imparare da buon maestro, per assuefarsi a buone membra: poi dal naturale, per confermarfi la ragione delle cose imparate: poi vedere un tempo l'opere di mano di diversi maestri, per far habito di mettere in pratica, & operare le cose imparate.

Quale studio deve essere ne' giovani. CAP. II.

Lo studio de' giovani, li quali desiderano di far profitto nelle scienze imitatrici di tutte le figure dell'opere di natura, deve essere circa il disegno accompagnato dall'ombre e lumi convenienti al sito dove tali figure sono collocate.

Qual regola si deve dare a' putti pittori. CAP. III.

Noi conosciamo chiaramente che la vista è delle veloci operazioni che fiano, & in un punto vede infinite forme; nientedimeno non comprende se non una cosa per volta. Poniamo caso: Tu lettore guardi in occhiata tutta questa carta scritta, subito giudicherai quella esser piena di varie lettere: mà non conoscerai in quel tempo che lettere fiano, ne che vogliano dire: onde ti bisogna fare à parola à parola, verso per verso, à voler haver notitia d'esse lettere. Ancora se vorrai montare all'altezza d'un edificio, converratti salire à grado à grado, altrimenti fia impossibile pervenire alla sua altezza. E così dico à te che la natura ti volge à quest'arte. Se vuoi haver vera notitia delle forme delle cose, comincerai dalle particole di quelle, e non andare alla seconda, se prima non hai bene nella memoria, e nella pratica la prima. E se farai altrimenti, getterai via il tempo, o veramente allungherai assai lo studio. E ti ricordo che impari prima la diligenza che la prestezza.

Notizia del giovane disposto alla pittura. CAP. IV.

Molti sono gli huomini ch' hanno desiderio & amore al disegno, mà non dispositione, e questo fia conosciuto ne' putti, li quali sono senza diligenza, ne mai finiscono con ombre le lor cose.

Precetto al pittore. CAP. V.

Non è laudabile il pittore che non fà bene se non una cosa sola, come un' ignudo, testa, panni, o animali, o paesi, o simili particolari, imperoche non è sì grosso ingegno, che voltatosi ad una cosa, e quella sempre messa in opera, non la faccia bene.

In che modo deve il giovane procedere nel suo studio. CAP. VI.

La mente del pittore si deve del continuo trasmutare in tanti discorsi quante sono le figure de gl' obbietti notabili che dinanzi gl' appariscono, & à quelle fermare il passo, e notarle, e far sopra esse regole, considerando il luogo, le circostanze, i lumi & ombre.

Del modo di studiare. CAP. VII.

Studia prima la scienza, e poi seguita la pratica nata da essa scienza. Il pittore deve studiare con regola, e non lasciar cosa che non si metta alla memoria, e vedere che differenza è fra le membra de gl' animali, e le loro giunture.

Avvertimento al pittore. CAP. VIII.

Il pittore deve essere universale e solitario, e considerare ciò che esso vede, e parlar con seco, eleggendo le parti più eccellenti delle specie di qualunque cosa che egli vede, facendo à similitudine dello specchio, il quale si trasmuta in tanti colori, quanti son quelli delle cose che se gli pongono dinanzi, e facendo così lui, parrà essere seconda natura.

Precetto del pittore universale. CAP. IX.

Quello non fia universale che non ama egualmente tutte le cose che si contengono nella pittura: come se ad uno piacciono li paesi, esso stima di essere di semplice investigazione, come disse il nostro Botticello, che tale studio era vano, perche col solo gettare una spunga piena di diversi colori à un muro, essa lasciava in detto
muro

muro una macchia, dove si vedeva un paese. Egli è ben vero che si vedono varie inventioni di ciò che l'huomo vuol cercare in quella, cioè teste d'huomini, diversi animali, battaglie, scogli, mari, nuvoli, boschi, e simil cose, e fa come il suono delle campane, il quale si può intendere che dica quello, che à te pare. Così, ancora che esse macchie ti diano inventione, esse non t'insegnano finir alcun particolare, e questo tal pittore fece tristissimi paesi.

Come il pittore dev' essere universale. CAP. X.

Tu, pittore, il quale vuoi essere universale, e piacere a diversi giudizij, farai in un medesimo componimento che vi siano cose di grand'oscurità, e di gran dolcezza d'ombre, facendo però note le cause di tal ombre e dolcezza.

Precepto al pittore. CAP. XI.

Quel pittore che non dubita, poco acquista, quando l'opera supera il giuditio dell'operatore, esso operante poco acquista, e quando il giuditio supera l'opera, essa opera mai non finisce di migliorare, se l'avaritia non l'impedisce.

Precepto come sopra. CAP. XII.

Il pittore deve prima assuefar la mano col ritrar disegni di buoni maestri, e fatta detta assuefattione, col giuditio del suo preceptore, deve poi assuefarsi col ritrar cose di rilievo buone, con quelle regole che del ritrar rilievo si dirà.

Precepto dello schizzar historie e figure. CAP. XIII.

L'abbozzar dell'historie sia pronto, & il membrificar non sia troppo finito. Stà con attentione solamente à siti d'esse membra, le quali poi a bell'agio, piacendoti, potrai finire.

Del corregger gl'errori che tu scuopri. CAP. XIV.

Ricordo à te, pittore, che quando per tuo giuditio, o per altrui avviso, scuopri alcun'errore nell'opere tue, che tu le ricorregga, accioche nel publicar tal'opere, tu non publichi insieme con quelle la materia tua. Et non ti scusare da te medesimo, persuadentoti di restaurare la tua infamia nella succedente tua opera, perche la pittura non muore mediante la sua creatione, come fa la

musica, mà lungo tempo dura, & il tempo darà testimonianza dell' ignoranza tua. E se tu ti scuferai d'havere a combattere con la necessit , e di non haver tempo   studiare,   farti vero pittore, non incolpare se non te medesimo, perche solo lo studio della virt    pasto dell' anima e del corpo. Quanti sono li filosofi che sono nati ricchi, e perche non l'impedissero le ricchezze, le hanno lasciate.

Del giuditio. CAP. XV.

Niuna cosa   che pi  c' inganni ch' il nostro giuditio in dar sentenza alle nostre operationi, e pi  ti varranno i biasimi de' nimici, che de gl' amici le sentenze, perche gl' amici sono una medesima cosa con te, e cosi ti possono col tuo giuditio ingannare.

Modo di destar l'ingegno a varie inventioni. CAP. XVI.

Non refter  di mettere in queste precetti una nuova inventione di speculatione, la quale, benche paia piccola, e quasi degna di riso, nondimeno   di grand' utilit    destar l'ingegno   varie inventioni, e questo  : Se riguarderai in alcuni muri imbrattati, o pietre di varij mischi, potrai quivi vedere l'inventione e similitudine di diversi paesi, diverse battaglie, atti pronti di figure, strane arie di volti, & abiti, e infinite altre cose; perche nelle cose confuse l'ingegno si desta a nuove inventioni.

Dello studiare infino quando tu ti desti, o prima che tu t' addormenti allo scuro. CAP. XVII.

Ancora h  provato essere di non poca utilit , quando ti trovi allo scuro nel letto, andar con l'imaginativa ripetendo li lineamenti superficiali delle forme per l'addietro studiate, o altre cose notabili di sottile speculatione: &   questo modo si confermano le cose comprese nella memoria.

Che si deve prima imparar la diligenza che la presta pratica. CAP. XVIII.

Quando vorrai far buono & utile studio, usa nel tuo disegnare di fare adagio, e giudicare infra i lumi, quali e quanti tengono il primo grado di chiarezza; e cosi infra l'ombre, quali siano quelle che sono pi  scure che l'altre, & in che modo si mescolano insieme, e la qualit , e paragonare l'una con l'altra, & i lineamenti a che parte s' indrizzano, e nelle linee quanta parte deve essere

tere per l'uno e per l'altro verso, e dove o più o meno evidente, e così larga o sottile, & in ultimo, che le tue ombre e lumi siano uniti senza tratti o segni, a uso di fumo: e quando harai fatto l'uso e la mano à quella diligenza, ti verrà fatta la pratica presto, che tu non ten' avvederai.

Come il pittore dev' esser vago d' udir il giuditio d' ogn' uno.

CAP. XIX.

Certamente non deve ricusare il pittore, mentre ch' ei disegna o dipinge, il giuditio di ciascuno, perche noi conosciamo che l'huomo, benchè non sia pittore, haurà notitia delle forme dell' huomo, s' egli è gobbo, se hà gamba grossa, o gran mano, s' egli è zoppo, o hà altri mancamenti. E se noi conosciamo gl' huomini poter giudicare l' opere della natura, quanto maggiormente potranno giudicare i nostri errori.

Che l' huomo non si deve fidar tanto di se, che non vegga dal naturale. CAP. XX.

Quello che si dà ad intendere di poter riserbare in se tutti gl' effetti della natura, s' inganna, perche la memoria nostra non è di tanta capacità: però ogni cosa vedrai dal naturale.

Delle varietà delle figure. CAP. XXI.

Il pittore deve cercare d' essere universale, perche gli manca assai dignità, se fa una cosa bene, e l' altra male: come molti che solo studiano nell' ignudo misurato, e proportionato, e non ricercano la sua varietà, perche può essere un huomo proportionato, & esser grosso, e corto, e lungo, e sottile, e mediocre, e chi di questa varietà non tien conto, fa sempre le sue figure in stampa, il che merita gran riprensione.

Dell' essere universale. CAP. XXII.

Facil cosa è all' huomo che sà, farsi universale, imperoche tutti gl' animali terrestri hanno similitudine di membra, cioè muscoli, nervi, & ossa, e nulla si variano, se non in lunghezza, ovvero in grossezza, come sarà dimostrato nell' anatomia. De gli animali d' acqua, che sono di molta varietà, non persuaderò il pittore che vi faccia regola.

Di quelli che usano la pratica senza la diligenza, ovvero scienza.

CAP. XXIII.

Quelli che s'innamorano della pratica senza la diligenza, ovvero scienza, per dir meglio, sono come i nocchieri ch'entrano in mare sopra nave senza timone o bussola, che mai non hanno certezza dove si vadino. Sempre la pratica deve essere edificata sopra la buona teorica, della quale la prospettiva è guida, e porta: e senza quella niente si fa bene, così di pittura, come in ogn'altra professione.

Del non imitare l'un l'altro pittore. CAP. XXIV.

Un pittore non deve mai imitare la maniera d'un altro, perchè sarà detto nipote e non figlio della natura; perchè essendo le cose naturali in tanto larga abbondanza, più tosto si deve ricorrere ad essa natura, che alli maestri, che da quella hanno imparato.

Del ritrar dal naturale. CAP. XXV.

Quando hai à ritrarre dal naturale, stà lontano tre volte la grandezza della cosa che tu ritrai, e farai, che quando tu ritrai, o che tu muovi alcun principio di linea, che tu guardi per tutto il corpo che tu ritrai, qualunque cosa si scontra per la drittura della principale linea.

Avvertimento al pittore. CAP. XXVI.

Nota bene nel tuo ritrarre, come infra l'ombre sono ombre insensibili d'oscurità e di figura, e questo si prova per la terza, che dice, che le superfitie globulente sono di tante varie oscurità e chiarezza, quante sono le varietà dell'oscurità e chiarezze che gli stanno per obbietto.

Come deve essere alto il lume da ritrar dal naturale.

CAP. XXVII.

Il lume da ritrarre di naturale vuol'essere à tramontana, acciò non faccia mutatione: e se lo fai à mezzo dì, tieni finestre impannate, accioche il sole illuminando tutto il giorno non faccia mutatione. L'altezza del lume deve essere in modo situato, che ogni corpo faccia tanto lunga l'ombra sua per terra, quanto è la sua altezza.

Quali lumi si devono eleggere per ritrar le figure de' corpi,

CAP. XXVIII.

Le figure di qualunque corpo si constringono à pigliar quel lume nel quale tu fingi essere esse figure: cioè se tu fingi tali figure in campagna, elle son cinte di gran sommità di lume, non vi essendo il sole scoperto; & se il sole vede dette figure, le sue ombre faranno molto oscure, rispetto alle parti alluminate, e faranno ombre di termini espediti, così le primitive, come le derivative, e tali ombre faranno poco compagne de' lumi, perche da tal lato allumina l'azzurro dell'aria, e tinge di se quella parte ch'ella vede; e questo assai si manifesta nelle cose bianche: e quella parte ch'è alluminata dal sole, si dimostra partecipare del colore del sole, e questo vederai molto speditamente, quando il sole cala all'occidente, infra i rossori de' nuvoli, si che essi nuvoli si tingono del colore che allumina: il qual rossore de' nuvoli, insieme col rossore del sole, farà roffeggiare ciò che piglia lume da loro: e la parte de' corpi, che non vede esso rossore, resta del color dell'aria; e chi vede tai corpi, giudica che sieno di due colori: e da questo tu non puoi fuggire, che mostrato la causa di tali ombre e lumi, tu non le facci partecipanti delle predette cause, se non l'operation tua è vana e falsa. E se la tua figura è in casa oscura, e tu la vegga di fuori, questa tal figura avrà l'ombre sfumate, stando tu per la linea del lume, e quella tal figura avrà gratia, e farà honore al suo imitatore, per esser lei di gran rilievo, e l'ombre dolci e sfumose, e massime in quella parte dove manco vedi l'oscurità dell'habitatione, imperoche quivi sono l'ombre quasi insensibili, e la cagione farà detta al suo luogo.

Delle qualità del lume per ritrar rilievi naturali, o finti.

CAP. XXIX.

Il lume tagliato dall'ombre con troppa evidenza è sommamente biasimato, onde per fuggir tale inconveniente, se farai li corpi in campagna aperta, farai le figure non alluminate dal sole, mà fingi alcuna quantità di nebbia, o nuvoli trasparenti, essere interposti infra l'obbietto & il sole, onde non essendo la figura dal sole espedita, non faranno espediti i termini dell'ombre con quelle de lumi.

Del ritrar gl'ignudi. CAP. XXX.

Quando ritrarrai gl'ignudi, farà che sempre li ritragghi interi, e poi finisci quel membro che ti par migliore, e quello con l'altre membra metti in pratica, altrimenti faresti uso di appiccar mai bene
le

le membra insieme: e non usar mai far la testa volta dove è il petto, ne il braccio andare come la gamba: e se la testa si volta alla spalla destra, farà le sue parti più basse del lato sinistro che dell'altro: & se fai il petto infuori, farà che voltandosi la testa su'l lato sinistro, le parti del lato destro sieno più alte che le sinistre.

Del ritrarre di rilievo finto, o del naturale. CAP. XXXI.

Colui che ritrae di rilievo, si deve acconciare in modo tale, che l'occhio della figura ritratta sia al pari di colui che ritrae.

Modo di ritrarre un sito corretto. CAP. XXXII.

Habbi un vetro grande come un mezzo foglio di carta reale, e quello ferma bene dinanzi à gl'occhi tuoi, cioè tra gl'occhi e quella cosa che tu vuoi ritrarre, e poi ti poni lontano con l'occhio al detto vetro due terzi di braccio, e ferma la testa con un instrumento, in modo che non la possi muovere punto. Di poi serra e cuoprìti un occhio, e col pennello, o con il lapis, segna su'l vetro quello che di là appare, e poi lucida con la carta tal vetro, e spolverizzandola sopra una carta buona, dipingela, se ti piace, usando bene di poi la prospettiva aerea.

Come si devono ritrar li paesi. CAP. XXXIII.

Li paesi si debbon ritrarre in modo che gl'alberi siano mezzi alluminati, e mezzi ombrati: mà meglio è farli quando il sole è mezzo occupato da nuvoli, che all'hora gl'alberi s'alluminano dal lume universale del cielo, e dall'ombra universale della terra, e questi son tanto più oscuri nelle lor parti, quanto esse parti sono più vicine alla terra.

Del ritrarre al lume di candela. CAP. XXXIV.

A questo lume di notte sia interposto il telaro, o carta lucida, o senza lucidarla, mà solo un interfoglio di carta sottile cancellaresca, e vedrai le tue ombre non terminate.

In che modo si debba ritrar un volto, e dargli gratia, ombra, e lumi. CAP. XXXV.

Grandissima gratia d'ombre e di lumi s'aggiugne alli visi di quelli che seggono nella parte di quelle habitazioni che sono oscure,
che

che gl'occhi del riguardante vedono la parte ombrosa di tal viso essere oscurata dall'ombra della predetta habitatione, e vedono alla parte illuminata del medesimo viso aggiunto la chiarezza che vi dà lo splendore dell'aria: per la quale augmentatione d'ombre e di lumi il viso hà gran rilievo, e nella parte alluminata l'ombra quasi insensibili; e di questa rappresentatione e augmentatione d'ombre e di lumi il viso acquista assai di bellezza.

Del lume dove si ritrae l'incarnatione delli volti, e ignudi.

CAP. XXXVI.

Questa habitatione vuol'essere scoperta all'aria, con le pareti di colore incarnato, e li ritratti si facciano di state, quando li nuvoli cuoprono il sole: o veramente farai le pareti meridionali tant'alte, che li raggi del sole non percuotino le pareti settentrionali, acciocche li suoi raggi riflessi non guastino l'ombra.

Del ritrar figure per l'istorie. CAP. XXXVII.

Sempre il pittore deve considerare nella parete, la quale hà da historiare, l'altezza del sito dove vuole collocare le sue figure, e ciò che lui ritrae di naturale a detto proposito, e star tanto con l'occhio più basso che la cosa che egli ritrae, quanto detta cosa sia messa in opera più alta che l'occhio del riguardante, altrimenti l'opera sua farà reprobabile.

Per ritrar un ignudo dal naturale, o altro. CAP. XXXVIII.

Ufa di tenere in mano un filo con un piombo pendente, per vederè li scontri delle cose.

Misure e compartimenti della statua. CAP. XXXIX.

Dividi la testa in dodici gradi, e ciascun grado dividi in 12. punti, e ciascun punto in 12. minuti, & i minuti in minimi, & i minimi in femiminimi.

Come il pittore si deve acconciar al lume col suo rilievo.

CAP. XL.

A. B. (Fig. 1.) sia la finestra, M. sia il punto del lume, dico che in qualunque parte il pittore si stia, che egli starà bene, pur che l'occhio stia infra la parte ombrosa e la luminosa del corpo

B

che

che si ritrae: il qual luogo troverai ponendoti intra il punto M. e la divisione che fà l'ombra dal lume sopra il corpo ritratto.

Della qualità del lume. CAP. XLI.

Il lume grande e alto, e non troppo potente, farà quello che renderà le particole de' corpi molto grate.

Dell' inganno che si riceve nel giudicio delle membra.
CAP. XLII.

Quel pittore che havrà goffe mani, le farà simili nelle sue opere, e così gl' interverrà in qualunque membro, se il lungo studio non glielo vieta. Però ogni pittore deve guardare quella parte che hà più brutta nella sua persona, e a quella con ogni studio far buon riparo,

Che si deve saper l' intrinseca forma dell' huomo.
CAP. XLIII.

Quel pittore che havrà cognitione della natura de' nervi, muscoli, e lacerti, saprà bene, nel muover un membro, quanti e quali nervi ne siano cagione, e qual muscolo sgonfiando è cagione di far scortare esso nervo, e quali corde convertite in sottilissime cartilagini avvolgono, e circondano detto muscolo: e non farà come molti, che in diversi atti sempre fanno dimostrare quelle medesime cose in braccia, schiene, petti, & altri muscoli.

Del difetto del pittore. CAP. XLIV.

Grandissimo difetto è del pittore ritrarre ovvero replicare li medesimi moti, e medesime pieghe di panni in una medesima historia, e far somigliar tutte le teste l'una con l'altra.

Precetto, perche il pittore non s'inganni nell' elettione della figura in che fà habito. CAP. XLV.

Deve il pittore far la sua figura sopra la regola d'un corpo naturale, il quale comunemente sia di proportione laudabile; oltre di questo far misurare se medesimo & vedere in che parte la sua persona varia assai, o poco, da quella antedetta laudabile: e fatta quella notitia deve riparare con tutto il suo studio, di non incorrere, ne' medesimi mancamenti nelle figure da lui operate, che nella persona sua ritrova: e con questo vizio ti bisogna somamente pu-
gna-

gnare, conciosiach' egli è mancamento, ch' è nato insieme col giuditio: perche l' anima è maestra del tuo corpo e quello del tuo proprio giuditio, è che volentieri ella si diletta nell' opere simili à quelle, che essa operò nel comporre il tuo corpo: e di qui nasce, che non è sì brutta figura di femmina, che non trovi qualche amante, se già non fusse monstrosa, e in tutto questo habbi avvertimento grandissimo.

Diffetto de' pittori che ritraggono una cosa di rilievo in casa a un lume, e poi la mettono in campagna a un altro lume. CAP. XLVI.

Grand' errore è di quei pittori, li quali ritraggono una cosa di rilievo a un lume particolare nelle loro case, e poi mettono in opera tal ritratto à un lume universale dell' aria in campagna, dove tal' aria abbraccia & allumina tutte le parti delle vedute a un medesimo modo; e così costui fà ombre oscure, dove non può essere ombra; & se pure ella vi è, è di tanta chiarezza, ch' ella è impercettibile: e così fanno li riflessi, dove è impossibile quelli esser veduti.

Della pittura, e sua divisione. CAP. XLVII.

Dividesi la pittura in due parti principali, delle quali la prima è figura, cioè la linea che distingue la figura de' corpi, e loro particole; la seconda, è il colore contenuto da essi termini.

Figura, e sua divisione. CAP. XLVIII.

La figura de' corpi si divide in due altre parti, cioè proporzionalità delle parti infra di loro, le quali siano corrispondenti al tutto, & il movimento appropriato all' accidente mentale della cosa viva che si move.

Proporzione di membra. CAP. XLIX.

La proporzione delle membra si divide in due altre parti, cioè equalità, e moto. Equalità s' intende, oltre alle misure corrispondenti al tutto, che non mescoli le membra de' giovani con quelle de' vecchi, ne quelle de' grassi con quelle de' magri, ne le membra leggiadre con le inette e pigre: & oltre di questo che non facci alli maschi membra femminili in modo che l' attitudini overo movimenti de' vecchi non siano fatti con quella medesima vivacità che quelli de' giovani, ne quelli d' una femmina come quelli d' un maschio: facendo che li movimenti, e membri d' un gagliardo siano tali, che in esse membra dimostrino essa valetudine.

Delli movimenti, e delle operationi varie. CAP. L.

Le figure de gl' huomini habbino atto proprio alla loro operatione in modo che vedendoli tu intenda quello che per loro si pensa ò dice, li quali faran bene imparati da chi imiterà li moti de' mutoli, li quali parlano con i movimenti delle mani, de gl'occhi, delle ciglia, e di tutta la persona, nel volere esprimere il concetto dell'animo loro. Ne ti ridere di me, perche io ti ponga un precettore senza lingua, il quale ti habbia ad insegnar quell' arte che egli non sà fare; perche meglio t' insegnerà con fatti, che tutti gl' altri con parole. Dunque tu, pittore, dell' una e dell' altra fetta, attendi, secondo che accade, alla qualità di quelli che parlano, & alla natura della cosa che si parla.

Che si devon fuggire i termini spediti. CAP. LI.

Non fare li termini delle tue figure d' altro colore che del proprio campo, con che esse figure terminano, cioè che non facci profili oscuri infra il campo e la tua figura.

Che nelle cose picciole non si vedon gl' errori, come nelle grandi.
CAP. LII.

Nelle cose di picciola forma non si può comprendere la qualità del tuo errore come dalle grandi; e la ragione è, che se questa cosa picciola sia fatta a similitudine d' un huomo, o d' altro animale, le sue parti per l' immensa diminutione non ponno esser ricercate con quel debito fine del suo operatore che si converrebbe: onde non essendo finita, non puoi comprendere li suoi errori. Riguarderai per esempio da lontano un huomo per spatio di 300. braccia, e con diligenza giudicherai se quello è bello, o brutto, s' egli è monstruoso, o di commune qualità; vedrai che con sommo tuo sforzo non ti potrai persuadere a dar tal giuditio; e la ragione è, che per la sopra detta distanza quest' huomo diminuisce tanto, che non si può comprendere la qualità delle parti. E se vuoi veder ben detta diminutione dell' huomo sopra detto, ponti un dito presso all' occhio un palmo, e tanto alza & abbassa detto dito, che la sua superiore estremità termini sotto la figura che tu riguardi, e vedrai apparire un' incredibile diminutione: e per questo, spesse volte si dubita la forma dell' amico da lontano.

Perche la pittura non può mai parere spiccata, come le cose naturali.

CAP. LIII.

Li pittori spesse volte cadono in disperatione del loro imitare il naturale, vedendo le lor pitture non haver quel rilievo, e quella vivacità, che hanno le cose vedute nello specchio, (*vedi il cap. 351.*) allegando loro haver colori che di gran lunga per chiarezza e per oscurità avanzano la qualità de' lumi & ombre della cosa veduta nello specchio; accusando in questo caso la loro ignoranza, e non la ragione, perche non la conoscono. Impossibile è che la cosa dipinta apparisca di tal rilievo, che si assomigli alle cose dello specchio, benche l'una e l'altra sia in sua superficie, salvo se sia veduta solo con un occhio; e la ragione è questa: I due occhi che vedono una cosa dopo l'altra, come A. B. (*Fig. 2.*) che vedono M. N. la M. non può occupare interamente N. perche la base delle linee visuali è sì larga, che vede il corpo secondo dopo il primo. Ma se chiudi un occhio, come S. il corpo F. occuperà R. perche la linea visuale nasce da un sol punto, e fa base nel primo corpo, onde il secondo di pari grandezza non fia mai veduto.

Perche i capitoli delle figure l'una sopra l'altra è cosa da fuggire.

CAP. LIV.

Questo universal' uso il quale si fà per li pittori nelle faccie delle capelle, è molto da essere ragionevolmente biasimato, imperoche fanno lì un' istoria in un piano col suo paese & edifizij, poi alzano un' altro grado, e fanno un' historia, e variano il punto dal primo, e poi la terza & la quarta, in modo che una facciata si vede fatta con quattro punti, la quale è somma stoltitia di simili maestri. Noi sappiamo che il punto è posto all' occhio del riguardatore dell' historia: e se tu volessi dire: come hò da fare la vita d' un santo compartita in molte historie in una medesima faccia? A questo ti rispondo, che tu debba porre il primo piano col punto all' altezza dell' occhio de' riguardanti d' essa historia, e nel detto piano figura la prima historia grande, e poi di mano in mano diminuendo le figure e casamenti in sù diversi colli e pianure, farai tutto il fornimento d' essa historia. Il resto della faccia, nella sua altezza, farai alberi grandi a comparatione delle figure, o angeli, se fussero a proposito dell' historia, ovvero uccelli, o nuvoli, o simili cose: altrimenti non ten' impacciare, che ogni tua opera farà falsa.

Qual

Qual pittura si deve usare in far parer le cose più spiccate.
CAP. LV.

Le figure alluminate dal lume particolare sono quelle che mostrano più rilievo, che quelle che sono alluminate dal lume universale, perche il lume particolare, fa i lumi riflessi, li quali spiccano le figure dalli loro campi, le quali riflessioni nascono dalli lumi di una figura che risalta nell'ombra di quella che gli stà d'avanti, e l'allumina in parte. Ma la figura posta dinanzi al lume particolare in luogo grande e oscuro non riceve riflesso, e di questa non si vede se non la parte alluminata: e questa è solo da essere usata nell'imitationi della notte, con picciol lume particolare.

Qual' è più di discorso & utilità, o il lume & ombre de' corpi, o li loro lineamenti. CAP. LVI.

Li termini delli corpi sono di maggior discorso & ingegno che l'ombre & i lumi, per causa che li lineamenti de i membri, che non sono piegabili, sono immutabili, e sempre sono quei medesimi, mà li siti, qualità, e quantità dell'ombre sono infiniti.

Memoria che si fa dall' autore. CAP. LVII.

Descrivi quali siano li muscoli, e quali le corde, che mediante diversi movimenti di ciascun membro si scuoprono, o si nascondono, o non fanno ne l'uno ne l'altro: e ricordati che questa tale attione è importantissima appresso de' pittori e scultori, che fanno professione de' muscoli. Il simile farai d'un fanciullo, dalla sua natività insino al tempo della sua decrepità, per tutti li gradi dell'età sua, & in tutti descriverai le mutationi delle membra e giunture, e quali ingrassano o dimagrano.

Precetti di pittura. CAP. LVIII.

Sempre il pittore deve cercar la prontitudine ne gl'atti naturali fatti da gl'huomini all'improvviso, e nati da potente effectione de' loro affetti, e di quelli far brevi ricordi ne' suoi libretti, e poi a suoi propositi adoperarli, col fare stare un huomo in quel medesimo atto, per veder la qualità & aspetti delle membra che in tal atto si adoprano.

Come la pittura deve esser vista da una sola finestra. CAP. LIX.

La pittura deve esser vista da una sola finestra, come appare per cagione de' corpi così fatti. E se tu vuoi fare in un'altezza una palla rotonda, ti bisogna farla lunga à similitudine d'un uovo, e star tanto in dietro ch'ella scorciando apparisca tonda.

Dell' ombre. CAP. LX.

L' ombre le quali tu discerni con difficoltà, & i loro termini non puoi conoscere, anzi con confuso giuditio le pigli, e trasferisci nella tua opera, non le farai finite, o veramente terminate, sì che la tua opera sia d'ingegnosa risoluzione.

Come si debbono figurare i putti. CAP. LXI.

Li putti piccioli si debbon figurare con atti pronti e storti quando soggono, e nello star ritti, con atti timidi e paurosi.

Come si debbono figurar' i vecchi. CAP. LXII.

Li vecchi devono esser fatti con pigri e lenti movimenti, e le gambe piegate con le ginocchia, quando stanno fermi, i piedi pari, e distanti l'un dall' altro, siano declinati in basso, la testa inanzi chinata, e le braccia non troppo distese.

Come si debbono figurar le vecchie. CAP. LXIII.

Le vecchie si devon figurar ardite, e pronte, con rabbiosi movimenti, a guisa di furie infernali, & i movimenti devono parer più pronti nelle braccia e testa, che nelle gambe.

Come si debbono figurar le donne. CAP. LXIV.

Le donne si devono figurar con atti vergognosi, le gambe insieme ristrette, le braccia raccolte insieme, teste basse, e piegate in traverso.

Come si deve figurar una notte. CAP. LXV.

Quella cosa che è priva interamente di luce, è tutta tenebre: essendo la notte in simile conditione, se tu vi vogli figurar' un' historia, farai, che essendovi un gran fuoco, quella cosa che è propinqua a detto fuoco più si tinga nel suo colore, perche quella cosa
che

che è più vicina all'obbietto, più partecipa della sua natura: e facendo il fuoco pendere in color rosso, farai tutte le cose illuminate da quello ancora roffeggiare, e quelle che son più lontane a detto fuoco, più siano tinte del color nero della notte. Le figure che son fatte innanzi al fuoco appariscono scure nella chiarezza d'esso fuoco, perche quella parte d'essa cosa che vedi è tinta dall'oscurità della notte, e non dalla chiarezza del fuoco: e quelle che si trovano da i lati, siano mezze oscure, e mezze roffeggianti: e quelle che si possono vedere dopo i termini della fiamma, faranno tutte allumate di roffeggiante lume in campo nero. In quanto agl'atti, farai quelli, che sono appresso, farsi scudo con le mani, e con i mantelli riparo dal soverchio calore, e voltati col viso in contraria parte, mostrando fuggire: quelli più lontani, farai gran parte di loro farsi con le mani riparo a gl'occhi offesi dal soverchio splendore.

Come si deve figurar' una fortuna. CAP. LXVI.

Se tu vuoi figurar bene una fortuna, considera e pondera bene i suoi effetti, quando il vento soffiando sopra la superficie del mare, o della terra, remove, e porta seco quelle cose che non sono ferme con la massa universale. E per figurar quella fortuna, farai prima le nuvole spezzate e rotte, drizzate per lo corso del vento, accompagnate dall'arenose polveri, levate da i lidi marini: e rami e foglie, levate per la potenza del vento, sparse per l'aria in compagnia di molte altre cose leggiere: gl'alberi & herbe piegate a terra, quasi mostrar di voler seguir il corso de' venti, con i rami storti fuor del naturale corso, con le scompigliate e rovesciate foglie: e gl'huomini, che vi si trovano, parte caduti e rivolti per li panni, e per la polvere quasi siano sconosciuti, e quelli che restano ritti, sieno dopo qualche albero abbracciati a quello, perche il vento non li strascini: altri con le mani a gl'occhi per la polvere chinati a terra, & i panni & i capelli dritti al corso del vento. Il mare turbato e tempestoso sia pieno di ritrosa spuma infra l'elevate onde, & il vento faccia levare infra la combattuta aria della spuma più sottile, a guisa di spessa & avviluppata nebbia. Li navilij che dentro vi sono alcuni sene faccia con vela rotta, & i brani d'essa ventilando fra l'aria in compagnia d'alcuna corda rotta: alcun con alberi rotti caduti col navilio attraversato e rotto infra le tempestose onde, & huomini gridando abbracciare il rimanente del navilio. Farai le nuvole cacciate da impetuosi venti, battute nell'alte cime delle montagne, far a quelli avviluppati ritorti, a similitudine dell'onde percosse nelli scogli: l'aria spaventosa per l'oscure tenebre, fatte dalla polvere, nebbia e nuvoli folti,

Come si deve figurare una battaglia. CAP. LXVII.

Farai prima il fumo dell'artiglieria mischiato infra l'aria insieme con la polvere mossa dal movimento de' cavalli de' combattitori, la qual mistione userai così. La polvere, perchè è cosa terrestre e ponderosa, e benchè per la sua sottilità facilmente si levi e mescoli infra l'aria, nientedimeno volentieri ritorna a basso, & il suo sommo montare è fatto dalla parte più sottile. Adunque il meno sia veduta, e parrà quasi del color dell'aria. Il fumo che si mischia infra l'aria polverata, quando poi s'alza a certa altezza, parerà oscure nuvole, e vedrassi nella sommità più espeditamente il fumo che la polvere, & il fumo penderà in colore alquanto azzurro, e la polvere terrà il suo colore. Dalla parte che viene il lume parrà questa mistione d'aria, fumo e polvere molto più lucida che dalla opposta parte. Li combattenti quanto più siano infra detta turbolenza, tanto meno si vederanno, e meno differenza farà da i loro lumi alle loro ombre. Farai rosseggiare i visi, e le persone, e l'aria, e gli archibugieri insieme con quelli che vi sono vicini. Et detto rossore quanto più si parte della sua cagione, più si perda, e le figure che sono infra te & il lume, essendo lontane, parranno oscure in campo chiaro, e le lor gambe quanto più s'appresseranno alla terra, meno siano vedute; perchè la polvere vi è più grossa e spessa. E se farai cavalli correnti fuori della turba, farà gli nuvoletti di polvere distanti l'uno dall'altro, quanto può esser l'intervallo de' salti fatti dal cavallo, e quel nuvolo che è più lontano dal detto cavallo, meno si veda, anzi sia alto, sparso, e raro, & il più presso sia il più evidente, e minore, e più denso. L'aria sia piena di saettume in diverse ragioni: chi monti, chi scenda, qual sia per linea piana: e le pallottole de' gli scoppetieri siano accompagnate d'alquanto fumo dietro di lor corse, e le prime figure farai polverose ne' capelli, e ciglia, e altri luoghi atti a sostener la polvere. Farai i vincitori correnti con i capelli e altre cose leggiere sparse al vento, con le ciglia basse, e caccino contrarij membri inanzi, cioè se manderanno inanzi il piè destro, che il braccio stanco ancor esso venga inanzi, e se farai alcun caduto, farai il segno sdruciolare sù per la polvere condotto in sanguinoso fango: & intorno alla mediocre liquidezza della terra farai vedere stampate le pedate de' gl' huomini e de' cavalli che sono passati. Farai alcuni cavalli strascinar morto il suo signore, e di dietro a quello lascia per la polvere e fango il segno dello strascinato corpo. Farai li vinti e battuti pallidi, con le ciglia alte, e la loro congiunzione, e carne che resta sopra di loro, sia abbondante di dolenti crespe. Le fauci del naso siano con alquante grinze partite in arco dalle narici, e terminate nel principio
C
dell'

dell'occhio. Le narici alte, cagione di dette pieghe, e l'arcate labbra scuoprino i denti di sopra. I denti spartiti in modo di gridare con lamento. Una delle mani faccia scudo alli paurosi occhi, voltando il di dentro verso il nimico, l'altra stia a terra a sostenere il ferito busto. Altri farai gridanti con la bocca sbarrata, e fuggenti; farai molte forte d'armi infra i piedi de' combattitori, come scudi rotti, lance, spade, & altre simili cose. Farai huomini morti, alcuni ricoperti mezzì dalla polvere, & altri tutti. La polvere che si mescola con l'uscito sangue convertirsi in rosso fango, e vedere il sangue del suo colore correre con torto corso dal corpo alla polvere. Altri morendo strignere i denti, stravolgere gl'occhi, strigner le pugna alla persona, e le gambe storte. Potrebbei vedere alcuno disarmato & abbattuto dal nemico, volgersi a detto nemico con morsi e graffi, e far crudele & aspra vendetta. Potriasi vedere alcun cavallo voto e leggiero correre con i crini sparsi al vento fra i nemici, con i piedi far molto danno, e vederli alcuno stroppiato cadere in terra, e farsi coperchio col suo scudo, & il nemico piegato a basso far forza di dargli morte. Potrebberoi vedere molt'huomini caduti in un gruppo sotto un cavallo morto. Vedransi alcuni vincitori lasciar il combattere, & uscire dalla moltitudine, nettandosi con le mani gl'occhi, & le guancie coperte di fango, fatto dal lacrimar de gl'occhi per causa della polvere. Vedransi le squadre del soccorso star piene di speranza e di sospetto, con le ciglia aguzze, facendo a quelle ombra con le mani, e riguardare infra la folta & oscura caligine, e stare attente al commandamento del Capitano. Si può far ancora il capitano col bastone levato, corrente, & in verso il suo corso mostrare a quelli la parte dov'è di loro bisogno. Et alcun fiume, dentrovi cavalli correnti, riempiendo la circostante acqua di turbolenza d'onde, di spuma, e d'acqua confusa saltante inverso l'aria, e tra le gambe e corpi de' cavalli. E non far nissun luogo piano dove non siano le pedate ripiene di sangue.

Del modo di condurre in pittura le cose lontane. CAP. LXVIII.

Chiaro si vede essere un'aria grossa più che l'altra, la quale confina con la terra piana, e quanto più si leva in alto, più è sottile e trasparente. Le cose elevate e grandi, che siano da te lontane, la lor bassezza poco sia veduta, perchè la vedi per una linea che passa fra l'aria più grossa continuata. La sommità di detta altezza si prova essere veduta per una linea, la quale, benchè dal canto dell'occhio tuo si causi nell'aria grossa, nondimeno terminando nella somma altezza della cosa vista, viene a terminare in aria molto più sottile che non fa la sua bassezza: per questa ragione questa

linea quanto più s' allontana da te di punto in punto, sempre muta qualità di sottile in più sottile aria. Adunque tu, pittore, quando fai le montagne, fà che di colle in colle sempre l' altezze sieno più chiare che le bassezze: e quanto le farai più lontane l' una dall' altra, fà le altezze più chiare, e quanto più si leverà in alto, più mostrerà la varietà della forma e colore.

Come l' aria si deve fare più chiara quanto più la fai finir bassa.

CAP. LXIX.

Perche quest' aria è grossa presso alla terra, e quanto più si leva, più s' assottiglia, quando il sole è per levante, riguarderai verso ponente, partecipante di mezzodì e tramontana, e vedrai quell' aria grossa ricevere più lume dal sole che la sottile, perche i raggi trovano più resistenza. E se il cielo alla vista tua terminerà con la bassa pianura, quella parte ultima del cielo sia veduta per quell' aria più grossa e più bianca, la quale corromperà la verità del colore che si vedrà per suo mezzo, e parrà il cielo più bianco che sopra te, perche la linea visuale passa per meno quantità d' aria corrotta da grossi humori. Et se riguarderai inverso levante, l' aria ti parrà più oscura, quanto più s' abbassa, perche in dett' aria bassa i raggi luminosi meno passano.

A far che le figure spicchino dal lor Campo. CAP. LXX.

Le figure di qualunque corpo più parranno rilevar e spiccare dalli loro campi, delle quali essi campi sieno di color chiari oscuri, con più varietà che sia possibile nelli confini delle predette figure, come sia dimostrato al suo luogo, e che in detti colori sia osservato la diminutione di chiarezza ne' bianchi, e di oscurità nelli colori oscuri.

Del figurar le grandezze delle cose dipinte. CAP. LXXI.

Nella figurazione delle grandezze che hanno naturalmente le cose anteposte all' occhio, si debbono figurare tanto finite le prime figure, essendo picciole come l' opere de' miniatori, come le grandi de' pittori: mà le picciole de' miniatori debbono, esser vedute d' appresso e quelle del pittore da lontano; così facendo esse figure debbono, corrispondere all' occhio con equal grossezza; e questo nasce perche esse vengono con equal grandezza d' angolo, il che si prova così: sia l' obbietto B. C. (Fig. 3.) e l' occhio sia A. e D. E. sia una tavola di vetro per la quale penetrino le specie del B. C. Dico che stando fermo l' occhio A. la grandezza della pittura

fatta per l'imitatione di effo B. C. deve effere di tanto minor figura, quanto il vetro D. E., farà più vicino all'occhio A. e deve effere egualmente finita. E fe tu finirai effa figura B. C. nel vetro D. E. la tua figura deve effere meno finita che la figura B. C. e più finita che la figura M. N. fatta fu 'l vetro F. G. perche fe P. O. figura fuffe finita come la naturale B. C. la prospettiva d' effo O. P. farebbe falſa, perche quanto alla diminutione della figura effa ftarebbe bene, effendo B. C. diminuito in P. O. ma il finito non ſi accorderebbe con la diſtanza, perche nel ricercare la perfetione del finito del naturale B. C. allora B. C. parrebbe nella vicinità O. P. ma fe tu vorrai ricercare la diminutione del O. P. effo O. P. par effere nella diſtanza B. C. e nel diminuire del finito al vetro F. G.

Delle coſe finite, e delle confuſe. CAP. LXXII.

Le coſe finite e ſpedite ſi debbono far d' appreſſo, e le confuſe, cioè di termini confuſi, ſi fingono in parti remote.

Delle figure che ſon ſeparate, accioche non paiano congiunte.
CAP. LXXIII.

Li colori di che tu veſti le figure ſieno tali che diano gratia l' uno all' altro: e, quando un colore ſi fà campo dell' altro, ſiate che non paiano congiunti & appiccati inſieme, ancor che fuſſero di medefima natura di colore, ma ſieno varij di chiarezza tale, quale richiede l' interpoſitione della diſtanza, e della groſſezza dell' aria, che fra loro ſ' inframette, e con la medefima regola vadi la notitia de' loro termini, cioè più o meno eſpediti o confuſi, ſecondo che richiede la loro propinquità o remotione.

Se il lume dev' eſſer tolto in faccia, o da parte, e quale dà più gratia.
CAP. LXXIV.

Il lume tolto in faccia alli volti poſti a pareti laterali, le quali ſiano oſcure, ſia cauſa che tali volti haranno gran rilievo, e maſſime havendo il lume da alto: e queſto rilievo accade, perche le parti dinanzi di tal volto ſono alluminate dal lume univerſale dell' aria a quello antepoſta, onde tal parte alluminata hà ombre quaſi inſenſibili, e dopo eſſe parti dinanzi del volto ſeguitano le parti laterali, oſcurate dalle predette pareti laterali delle ſtanze, le quali tanto più oſcurano il volto, quanto effo volto entra fra loro con le fue parti: & oltre di queſto ſeguita che il lume che ſcende da alto priva di ſe tutte quelle parti alle quali è fatto ſcudo dalli rilievi del volto,

volto, come le ciglia che sottraggono il lume all'incassatura de gl'occhi, & il naso che lo toglie a gran parte della bocca, & il mento alla gola, e simili altri rilievi.

Della riverberatione. CAP. LXXV.

Le riverberationi son causate da i corpi di chiara qualita, di piana e semidensa superficie, li quali percossi dal lume, quello a similitudine del balzo della palla ripercuote nel primo obbietto.

Dove non può esser riverberatione luminosa. CAP. LXXVI.

Tutti i corpi densi si vestono le loro superficie di varie qualità di lumi & ombre. I lumi sono di due nature, l'uno si domanda originale, e l'altro derivativo. L'originale dico essere quello che deriva da vampa di fuoco, o dal lume del sole, o aria. Lume derivativo sia il lume riflesso. Ma per tornare alla promessa definizione, dico che riverberatione luminosa non sia da quella parte del corpo che sia volta a' corpi ombrosi, come luoghi oscuri di tetti di varie altezze, d'herbe, boschi verdi o secchi, li quali, benche la parte di ciascun ramo volta al lume originale si vesta della qualità d'esso lume, nientedimeno sono tante l'ombre fatte da ciascun ramo l'un su l'altro, che in somma ne resulta tale oscurità, che il lume vi è per niente: onde non possono simili obbietti dare a i corpi opposti alcun lume riflesso.

De' riflessi. CAP. LXXVII.

Li riflessi siano partecipanti tanto più o meno della cosa dove si generano, che della cosa che li genera, quanto la cosa dove si generano è di più pulita superficie di quella che li genera.

De' riflessi de' lumi che circondano l'ombre. CAP. LXXVIII.

Li riflessi delle parti illuminate che risaltano nelle contraposte ombre alluminando o alleviando più o meno la loro oscurità, secondo che elle sono più o meno vicine, con più o meno di chiarezza, questa tal consideratione è messa in opera da molti, e molti altri sono che la fuggono, e questi tali si ridono l'un dell'altro. Ma tu per fuggir le calunnie dell'uno e dell'altro, metti in opera l'uno e l'altro dove son necessarij, ma farà che le loro cause sieno note, cioè che si veda manifesta causa de i riflessi e lor colori, e così manifesta la causa delle cose che non riflettono: e facendo così
non

non farai interamente biasimato, ne lodato dalli varij giuditij, li quali, se non faranno d'intera ignoranza, sia necessario che in tutto ti laudino si l'una come l'altra setta.

Dove i riflessi de' lumi sono di maggior o minor chiarezza.

CAP. LXXIX.

Li riflessi de' lumi sono di tanto minore o maggiore chiarezza & evidenza, quanto essi sieno veduti in campi di maggiore o minore oscurità; e questo accade, perche se il campo è più oscuro che il riflesso, allora esso riflesso sarà forte & evidente per la differenza grande che hanno essi colori infra loro: ma se il riflesso sarà veduto in campo più chiaro di lui, allora tal riflesso si dimostrerà essere oscuro rispetto alla bianchezza con la quale confina, e così tal riflesso sarà insensibile.

Qual parte del riflesso sarà più chiara. CAP. LXXX.

Quella parte sarà più chiara o alluminata dal riflesso, che riceve il lume infra angoli più eguali. Sia il luminoso N. (*Fig. 4.*) e lo A. B. sia la parte del corpo illuminata, la quale risalta per tutta la concavità opposta, la quale è ombrosa. E sia che tal lume, che riflette in F. sia percosso infra angoli eguali. E non sarà riflesso da base d'angoli eguali, come si mostra l'angolo E. A. B. che è più ottuso che l'angolo E. B. A. ma l'angolo A. F. B. ancor che sia infra gl'angoli di minor qualità che l'angolo E. egli hà base B. A. che è tra gl'angoli più eguali che esso angolo E. e però sia più chiaro in F. che in E. & ancora sarà più chiaro, perche sarà più vicino alla cosa che l'allumina, per la setta che dice: Quella parte del corpo ombroso sarà più alluminata che sarà più vicina al suo luminoso.

De' colori riflessi della carne. CAP. LXXXI.

Li riflessi della carne che hanno lume da altra carne sono più rossi, e di più eccellente incarnatione che niſſun'altra parte di carne che sia nell'huomo: e questo accade per la 3.^a del 2.^o libro, che dice: La superficie d'ogni corpo opaco partecipa del colore del suo obbietto; E tanto più quanto tale obbietto gli è più vicino, e tanto meno quanto gli è più remoto, e quanto il corpo opaco è maggiore, perche essendo grande esso impedisce le spetie de gl'obbietti circostanti, le quali spesse volte sono di color varij, li quali corrompono le prime specie più vicine, quando li corpi sono piccioli: ma
non

non manca che non tinga più un riflesso un picciolo colore vicino, che un color grande remoto, per la 6.^a di prospettiva, che dice: Le cose grandi potranno essere in tanta distanza, ch' elle parranno minori assai che le picciole d' appresso.

Dove li riflessi sono più sensibili. CAP. LXXXII.

Quel riflesso farà di più spedita evidenza, il quale è veduto in campo di maggior oscurità, e quel fia meno sensibile, che si vedrà in campo più chiaro: e questo nasce che le cose di varie oscurità poste in contrasto, la meno oscura farà parere tenebrosa quella che è più oscura, e le cose di varie bianchezze poste in contrasto, la più bianca farà parere l' altra meno bianca che non è.

De' riflessi duplicati e triplicati. CAP. LXXXIII.

Li riflessi duplicati sono di maggior potenza che li riflessi semplici, e l' ombre che s' interpongono infra 'l lume incidente & essi riflessi sono di poca oscurità. Per esempio sia A. (Fig.5.) il luminoso AN. AS. i diretti, S. N. fian le parti d' essi corpi alluminate, O. E. fian le parti d' essi corpi alluminati da i riflessi: & il riflesso A. N. E. è il riflesso semplice, A. N. O. AS. O. è il riflesso duplicato. Il riflesso semplice è detto quello, che solo da uno alluminato è veduto, & il duplicato è visto da due corpi alluminati, & il semplice. E. è fatto dall' alluminato B. D. il duplicato O. si compone dall' alluminato B. D. & dall' alluminato D. R. e l' ombra sua è di poca oscurità, la quale s' interpone infra 'l lume incidente N. & il lume riflesso NO. SO.

Come nissun colore riflesso è semplice, ma è misto con le specie de gl' altri colori. CAP. LXXXIV.

Nissun colore che rifletta nella superficie d' un altro corpo, tinge essa superficie del suo proprio colore, ma farà misto con li concorsi de gl' altri colori riflessi, che risaltano nel medesimo luogo: come farà il color giallo A. (Fig.6.) che rifletta nella parte dello sferico C. O. E. e nel medesimo luogo riflette il colore azzurro B. Dico per questa riflessione mista di giallo e di azzurro, che la percussione del suo concorso tingerà lo sferico; e che s' era in se bianco, lo farà di color verde, perche provato è ch' il giallo e l' azzurro misti insieme fanno un bellissimo verde.

Come rarissime volte li riflessi sono del colore del corpo dove si congiungono.
CAP. LXXXV.

Rarissime volte avviene che li riflessi siano del medesimo colore del corpo, o del proprio dove si congiungono: per esempio sia lo sferico D.F.G.E. (Fig. 7.) giallo, e l'obbietto che gli riflette addosso il suo colore sia B.C. il quale è azzurro, dico che la parte dello sferico, ch'è percossa da tal riflessione, si tingerà in color verde, essendo B. C. alluminato dall'aria o dal sole.

Dove più si vedrà il riflesso. CAP. LXXXVI.

Infra 'l riflesso di medesima figura, grandezza, e potenza, quella parte si dimostra più o meno potente, la quale terminerà in campo più o meno oscuro.

Le superficie de' corpi partecipano più del colore di quelli obbietti li quali riflettono in lui la sua similitudine infra angoli più eguali.

De' colori de' gl' obbietti che riflettono le sue similitudini nelle superficie de' gl' anteposti corpi infra angoli eguali, quel sarà più potente, il quale avrà il suo raggio riflesso di più breve lunghezza.

Infra li colori de' gl' obbietti, che si riflettono infra angoli eguali, e con qualche distanza nella superficie di contraposti corpi, quel sarà più potente, che sarà di più chiaro colore.

Quell'obbietto riflette più indensamente il suo colore nell' anteposto corpo il quale non hà intorno a se altri colori che della sua specie. Ma quel riflesso sarà di più confuso colore, che da varij colori d' obbietti è generato.

Quel colore che sarà più vicino al riflesso, più tingerà di se esso riflesso, e così è converso.

Adunque tu, pittore, fa adoprare ne' riflessi dell' effigie delle figure, il colore delle parti de' vestimenti che sono presso alle parti delle carni che le sono più vicine: ma non separare con troppa loro pronuntiatione se non bisogna.

De' colori de' riflessi. CAP. LXXXVII.

Tutti i colori riflessi sono di manco luminosità che il lume retto, e tale proportione hà il lume incidente col lume riflesso, quale è quella che hanno infra loro le luminosità delle loro cause,

De' termini de' riflessi nel suo campo. CAP. LXXXVIII.

Il termine del riflesso in campo più chiaro d' esso riflesso farà causa che tale riflesso sarà insensibile: ma se tale riflesso terminerà in campo più oscuro di lui, allora esso riflesso sarà sensibile, e tanto più si farà evidente, quanto tal campo sia più oscuro, e così è converso.

Del collocar le figure. CAP. LXXXIX.

Tanto quanto la parte dell' ignudo D. A. (Fig. 8.) diminuisce per posare, tanto l' opposta parte cresce: cioè tanto quanto la parte D. A. diminuisce di sua misura, l' opposta parte sopra cresce alla sua misura, & il bellico mai esce di sua altezza, overo il membro virile; e questo abbassamento nasce, perche la figura che posa sopra un piede, quel piede si fa centro del sopraposto peso: essendo così, il mezzo delle spalle vi si drizza di sopra, uscendo fuori della sua linea perpendicolare, la qual linea passa per i mezzi superficiali del corpo: e questa linea più si viene a torcere nella sua superiore estremità, sopra il piede che posa; i lineamenti traversi costretti a eguali angoli si fanno co' loro estremi più bassi in quella parte che posa, come appare in A. B. C.

Del modo d' imparar bene à comporre insieme le figure nelle historie.

CAP. XC.

Quando tu harai imparato bene prospettiva, & harai à mente tutte le membra & i corpi delle cose, sij vago spesse volte nel tuo andar a spasso, vedere e considerare i siti de' gl' huomini nel parlare, o nel contendere, o nel ridere, o azzuffarsi insieme, che atti siano in loro, e che atti facciano i circostanti, spartitori, e veditori d' esse cose, e quelle notare con brevi segni in un tuo picciol libretto, il quale tu debbi sempre portar teco: e sia di carte tinte, acciò non l' abbi à scancellare, ma mutare di vecchio in nuovo; che queste non son cose da essere scancellate, anzi con grandissima diligenza serbate, perche sono tante l' infinite forme & atti delle cose, che la memoria non è capace a ritenerle: onde queste riserberai come tuoi aiutori e maestri.

Del por prima una figura nell' historia. CAP. XCI.

La prima figura nell' historia farai tanto minore che il naturale, quante braccia tu la figuri lontana dalla prima linea, e poi più, l' altre a comparatione di quella, con la regola di sopra.

D

Modo

Modo del comporre le historie. CAP. XCII.

Delle figure che compongono l' historie, quella si dimostrerà di maggior rilievo la quale farà finta esser più vicina all' occhio: questo accade per la 2.^a del 3.^o che dice: Quel colore si dimostra di maggior perfezzione, il quale hà meno quantità d' aria interposta fra se e l' occhio che lo giudica: e per questo l' ombre, le quali mostrano li corpi essere rilevati, si dimostrano ancora più oscure d' appresso che da lontano, dove sono corrotte dall' aria interposta fra l' occhio & esse ombre: la qual cosa non accade nell' ombre vicine all' occhio, dove esse mostrano li corpi di tanto maggior rilievo quanto esse sono di maggiore oscurità.

Del comporre l' historie. CAP. XCIII.

Ricordati, pittore, quando fai una sola figura, di fuggire gli scorci di quella, si delle parti, come del tutto, perche tu haverefti à combattere con l' ignoranza de gl' indotti in tal arte; ma nell' historie fanne in tutti i modi che ti accade, e massime nelle battaglie, dove per necessità accadono infiniti scorciamenti e piegamenti delli componitori di tal discordia, o vuoi dire pazzia bestialissima.

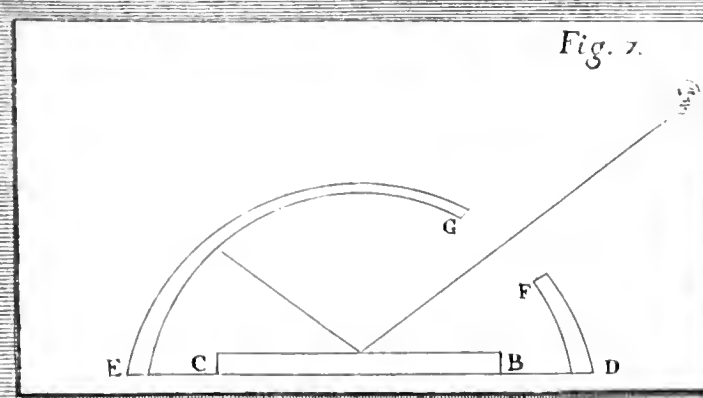
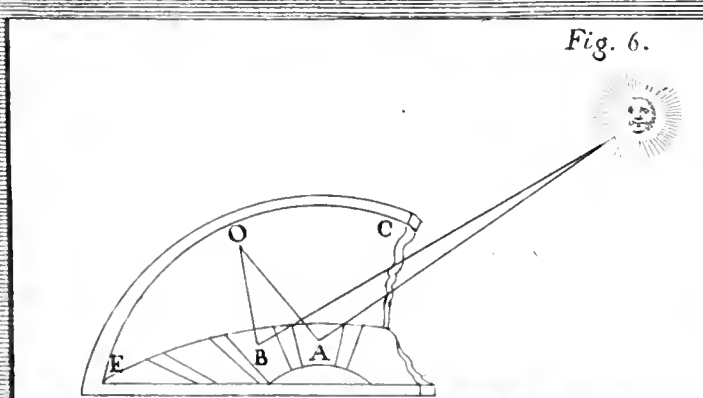
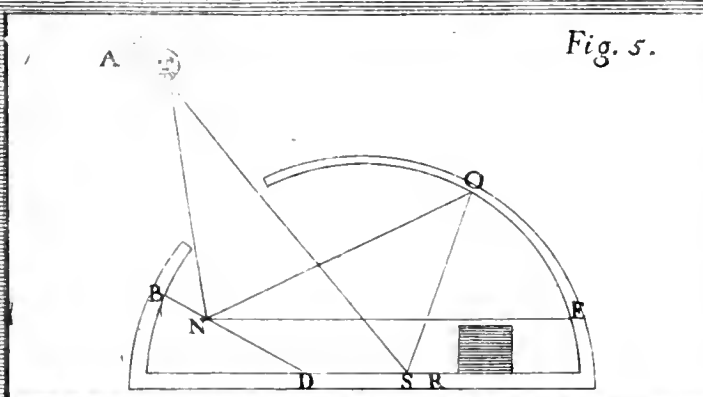
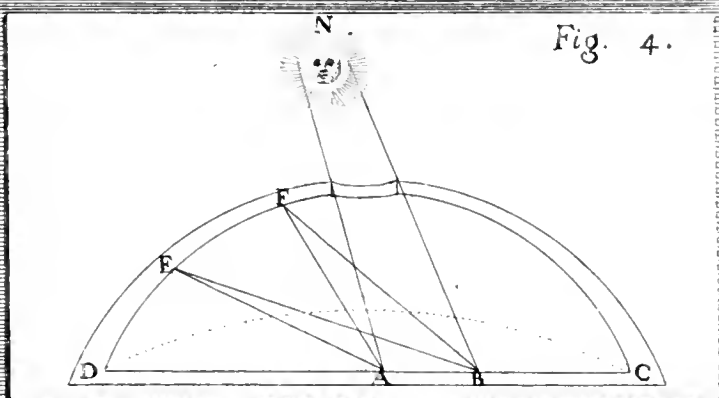
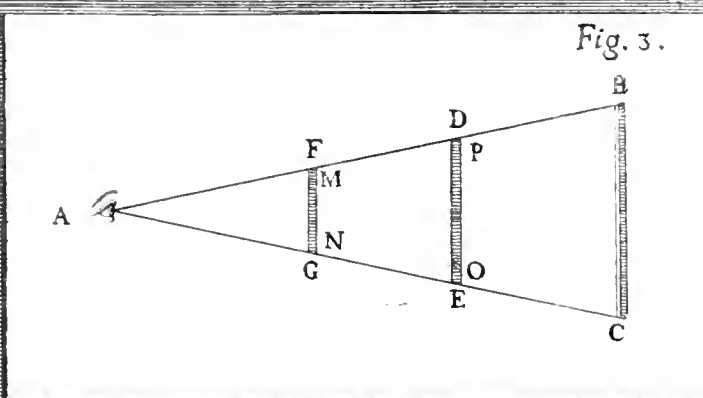
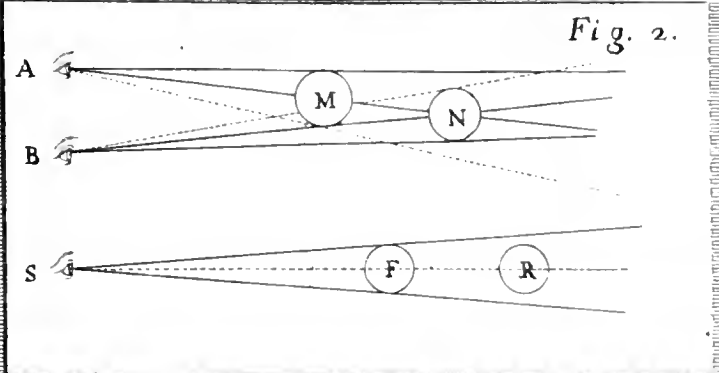
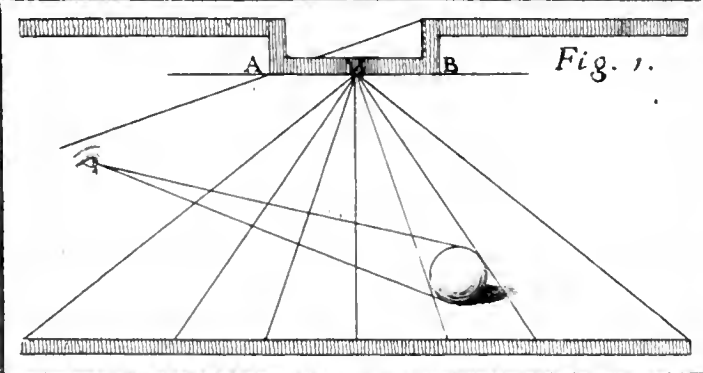
Varietà d' huomini nell' historie. CAP. XCIV.

Nell' historie vi devono esser huomini di varie complessioni, stature, carnagioni, attitudini, grassesze, magrezze, grossi, sottili; grandi, piccioli, grassi, magri, fieri, civili, vecchi, giovani, forti e muscolosi, deboli e con pochi muscoli, allegri, malinconici, e con capelli ricci e distesi, corti e lunghi, movimenti pronti e languidi, e così varij abiti, e colori, e qualunque cosa in essa historia si richiede.

Dell' imparar li movimenti dell' huomo. CAP. XCV.

Li movimenti dell' huomo vogliono essere imparati dopo la cognitione delle membra, & del tutto, in tutti li moti delle membra e giunture, e poi con breve notatione di pochi segni vedere l' attitudine de gl' huomini nelli loro accidenti, senza ch' essi s' avvegghino che tu li consideri: perche avvedendosene haveranno la mente occupata a te, la quale haverà abbandonato la ferocità del suo atto, al quale prima era tutta intenta, come quando due irati contendono insieme, ch' a ciascuno pare haver ragione, li quali con gran ferocità muovono le ciglia, e le braccia, e gl' altri membri, con atti appropriati alla loro intentione, & alle loro parole; il che far

non



non potresti, se tu gli volessi far fingere tal ira, o altro accidente, come riso, pianto, dolore, ammirazione, paura, e simili: sicche per questo sii vago di portar teco un libretto di carte ingessate, e con lo stile d'argento nota con brevità tali movimenti, e similmente nota gl'atti de' circostanti, e loro compartigione, e questo t'insegnerà a comporre l'istorie: e quando harai pieno il tuo libretto, mettilo da parte, e serbalo al tuo proposito; & il buon pittore hà da osservare due cose principali, cioè l'huomo, & il concetto suo della mente, che serbi in te, il che è importantissimo.

Del comporre l'istorie. CAP. XCVI.

Lo studio de' componimenti dell'istorie deve essere di porre le figure disgrossatamente, cioè abbozzate, e prima saperle ben fare per tutti li versi, e piegamenti, e distendimenti delle loro membra; di poi sia preso la descrizione di due che arditamente combattino insieme, e questa tale invention sia esaminata in varij atti, & in varij aspetti: di poi sia seguito il combattere dell'ardito col vile e pauroso; e queste tali attioni, e molti altri accidenti dell'animo, siano con grande esaminatione, e studio speculate.

Della varietà nell'istorie. CAP. XCVII.

Dilettsi il pittore ne' componimenti dell'istorie della copia e varietà, e fugga il replicare alcuna parte che in essa fatta sia, accioche la novità & abbondanza attragga a se & diletta l'occhio del riguardante. Dico dunque che nell'istoria si richiede, secondo i luoghi, misti gl'huomini di diverse effigie, con diverse età & habiti, insieme mescolati con donne, fanciulli, cani, cavalli, & edificij, campagne, e colli: e sia osservata la dignità & decoro al principe & al savio, con la separatione dal volgo: ne meno mescolerai li malenconici e piangenti con gl'allegri, e ridenti: che la natura dà che gl'allegri stiano con gl'allegri, e li ridenti con i ridenti, e così per il contrario.

Del diversificare l'arie de' volti nell'istorie. CAP. XCVIII.

Comun difetto è ne' pittori Italiani il riconoscersi l'aria e figura dell'Imperatore, mediante le molte figure dipinte: onde per fuggire tale errore, non siano fatte, ne replicate mai, ne in tutto, ne in parte le medesime figure, ne ch' un volto si veda nell'altra historia. E quanto osserverai più in una historia, ch' il brutto sia vicino al bello, & il vecchio al giovane, & il debole al forte, tanto

più vaga farà la tua historia, e l'una per l'altra figura accrescerà in bellezza. E perche spesso avviene che i pittori, disegnando qualsivoglia cosa, vogliono, ch'ogni minimo segno di carbone sia valido, in questo s'ingannano, perche molte sono le volte, che l'animale figurato non hà li moti delle membra appropriati al moto mentale: & avendo egli fatta bella e grata membrificatione, e ben finita, gli parerà cosa ingiuriosa a mutare esse membra.

Dell' accompagnare li colori l' un con l' altro, e che l' uno dia gratia all' altro. CAP. XCIX.

Se vuoi fare che la vicinità d' un colore dia gratia all' altro che con lui confina, usa quella regola che si vede fare alli raggi del sole nella compositione dell' arco celeste, li quali colori si generano nel moto della pioggia, perche ciascuna gocciola si trasmuta nel suo dissenso in ciascuno dei colori di tal arco, come s'è dimostrato al suo luogo.

Hora attendi, che se tu vuoi fare un eccellente oscurità, dagli per paragone un eccellente bianchezza, e così l' eccellente bianchezza farai con la massima oscurità; & il pallido farà parere il rosso di più focosa rossezza che non parrebbe per se in paragone del pavonazzo. Eccì un'altra regola la quale non attende a fare li colori in se di più suprema bellezza ch' essi naturalmente siano, ma che la compagnia loro dia gratia l' un all' altro, come farà il verde al rosso, e così l' opposto, come il verde con l' azzurro. Et eccì una seconda regola generativa di disgrata compagnia, come l' azzurro col giallo, che biancheggia, o col bianco, e simili, li quali si diranno al suo luogo.

Del far vivi e belli colori nelle sue superficie. CAP. C.

Sempre a quelli colori, che vuoi che habbino bellezza, preparai prima il campo candidissimo, e questo dico de' colori che sono trasparenti, perche a quelli che non sono trasparenti, non giova campo chiaro, e l' esempio di questo c' insegnano li colori de' vetri, li quali quando sono interposti infra l' occhio e l' aria luminosa, si mostrano d' eccellente bellezza, il che far non possono, havendo dietro a se l' aria tenebrosa o altra oscurità.

De' colori dell' ombre di qualunque colore. CAP. CI.

Il colore dell' ombra di qualunque colore sempre partecipa del colore del suo obbietto, e tanto più o meno quanto egli è più vicino o remoto da essa ombra, e quanto esso è più o meno luminoso.

Della

Della varietà che fanno li colori delle cose remote e propinque.

CAP. CII.

Delle cose più oscure che l'aria, quella si dimostrerà di minor oscurità, la quale sia più remota: e delle cose più chiare che l'aria, quella si dimostrerà di minor bianchezza, che sarà più remota dall'occhio: perche delle cose più chiare e più oscure che l'aria, in lunga distanza scambiando colore, la chiara acquista oscurità, e l'oscura acquista chiarezza.

In quanta distanza si perdono li colori delle cose integramente.

CAP. CIII.

Li colori delle cose si perdono interamente in maggior o minor distanza, secondo che gl'occhi, e la cosa veduta faranno in maggior o minor altezza. Provasi per la 7.^a di questo, che dice; L'aria è tanto più o meno grossa, quanto più ella sarà più vicina o remota dalla terra. Adunque se l'occhio e la cosa da lui veduta faranno vicini alla terra, allora la grossezza dell'aria interposta fra l'occhio e la cosa, impedirà assai il colore della cosa veduta da esso occhio. Ma se tal'occhio insieme con la cosa da lui veduta faranno remoti dalla terra, allora tal'aria occuperà poco il colore del predetto obbietto: e tante sono le varietà delle distanze, nelle quali si perdono i colori degl'obbietti, quante sono le varietà del giorno, e quante sono le varietà delle grossezze o sottilità dell'aria, per le quali penetrano all'occhio le specie de' colori delli predetti obbietti.

Colore dell'ombra del bianco. CAP. CIV.

L'ombra del bianco veduta dal sole e dall'aria hà le sue ombre traenti all'azzurro, e questo nasce perche il bianco per se non è colore, ma è ricetto di qualunque colore, e per la 4.^a di questo, che dice: La superficie d'ogni corpo partecipa del colore del suo obbietto; egli è necessario che quella parte della superficie bianca partecipi del colore dell'aria suo obbietto.

Qual colore farà ombra più nera. CAP. CV.

Quell'ombra parteciperà più del nero, che si genererà in più bianca superficie, e questa haverà maggior propensione alla varietà che nissun'altra superficie; e questo nasce, perche il bianco non è connumerato infra li colori, & è ricettivo d'ogni colore, e la superficie sua partecipa più intensamente de' colori delli suoi obbietti
che

che niſſun' altra ſuperficie di qualunque colore e maſſime del ſuo retto contrario, che è il nero, (o altri colori oſcuro) dal quale il bianco è più remoto per natura, e per queſto pare, & è gran differenza dalle ſue ombre principali alli lumi principali.

Del colore che non moſtra varietà in varie groſſezze d'aria.

CAP. CVI.

Poſſibile è che un medefimo colore non faccia mutatione in varie diſtanze, e queſto accaderà quando la proportione delle groſſezze dell' arie, e le proportioni delle diſtanze che haveranno i colori dall' occhio, ſia una medefima, ma converſa. Provaſi coſi: A. (*Fig. 9.*) ſia l' occhio, H. ſia un colore qual tu vuoi, poſto in un grado di diſtanza remoto dall' occhio, in aria di quattro gradi di groſſezza, ma perche il 2.^o grado di ſopra A. M. N. L. ha la metà più ſottile, l' aria portando in eſſa il medefimo colore, è neceſſario che tal colore ſia il doppio più remoto dall' occhio che non era di prima: adunque gli porremo li due gradi A. F. & F. G. diſcoſto dall' occhio, e farà il colore G., il quale poi alzando nel grado di doppia ſottilità alla 2.^a in A. M. N. L. che farà il grado O. M. P. N., egli è neceſſario che ſia poſto nell' altezza E., e farà diſtante dall' occhio tutta la linea A. E., la quale ſi prova valere in groſſezza d'aria quanto la diſtanza A. G., e provaſi coſi. Se A. G. diſtanza interpoſta da una medefima aria infra l' occhio e 'l colore occupa due gradi, & A. E. due gradi & mezzo, queſta diſtanza è ſufficiente a fare che il colore G. alzato in E. non ſi varij di ſua potenza, perche il grado A. C. & il grado A. F. eſſendo una medefima groſſezza d'aria ſon ſimili & eguali, & il grado C. D. benchè ſia eguale in lunghezza al grado F. G. non è finite in groſſezza d'aria, perche egli è mezzo nell' aria di doppia groſſezza all' aria di ſopra, della quale un mezzo grado di diſtanza occupa tanto il colore, quanto ſi faccia un grado intiero dell' aria di ſopra, che è il doppio più ſottile che l' aria che gli confina di ſotto. Adunque calcolando prima la groſſezza dell' aria, e poi le diſtanze, tu vedrai i colori variati di ſito, che non havranno mutato di bellezza; E diremo coſi per la calculatione della groſſezza dell' aria: il colore H. è poſto in quattro gradi di groſſezza d'aria: G. colore, è poſto in aria di due gradi di groſſezza: E. colore ſi trova in aria d' un grado di groſſezza: ora vediamo ſe le diſtanze ſono in proportione eguale, ma converſa. Il colore E. ſi trova diſtante dall' occhio a due gradi e mezzo di diſtanza. Il G. due gradi, l' H. un grado: queſta diſtanza non ſcontra con la proportione della groſſezza, ma è neceſſario fare una terza calculatione, e queſt' è che ti biſogna dire. Il grado A. C. come fu detto di ſopra, è ſimile

mile & eguale al grado A. F. & il mezzo grado C. B. è simile ma non eguale al grado A. F., perche è solo un mezzo grado di lunghezza, il quale vale un grado intiero dell'aria di sopra. Adunque la calcolatione trovata satisfà al proposito, perche A. C. val due gradi di grossezza dell'aria di sopra, & il mezzo grado C. B. ne vale un intiero d' essa aria di sopra, si che habbiamo tre gradi in valuta d' essa grossezza di sopra, & uno ven' è dentro, cioè B. E. esso quarto. Seguita A. H. ha quattro gradi di grossezza d'aria: A. G. ne hà ancora quattro, cioè A. F. ne hà due, & F. G. due altri, che fà quattro. A. E. ne hà ancora quattro, perche A. C. ne tiene due, & uno C. D. che è la metà dell' A. C. e di quella medesima aria, & uno intiero ne è di sopra nell'aria sottile che fà quattro. Adunque se la distanza A. E. non è doppia della distanza A. G. ne quadrupla dalla distanza A. H. ella è restaurata dal C. D. mezzo grado d'aria grossa che vale un grado intiero dell'aria più sottile che li stà di sopra: E così è concluso il nostro proposito, cioè che il colore H. G. E. non si varia per varie distanze.

Della prospettiva de' colori. CAP. CVII.

D' un medesimo colore posto in varie distanze & eguale altezza, tal sia la proportionione del suo rischiaramento, qual farà quella delle distanze che ciascuno d' essi colori hà dall'occhio che li vede. Provasi, sia che E. B. C. D. (*Fig. 10.*) sia un medesimo colore: il 1.º E. sia posto due gradi di distanza dall'occhio A: il 2.º ch'è B. sia discosto quattro gradi: il terzo ch'è C. sia sei gradi: il 4.º ch'è D. sia otto gradi: come mostrano le definitioni de' circoli che si tagliano su la linea, come si vede sopra la linea A. R. di poi A. R. S. P. sia un grado d'aria sottile S. P. E. T. sia un grado d'aria più grossa: seguirà ch' il primo colore E. passerà all'occhio per un grado d'aria grossa E. S., e per un grado d'aria men grossa S. A., & il colore B. manderà la sua similitudine all'occhio A. per due gradi d'aria grossa, e per due della men grossa, & il C. la manderà per tre gradi della grossa, e per tre della men grossa; & il colore D. per quattro della grossa, e per quattro della men grossa, e così habbiamo provato qui tal essere la proportionione della diminutione de' colori, o vuoi dire perdimenti, quale è quello delle loro distanze dall'occhio che li vede: e questo solo accade ne' colori che sono di eguale altezza, perche in quelli che sono d'altezza ineguale, non si osserva la medesima regola, per esser loro in arie di varie grossezze, che fanno varie occupationi a essi colori.

Del colore che non si muta in varie grossezze d'aria. CAP. CVIII.

Non si muterà il colore posto in diverse grossezze d'aria, quando farà tanto più remoto dall'occhio l'uno che l'altro; quanto si troverà in più sottil'aria l'uno che l'altro; Provasi così. Se la prima aria bassa ha quattro gradi di grossezza, & il colore sia distante un grado dall'occhio, & la seconda aria più alta habbia tre gradi di grossezza, che hà perso un grado, farà che il colore acquisti un grado di distanza; e quando l'aria più alta hà perso due gradi di grossezza, & il colore hà acquistato due gradi di distanza, allora tale è il primo colore quale è il terzo: e per abbreviare, se il colore s'innalza tanto ch'entri nell'aria che habbia perso tre gradi di grossezza, & il colore acquistato tre gradi di distanza, allora tu ti puoi render certo, che tal perdita di colore hà fatto il colore alto e remoto, quanto il colore basso e vicino, perche se l'aria alta hà perduto tre quarti della grossezza dell'aria bassa, il color nell'alzarsi hà acquistato li tre quarti di tutta la distanza per la quale egli si trova remoto dall'occhio: e così si prova l'intento nostro.

Se li colori varij possono essere o parere d'una uniforme oscurità, mediante una medesima ombra. CAP. CIX.

Possibile è che tutte le varietà de' colori da una medesima ombra paiano tramutate nel color d'esse ombre. Questo si manifesta nelle tenebre d'una notte nubilosa, nella quale niuna figura o color di corpo si comprende; e perche tenebre altro non è che privatione di luce incidente e riflesso, mediante la quale tutte le figure e colori de' corpi si comprendono, egli è necessario che tolto integralmente la causa della luce, che manchi l'effetto e cognitione de' colori e figure de' predetti corpi.

Della causa de' perdimenti de' colori e figure de' corpi, mediante le tenebre che paiono e non sono. CAP. CX.

Molti sono i siti in se alluminati, e chiari che si dimostrano tenebrofi, & al tutto privi di qualunque varietà di colori e figure delle cose che in esse si ritrovano: questo avviene per causa della luce dell'aria alluminata che infra le cose vedute e l'occhio s'interpone, come si vede dentro alle finestre che sono remote dall'occhio, nelle quali solo si comprende una uniforme oscurità assai tenebrosa: se tu entrerai poi dentro a essa casa, tu vedrai quelle in se esser forte alluminate, e potrai speditamente comprendere ogni minima parte di qualunque cosa dentro a tal finestra, che trovar si potesse.

E

E questa tal dimostrazione nasce per difetto dell'occhio, il quale vinto dalla soverchia luce dell'aria, restringe assai la grandezza della sua pupilla, e per questo manca assai della sua potenza: e nelli luoghi più oscuri la pupilla si allarga, e tanto cresce di potenza, quant'ella acquista di grandezza. Provato nel 2.^o della mia prospettiva.

Come niissuna cosa mostra il suo color vero s'ella non hà lume da un'altro simil colore. CAP. CXI.

Nessuna cosa dimostrerà mai il suo proprio colore, se il lume che l'illumina non è in tutto d'esso colore, e questo si manifesta nelli colori de' panni, de' quali le pieghe illuminate, che riflettono o danno lume alle contraposte pieghe, li fanno dimostrare il lor vero colore. Il medesimo fà la foglia dell'oro nel dar lume l'una all'altra, & il contrario fà da pigliar lume da un'altro colore.

De' colori che si dimostrano variare dal loro essere, mediante li paragoni de' lor campi. CAP. CXII.

Nessun termine di colore uniforme si dimostrerà essere eguale, se non termina in campo di colore simile a lui. Questo si vede manifesto quando il nero termina col bianco, che ciascun colore pare più nobile nelli confini del suo contrario che non parerà nel suo mezzo.

Della mutatione de' colori trasparenti dati o messi sopra diversi colori, con la lor diversa relatione. CAP. CXIII.

Quando un colore trasparente è sopra un'altro colore variato da lui, si compone un color misto diverso da ciascun de' semplici che lo compongono. Questo si vede nel fumo che esce dal cammino, il quale quando è rincontro al nero d'esso cammino si fà azzurro, e quando s'innalza al riscontro dell'azzurro dell'aria, pare berettino, o rosseggiante. E così il pavonazzo dato sopra l'azzurro si fà di color di viola: e quando l'azzurro sarà dato sopra il giallo, egli si fà verde: & il croco sopra il bianco si fà giallo: & il chiaro sopra l'oscurità si fà azzurro, tanto più bello, quanto il chiaro e l'oscuro saranno più eccellenti.

Qual parte d' un medesimo colore si mostrerà più bella in pittura. CAP. CXIV.

Qui è da notare qual parte d' un medesimo colore si mostra più bello in pittura, o quella che hà il lustro, o quella che hà il lume,

o quella dell'ombre mezzane, o quella dell'oscure, ovvero in trasparenza. Qui bisogna intendere che colore è quello che si dimanda: perche diversi colori hanno le loro bellezze in diversa parte di se medesimi: e questo ci dimostra il nero, che hà la sua bellezza nell'ombre, il bianco nel lume, l'azzurro, verde, e tanè, nell'ombre mezzane, il giallo e rosso ne' lumi, l'oro ne' riflessi, e la lacca nell'ombre mezzane.

Come ogni colore che non hà lustro è più bello nelle sue parti luminose che nell'ombrese. CAP. CXV.

Ogni colore è più bello nella sua parte alluminata che nell'ombra, e questo nasce, che il lume vivifica e dà vera notizia della qualità de' colori, e l'ombra ammorza & oscura la medesima bellezza, & impedisce la notizia d'esso colore. E se per il contrario il nero è più bello nell'ombre, che ne' lumi, si risponde che il nero non è colore.

Dell'evidenza de' colori. CAP. CXVI.

Quella cosa che è più chiara più apparisce da lontano, e la più oscura fa il contrario.

Qual parte del colore ragionevolmente deve esser più bella.
CAP. CXVII.

Se A. (Fig. 11.) sia il lume, e B. sia l'alluminato per linea da esso lume: E. che non può vedere esso lume, vede solo la parete alluminata: la qual parete diciamo che sia rossa. Essendo così, il lume che si genera alla parete somiglierà alla sua cagione, e tingerà in rosso la faccia E., e se E. sia ancora egli rosso, vedrai essere molto più bello che B., & se E. fusse giallo, vedrai crearsi un color cangiante fra giallo e rosso.

Come il bello del colore debb'esser ne' lumi. CAP. CXVIII.

Se noi vediamo la qualità de' colori esser conosciuta mediante il lume, è da giudicare che dove è più lume quivi si vegga più la vera qualità del colore alluminato, e dove è più tenebre il colore tingersi nel colore d'esse tenebre. Adunque, tu pittore, ricordati di mostrare la verità de' colori in tal parte alluminate.

Del color verde fatto dalla ruggine di rame. CAP. CXIX.

Il verde fatto dal rame, ancor che tal color sia messo a oglio, sene v`a in fumo la sua bellezza, s'egli non è subito invernificato: e non solamente sene v`a in fumo, ma s'egli farà lavato con una spugna bagnata di semplice acqua comune, si leverà dalla sua tavola, dove è dipinto, e massimamente s' il tempo farà umido: e questo nasce perche tal verderame è fatto per forza di sale, il qual sale con facilità si risolve ne' tempi piovosi, e massimamente essendo bagnato e lavato con la predetta spugna.

Aumentatione di bellezza nel verde-rame. CAP. CXX.

Se farà misto col verde-rame l' aloe cavallino, esso verde-rame acquisterà gran bellezza, e più acquistarebbe il zaffarano, se non sen' andasse in fumo. E di questo aloe cavallino si conosce la bontà quando esso si risolve nell' acquavite, essendo calda; che meglio lo risolve, che quando essa è fredda. E se tu avessi finito un' opera con esso verde semplice, e poi sottilmente la velassi con esso aloe risoluto in acqua, allora essa opera il farebbe di bellissimo colore: & ancora esso aloe si può macinare a oglio per se, & ancora insieme col verde-rame, e con ogn' altro colore che ti piacesse.

Della mistione de' colori l' un con l' altro. CAP. CXXI.

Ancora che la mistione de' colori l' un con l' altro si stenda verso l' infinito, non refterò per questo che io non ne facci un poco di discorso. Ponendo prima alquanti colori semplici, con ciascuno di quelli mescolerò ciascuno degl' altri a uno a uno, e poi a due a due, & a tre a tre, e così seguitando, per fino all' intero numero di tutti li colori: poi ricomincerò a mescolare li colori a due con due, & a tre con tre, e poi a quattro, così seguitando fino al fine, sopra essi due colori semplici sene metterà tre, e con essi tre accompagnerò altri tre, e poi sei, e poi seguirò tal mistione in tutte le proportioni. Colori semplici domando quelli che non sono composti, ne si possono comporre per via di mistione d' altri colori, nero, bianco: benchè questi non sono messi fra' colori, perche l' uno è tenebre, l' altro è luce, cioè l' uno è privatione e l' altro è generativo: ma io non li voglio per questo lasciare in dietro, perche in pittura sono li principali, conciossiache la pittura sia composta d' ombre, e di lumi, cioè di chiaro e oscuro. Dopo il nero e il bianco seguita l' azzurro, e giallo, poi il verde e lionato, cioè tanè, o vuoi dire ocra; di poi il morello, cioè pavonazzo, & il

rosso; e questi sono otto colori, e più non è in natura, de' quali io comincio la mistione. E sia primo nero e bianco, di poi nero giallo, e nero e rosso, di poi giallo e nero, e giallo e rosso: e perchè qui mi manca carta, *dice l'autore*, lascierò a far tal distintione nella mia opera con lungo processo, il quale farà di grand' utilità, anzi necessarissimo: e questa tal descrizione s'intrametterà infra la teorica e la pratica.

Della superficie d' ogni corpo ombroso. CAP. CXXII.

La superficie d' ogni corpo ombroso partecipa del colore del suo obbietto. Questo lo dimostrano li corpi ombrosi con certezza, conciossiache nissuno de' predetti corpi mostra la sua figura, o colore, s' il mezzo interposto fra il corpo & il luminoso non è alluminato. Diremo dunque che se il corpo opaco sia giallo, & il luminoso sia azzurro, che la parte alluminata sia verde, il qual verde si compone di giallo e azzurro.

Quale è la superficie ricettiva di più colori. CAP. CXXIII.

Il bianco è più ricettivo di qualunque colore che nissun' altra superficie di qualunque corpo che non è specchiato. Provasi, dicendo che ogni corpo vacuo è capace di ricevere quello che non possono ricevere li corpi che non sono vacui, diremo per questo che il bianco è vacuo, o vuoi dir privo di qualunque colore, & essendo egli alluminato del colore di qualunque luminoso, partecipa più d' esso luminoso che non farebbe, il nero, il quale è simile ad un vaso rotto, che è privo d' ogni capacità a qualunque cosa.

Qual corpo si tingerà più del color del suo obbietto. CAP. CXXIV.

La superficie d' ogni corpo parteciperà più interamente del color di quell' obbietto il quale gli sarà più vicino. Questo avviene, perchè l' obbietto vicino occupa più moltitudine di varietà di spetie, le quali venendo a essa superficie de' corpi corromperebbero più la superficie di tal obbietto, che non farebbe esso colore, se fusse rimoto: & occupando tali spetie, esso colore dimostra più integramente la sua natura in esso corpo opaco.

Qual corpo si dimostrerà di più bel colore. CAP. CXXV.

La superficie di quell' opaco si mostrerà di più perfetto colore, la quale haverà per vicino obbietto un colore simile al suo.

Dell'

Dell' incarnatione de' volti. CAP. CXXVI.

Quel de' corpi più si conserva in lunga distanza che farà di maggior quantità. Questa propositione ci mostra ch' il viso si faccia oscuro nelle distanze, perche l'ombra è la maggior parte ch' habbia il volto, & i lumi son minimi: e però mancano in breve distanza: & i minimissimi sono i loro lustri, e questa è la causa che restan- do la parte più oscura, il viso si faccia e si mostri oscuro. Et tanto più parrà trarre in nero, quanto tal viso haverà in dosso o in testa cosa più bianca.

Modo di ritrarre il rilievo, e di preparar le carte per questo.

CAP. CXXVII.

I pittori per ritrarre le cose di rilievo debbono tingere la superficie delle carte di mezzana oscurità, e poi dare l' ombre più oscure, & in ultimo i lumi principali in picciol luogo, li quali son quelli che in picciola distanza son li primi che si perdono all' occhio.

Della varietà d' un medesimo colore in varie distanze dall' occhio.

CAP. CXXVIII.

Infra li colori della medesima natura, quello manco si varia che meno si remove dall' occhio. Provasi, perche l' aria che s' inter- pone infra l' occhio e la cosa veduta occupa alquanto la detta co- sa: e se l' aria interposta farà di gran somma, allora la cosa veduta si tinge forte del colore di tal aria, e se l' aria farà di sottile quan- tità, allora l' obbietto farà poco impedito.

Della verdura veduta in campagna. CAP. CXXIX.

Della verdura veduta in campagna di pari qualità, quella par- rà essere più oscura che farà nelle piante degl' alberi, e più chiara si dimostrerà quella de' prati.

Qual verdura parrà più d' azzurro. CAP. CXXX.

Quelle verdure si dimostreranno partecipare più d' azzurro, le quali faranno di più oscura ombrosità; e questo si prova per la 7.^a che dice, che l' azzurro si compone di chiaro e d' oscuro in lunga distanza.

Qual' è

Qual' è quella superficie che meno che l' altre dimostra il suo vero colore.

CAP. CXXXI.

Quella superficie mostrerà meno il suo vero colore, la quale farà più tersa e pulita: Questo vediamo nell' erbe de' prati, e nelle foglie degl' alberi, le quali essendo di pulita e lustra superficie, pigliano il lustro nel qual si specchia il sole, o l' aria che l' allumina, e così in quella parte del lustro sono private del natural colore.

Qual corpo mostrerà più il suo vero colore. CAP. CXXXII.

Quel corpo più dimostrerà il suo vero colore, del quale la superficie farà men pulita e piana. Questo si vede ne' panni lini, e nelle foglie dell' herbe & alberi che sono pelosi, nelle quali alcun lustro non si può generare, onde per necessità non potendo specchiare gl' obbietti, solo rendono all' occhio il suo vero colore e naturale; non essendo quello corrotto da alcun corpo che l' allumini con un colore opposto, come quello del rossor del sole, quando tramonta, e tinge li nuvoli del suo proprio colore.

Della chiarezza de' paesi. CAP. CXXXIII.

Mai li colori, vivacità e chiarezza de' paesi dipinti haranno conformità con paesi naturali alluminati dal sole, se essi paesi dipinti non saranno alluminati da esso sole.

Prospettiva comune della diminutione de' colori in lunga distanza.

CAP. CXXXIV.

L' aria farà tanto meno partecipante del colore azzurro, quanto essa è più vicina all' orizzonte, è tanto più oscura, quanto ella a esso orizzonte è più remota. Questo si prova per la 3.^a del 9.^o che mostra che quel corpo farà manco alluminato dal sole, il quale sia di qualità più rare. Adunque il fuoco, elemento che veste l' aria, per esser lui più raro e più sottile che l' aria, manco ci occupa le tenebre che son sopra di lui che non fa essa aria, e per conseguenza, l' aria corpo men raro che il fuoco più s' allumina dalli raggi solari che la penetrano, & alluminando l' infinità degl' atomi, che per essa s' infondono, si rende chiara alli nostri occhi: onde penetrando per essa aria la spetie delle sopraddette tenebre, necessariamente fa che essa bianchezza d' aria ci pare azzurra, come è provato nella 3.^a del 10.^o e tanto ci parrà di azzurro più chiaro, quanto fra esse tenebre e gl' occhi nostri s' interporrà maggior grossezza d' aria. Come
se

se l'occhio di chi lo considera fusse P. (Fig. 12.) e guardasse sopra di se la grossezza dell'aria P. R. poi declinando alquanto, l'occhio vedesse l'aria per la linea P. S. la quale gli parrà più chiara, per esser maggior grossezza d'aria per la linea P. S. che per la linea P. R. e se tal occhio s'inchina all'orizzonte, vedrà l'aria quasi in tutto privata d'azzurro; la qual cosa seguita, perche la linea del vedere penetra molto maggior somma d'aria per la rettitudine P. D. che per l'obliquo P. S., e così si è persuaso il nostro intento.

Delle cose specchiate nell'acqua de' paesi, e prima dell'aria.

CAP. CXXXV.

Quell'aria sola farà quella che darà di se simulacro nella superficie dell'acqua, la quale rifletta dalla superficie dell'acqua all'occhio infra angoli eguali, cioè che l'angolo dell'incidenza sia eguale all'angolo della riflessione.

Diminutione de' colori per mezzo interposto infra loro e l'occhio.

CAP. CXXXVI.

Tanto meno dimostrerà la cosa visibile del suo natural colore, quanto il mezzo interposto fra lui e l'occhio farà di maggior grossezza.

De' campi che si convengono all'ombra & a' lumi.

CAP. CXXXVII.

Li campi che convengono a l'ombre & a' lumi, & alli termini alluminati & adombrati di qualunque colore, faranno più separatione l'un dall'altro, se faranno più varij, cioè ch'un colore oscuro non deve terminare in altro colore oscuro, ma molto vario, cioè bianco; e partecipante di bianco, in quanto puoi oscuro, o traente all'oscuro.

Come si deve riparare, quando il bianco si termina in bianco, e l'oscuro in oscuro. CAP. CXXXVIII.

Quando il colore d'un corpo bianco s'abbatte a terminare in campo bianco, allora i bianchi o faranno eguali, o nò: e se faranno eguali, allora quello che ti è più vicino si farà alquanto oscuro nel termine che egli farà con esso bianco: e se tal campo farà men bianco che il colore che in lui campeggia, allora il campeggiante spiccherà per se medesimo dal suo differente senz'altro aiuto di termine oscuro.

Della

Della natura de' colori de' campi sopra li quali campeggia il bianco.
CAP. CXXXIX.

La cosa bianca si dimostrerà più bianca che farà in campo più oscuro, e si dimostrerà più oscura che fia in campo più bianco: e questo ci hà insegnato il fioccar della neve, la quale, quando noi la veggiamo nel campo dell'aria, ci pare oscura, e quando noi la veggiamo in campo di alcuna finestra aperta, per la quale si vede l'oscurità dell'ombra d'ella casa, allora essa neve si mostrerà bianchissima; e la neve d'appressio ci pare veloce, e da lontano tarda, e la vicina ci pare di continua quantità, a guisa di bianche corde, e la remota ci pare discontinua.

De' campi delle figure. CAP. CXL.

Delle cose d'equal chiarezza, quella si dimostrerà di minor chiarezza, la quale farà veduta in campo di maggior bianchezza; e quella parrà più bianca, che campeggerà in spatio più oscuro: e l'incarnata parrà pallida in campo rosso, e la pallida parrà rosseggiante, essendo veduta in campo giallo: e similmente li colori saranno giudicati quello che non sono mediante li campi che li circondano.

De' campi delle cose dipinte. CAP. CXLI.

Di grandissima dignità è il discorso de' campi ne' quali campeggiano li corpi opachi vestiti d'ombre e di lumi, perche a quelli si conviene aver le parti alluminate ne' campi oscuri, e le parti oscure ne' campi chiari, si come per la figura vien dimostrato (Fig. 13.)

Di quelli che fungono in campagna la cosa più remota farsi più oscura.
CAP. CXLII.

Molti sono che in campagna aperta fanno le figure tanto più oscure quanto esse sono più remote dall'occhio, la qual cosa è in contrario, se già la cosa imitata non fosse bianca, perche allora accaderebbe quello che di sotto si propone.

De' colori delle cose remote dall'occhio. CAP. CXLIII.

L'aria tinge più gl'obbietti, ch'ella separa dall'occhio, del suo colore, quanto ella farà di maggior grossezza. Adunque havendo l'aria diviso un'obbietto oscuro con grossezza di due miglia, ella lo tinge più,

più, che quella che hà grossezza d' un miglio. Risponde qui l' avversario, e dice che li paesi hanno gl' alberi d' una medesima specie più oscuri da lontano che d' appresso, la qual cosa non è vera, se le piante saranno eguali, e divise da eguali spatij: ma sarà ben vera se li primi alberi saranno rari, e vedrassi la chiarezza delli prati che li dividono, e gl' ultimi saranno spessi; come accade nelle rive e vicinità de' fiumi, che allora non si vede spatio di chiare praterie, ma tutti insieme congiunti, facendo ombra l' un sopra l' altro. Ancora accade che molto maggiore è la parte ombrosa delle piante, che la luminosa, e per le specie che manda di se essa pianta all' occhio, si mostrano in lunga distanza, & il colore oscuro che si trova in maggior quantità più mantiene le sue specie che la parte men' oscura: e così esso misto porta con seco la parte più potente in più lunga distanza,

Gradi di pitture. CAP. CXLIV.

Non è sempre buono quel che è bello, e questo dico per quei pittori che amano tanto la bellezza de' colori, che non senza gran coscienza danno lor debolissime, e quasi insensibil' ombre, non stimando il lor rilievo. Et in questo errore sono i ben parlatori senza alcuna sentenza.

Dello specchiamento e colore dell' acqua del mare veduto da diversi aspetti.
CAP. CXLV.

Il mare ondeggiante non hà colore universale, ma chi lo vede da terra ferma il vede di colore oscuro, e tanto più oscuro quanto è più vicino l' orizzonte, e vedesi alcun chiarore, over lustri, che si muovono con tardità ad uso di pecore bianche negl' armenti, e chi vede il mare stando in alto mare lo vede azzurro: & questo nasce perche da terra il mare pare oscuro, perche vi vedi in lui l' onde che specchiano l' oscurità della terra, e da alto mare paiono azzurre, perche tu vedi nell' onde l' aria azzurra di tal' onde specchiata.

Della natura de' paragoni. CAP. CXLVI.

Li vestimenti neri fanno parer le carni de' simulacri humani più bianche che non sono, e li vestimenti bianchi fanno parere le carni oscure, & i vestimenti gialli le fanno parere colorite, e le vesti rosse le dimostrano pallide.

Del color dell' ombra di qualunque corpo. CAP. CXLVII.

Mai il color dell' ombra di qualunque corpo farà vera, ne propria ombra, se l' obbietto che l' adombra non è del colore del corpo da lui adombrato. Diremo per esemplo ch'io habbia una habitatione nella quale le pareti siano verdi, dico che se in tal luogo farà veduto l' azzurro, il quale sia luminato dalla chiarezza dell' azzurro, che allora tal parte luminata farà di bellissimo azzurro, e l' ombra farà brutta, e non vera ombra di tal bellezza d' azzurro, perche si corrompe per il verde che in lui riverbera: e peggio farebbe se tal parete fusse tanè.

Della prospettiva de' colori ne' luoghi oscuri. CAP. CXLVIII.

Ne' luoghi luminosi uniformemente deformi infino alle tenebre quel colore farà più oscuro, che da esso occhio sia più remoto.

Prospettiva de' colori. CAP. CXLIX.

I primi colori debbono esser semplici, & i gradi della loro diminutione insieme con li gradi delle distanze si debbono convenire, cioè che le grandezze delle cose parteciperanno più della natura del punto quanto essi gli faran più vicini, & i colori han tanto più a partecipare del colore del suo orizzonte, quanto essi a quello son più propinqui.

De' colori. CAP. CL.

Il colore che si trova infra la parte ombrosa e l' alluminata de' corpi ombrosi, sia di minor bellezza che quello, che sia interamente alluminato: dunque la prima bellezza de' colori sia ne' principali lumi.

Da che nasce l' azzurro nell' aria. CAP. CLI.

L' azzurro dell' aria nasce dalla grossezza del corpo dell' aria alluminata, interposta fra le tenebre superiori e la terra: L' aria per se non ha qualità d' odori, o di sapori, o di colori, ma in se piglia le similitudini delle cose che dopo lei sono collocate, e tanto farà di più bell' azzurro quanto dietro ad essa faran maggior tenebre, non essendo lei di troppo spatio, ne di troppa grossezza d' humidità; e vedesi ne' monti, che hanno più ombre, esser più bell' azzurro nelle lunghe distanze, e così dove è più alluminato, mostrar più il color del monte che dell' azzurro appiccato di dell' aria che infra lui e l' occhio s' interpone.

De'

De' colori. CAP. CLII.

Infra i colori che non sono azzurri, quello in lunga distanza parteciperà più d'azzurro, il quale farà più vicino al nero, e così di converso si manterrà per lunga distanza nel suo proprio colore, il quale farà più dissimile al detto nero. Adunque il verde delle campagne si trasmuterà più nell'azzurro, che non farà il giallo o il bianco, e così per il contrario il giallo e bianco manco si trasmuterà che il verde & il rosso,

De' colori. CAP. CLIII.

I colori posti nell'ombre parteciperanno tanto più o meno della loro natural bellezza, quanto essi faranno in maggiore o minore oscurità. Ma se i colori faranno situati in spatio luminoso, allora essi si mostreranno di tanta maggior bellezza quanto il luminoso sia di maggior splendore. L'avversario dirà: Tante sono le varietà de' colori dell'ombre, quante sono le varietà de' colori che hanno le cose adombrate. E io dico che li colori posti nell'ombre mostreranno infra loro tanta minor varietà, quanto l'ombre che vi sono situate siano più oscure, e di questo ne son testimoni quelli che dalle piazze guardano dentro le porte de' tempij ombrosi, dove le pitture vestite di varij colori appariscono tutte vestite di tenebre.

De' campi delle figure de' corpi dipinti. CAP. CLIV.

Il campo che circonda le figure di qualunque cosa dipinta deve essere più oscuro che la parte alluminata d'esse figure, e più chiaro che la parte ombrosa.

Perche il bianco non è colore. CAP. CLV.

Il bianco non è colore, ma è in una potenza ricettiva d'ogni colore. Quando esso è in campagna alta, tutte le sue ombre sono azzurre; e questo nasce per la 4.^a che dice: La superficie d'ogni corpo opaco partecipa del color del suo obbietto. Adunque tal bianco essendo privato del lume del sole per interposizione di qualche obbietto trasmesso fra il sole & esso bianco, resta tutto il bianco, che vede il sole e l'aria partecipante del color del sole e dell'aria, e quella parte che non è vista dal sole resta ombrosa, e partecipante del color dell'aria: e se tal bianco non vedesse la verdura della campagna insino all'orizzonte, ne ancora vedesse la bianchezza

chezza di tale orizzonte, senza dubbio esso bianco parrebbe essere di semplice colore, del quale si mostra essere l'aria.

De' colori. CAP. CLVI.

Il lume del fuoco tinge ogni cosa in giallo; ma questo non apparerà esser vero, se non al paragone delle cose alluminate dall'aria; e questo paragone si potrà vedere vicino al fine della giornata, e sicuramente dopo l'aurora, & ancora dove in una stanza oscura dia sopra l'obbietto un spiracolo d'aria, & ancora un spiracolo di lume di candela, & in tal luogo certamente saran vedute chiare e spedite le loro differenze. Ma senza tal paragone mai farà conosciuta la lor differenza, salvo ne' colori che han più similitudine, ma fian conosciuti, come bianco dal giallo, chiaro verde dall'azzurro, perche gialleggiando il lume che allumina l'azzurro, è come mescolare insieme azzurro e giallo, i quali componono un bel verde; e se mescoli poi giallo con verde, si farà assai più bello.

De' colori de' lumi incidenti & riflessi. CAP. CLVII.

Quando due lumi mettono in mezzo a sè il corpo ombroso, non possono variarsi se non in due modi, cioè o faranno d'egual potenza, o essi faranno ineguali, cioè parlando de' lumi infra loro: se faranno eguali, si potranno variare in due altri modi, cioè secondo il loro splendore sopra l'obbietto, che sarà o eguale, o disuguale: eguale farà quando faranno in eguale distanza; disuguali, nelle disuguali distanze. In eguali distanze si varieranno in due altri modi, cioè l'obbietto situato con egual distanza infra due lumi eguali in colore & in splendore, può esser alluminato da essi lumi eguali in colore & in splendore può essere alluminato da essi lumi in due modi, cioè o egualmente da ogni parte, o disugualmente: egualmente farà da essi lumi alluminato, quando lo spazio che resta intorno a' due lumi farà d'egual colore e oscurità e chiarezza: disuguali faranno, quando essi spazij intorno a due lumi faranno varij in oscurità.

De' colori dell'ombra. CAP. CLVIII.

Spesse volte accade l'ombra de' corpi ombrosi non esser compagna de' colori de' lumi, e saran verdeggianti l'ombre, & i lumi rosleggianti, ancora che il corpo sia di colore eguale. Questo accade che il lume verrà d'oriente sopra l'obbietto, & alluminerà l'obbietto, del colore del suo splendore, & dall'occidente farà un' altro
ob-

obbietto dal medesimo lume alluminato, il quale farà d'altro colore ch' il primo obbietto, onde con i suoi lumi riflessi risalta verso l'avante, e percuote con i suoi raggi nelle parti del primo obbietto lui volto, & gli si tagliano i suoi raggi, e rimangono fermi insieme con i loro colori, e splendori. Io hò spesse volte veduto un'obbietto bianco, i lumi rossi, e l'ombre azzurreggianti, e questo accade nelle montagne di neve quando il sole tramonta all'orizzonte, e si mostra infocato (*Fig. 14.*)

Delle cose poste in campo chiaro, e perche tal uso è utile in pittura.

CAP. CLIX.

Quando il corpo ombroso terminerà in campo di color chiaro e alluminato, allora per necessità parrà spiccato e remoto da esso campo; e questo accade perche i corpi di curva superficie per necessità si fanno ombrosi nella parte opposta d'onde non sono percossi da' raggi luminosi, per esser tal luogo privato di tai raggi: per la qual cosa molto si varia dal campo, e la parte d'esso corpo alluminato non terminerà mai in esso campo alluminato con la sua prima chiarezza, anzi fra il campo & il primo lume del corpo s'interpone un termine del corpo, che è più oscuro del campo, o del lume del corpo rispettive (*Fig. 15.*)

De' campi. CAP. CLX.

De i campi delle figure, cioè la chiara nell'oscuro, e l'oscura nel campo chiaro, del bianco col nero, o nero col bianco, pare più potente l'uno per l'altro, e così li contrarij l'uno per l'altro si mostrano sempre più potenti.

De' colori che risultano dalla mistione d'altri colori, li quali si dimandono specie seconde. CAP. CLXI.

De' semplici colori il primo è il bianco, benchè i filosofi non accettano ne il bianco ne il nero nel numero de' colori, perche l'uno è causa de' colori, l'altro è privatione. Ma perche il pittore non può far senza questi, noi li metteremo nel numero degl' altri, e diremo il bianco in questo ordine essere il primo, ne i semplici, il giallo il secondo; il verde il terzo, l'azzurro il quarto, il rosso il quinto, il nero il sesto: & il bianco metteremo per la luce senza la quale niſſun colore veder si può, & il giallo per la terra, il verde per l'acqua, l'azzurro per l'aria, & il rosso per il fuoco, & il nero per le tenebre che stan sopra l'elemento del fuoco, perche non

v'è

v'è materia o grossezza dove i raggi del sole habbiano à penetrare e percuotere, e per conseguenza alluminare. Se vuoi con brevità vedere la varietà di tutti li colori composti, togli vetri coloriti, e per quelli guarda tutti i colori della campagna che dopo quello si veggono, e così vedrai tutti li colori delle cose che dopo tal vetro si veggono essere tutte miste col colore del predetto vetro, e vedrai qual sia il colore, che con tal mistione s'acconci, o guasti: se farà il predetto vetro di color giallo, dico che la specie degl'obbietti che per esso passano all'occhio, possono così peggiorare come migliorare: e questo peggioramento in tal colore di vetro accaderà all'azzurro, e nero, e bianco sopra tutti gl'altri, & il miglioramento accaderà nel giallo, e verde sopra tutti gl'altri, e così anderai scorrendo con l'occhio le mistioni de' colori, le quali sono infinite: & a questo modo farai elezione di nove inventioni di colori misti & composti, & il medesimo si farà con due vetri di varij colori anteposti all'occhio, e così per te potrai seguitare.

De' colori. CAP. CLXII.

L'azzurro & il verde non è per se semplice, perche l'azzurro è composto di luce e di tenebre, come è quello dell'aria, cioè nero perfettissimo, e bianco candidissimo. Il verde è composto d'un semplice e d'un composto, cioè si compone d'azzurro e di giallo.

Sempre la cosa specchiata partecipa del color del corpo che la specchia, & il specchio si tinge in parte del color da lui specchiato, e partecipa tanto più l'uno dell'altro, quanto la cosa che si specchia è più o meno potente che il colore dello specchio, e quella cosa parerà di potente colore nello specchio, che più partecipa del color d'esso specchio.

Delli colori de' corpi quello farà veduto in maggior distanza, che sia di più splendida bianchezza. Adunque si vedrà in minor longinquità, quel che farà di maggior oscurità.

Intra li corpi di equal bianchezza e distanza dall'occhio, quello si dimostrerà più candido ch'è circondato da maggior oscurità: e per contrario quell'oscurità si dimostrerà più tenebrosa, che sia veduta in più candida bianchezza.

Delli colori di equal perfettione, quello si dimostrerà di maggior eccellenza che sia veduto in compagnia del color retto contrario, & il pallido col rosso, il nero col bianco, benche ne l'uno ne l'altro sia colore: azzurro e giallo, verde e rosso, perche ogni colore si conosce meglio nel suo contrario, che nel suo simile, come l'oscuro nel chiaro, il chiaro nell'oscuro.

Quella cosa che sia veduta in aria oscura e torbida, essendo bian-

bianca parrà di maggior forma che non è. Questo accade, perche, come è detto di sopra, la cosa chiara cresce nel campo oscuro, per le ragioni dianzi assegnate.

Il mezzo che è fra l'occhio e la cosa vista tramuta essa cosa in suo colore, come l'aria azzurra farà che le montagne lontane saranno azzurre, il vetro rosso fa che ciò che vede l'occhio dopo lui pare rosso; & il lume che fanno le stelle intorno a esse, è occupato per la tenebrosità della notte che si trova infra l'occhio e la luminatione d'esse stelle.

Il vero colore di qualunque corpo si dimostrerà in quella parte che non sia occupata da alcuna qualità d'ombra, ne da lustro, se farà corpo pulito.

Dico che il bianco che termina con l'oscuro, fa che in essi termini, l'oscuro pare più nero, & il bianco pare più candido.

Del colore delle montagne. CAP. CLXIII.

Quella montagna all'occhio si dimostrerà di più bell'azzurro che farà da se più oscura, e quella farà più oscura, che farà più alta e più boscareccia, perche tali boschi coprono assai arbuusti dalla parte di sotto, sì che non gli vede il cielo; ancora le piante salvatiche de' boschi sono in se più oscure delle domestiche. Molto più oscure sono le quercie, faggi, abeti, cipressi, & pini, che non sono gli alberi domestici, e ulivi. Quella lucidità che s'interpone infra l'occhio e 'l nero, che farà più sottile nella gran sua cima, farà nero di più bell'azzurro, e così di converfo: e quella pianta manco pare di dividerfi dal suo campo, che termina con campo di colore più simile al suo, e così di converfo: e quella parte del bianco parrà più candida, che farà più presso al confino del nero, e così parranno meno bianche quelle che più faranno remote da esso scuro: e quella parte del nero parrà più oscura, che farà più vicina al bianco, e così parrà manco oscura quella che farà più remota da esso bianco.

Come il pittore deve mettere in pratica la prospettiva de' colori.

CAP. CLXIV.

A voler mettere questa prospettiva del variare, o perdere, o vero diminuire la propria essenza de' colori, piglierai di cento in cento braccia cose poste infra la campagna, come sono alberi, case, huomini, e siti, & inquanto al primo albero, haverai un vetro fermo bene e così sia fermo l'occhio tuo: & in detto vetro disegna un albero sopra la forma di quello, dipoi scostalo tanto per traverso,

verso, che l'albero naturale confini quasi col tuo disegno, poi colorisci il tuo disegno, in modo che per colore e forma stia a paragone l'un dell'altro, o che tutti due, chiudendo un occhio, paiano dipinti, e sia detto vetro d'una medesima distanza: e questa regola medesima farà degl'alberi secondi, e de' terzi di cento in cento braccia, di vano in vano, & questi ti servino come tuoi adiutori, e maestri, sempre operandoli nelle tue opere, dove si appartengono, e faranno bene sfuggir l'opera. Ma io trovo per la regola che il secondo diminuisce $\frac{1}{4}$ del primo, quando fusse lontano venti braccia dal primo.

Della prospettiva aerea. CAP. CLXV.

Evvi un'altra prospettiva, la quale si dice aerea, imperocchè per la varietà dell'aria si possono conoscere le diverse distanze di varij edificij terminati ne' loro nascimenti da una sola linea, come farebbe il veder molti edificij di là da un muro, sì che tutti appariscano sopra l'estremità di detto muro d'una medesima grandezza, e che tu volessi in pittura far parer più lontano l'uno che l'altro. E' da figurarsi un'aria un poco grossa. Tu sai che in simil'aria l'ultime cose vedute in quella, come son le montagne, per la gran quantità dell'aria che si trova infra l'occhio tuo e dette montagne, paiono azzurre, quasi del color dell'aria, quando il sole è per levante. Adunque farai sopra il detto muro il primo edificio del suo colore; il più lontano fallo meno profilato, e più azzurro; e quello che tu vuoi che sia più in là altrettanto, fallo altrettanto più azzurro, e quello che vuoi che sia cinque volte più lontano, fallo cinque volte più azzurro, e questa regola farà che gli edificij che sono sopra una linea, parranno d'una medesima grandezza, e chiaramente si conoscerà quale è più distante, e qual maggior dell'altro (Fig. 15.)

De' varij accidenti e movimenti dell'huomo, e proportioni de' membri.
CAP. CLXVI.

Variansi le misure dell'huomo in ciascun membro, piegando quello più o meno, & a diversi aspetti, diminuendo o crescendo tanto più o meno da una parte, quant' elle crescono, o diminuiscono dal lato opposto.

*Delle mutationi delle misure dell'huomo dal suo nascimento al suo ultimo
crescimento.* CAP. CLXVII.

L'huomo nella sua prima infantia hà la larghezza delle spalle eguale alla lunghezza del viso, & allo spatio che è dalla giuntura d'esse

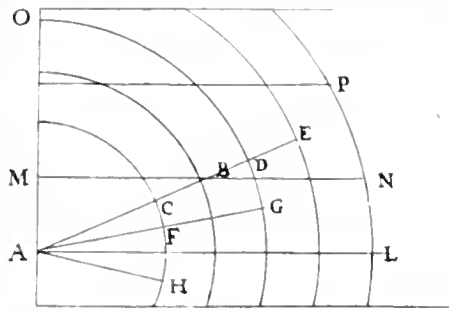


Fig. 9.

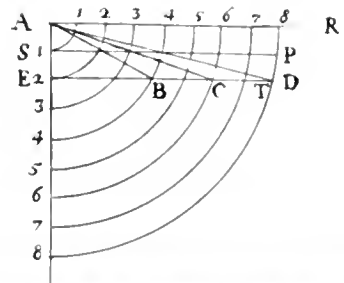


Fig. 10.

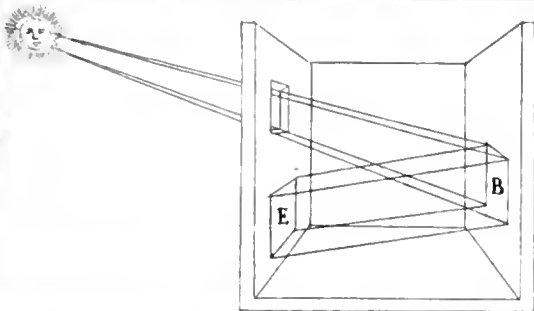


Fig. 11

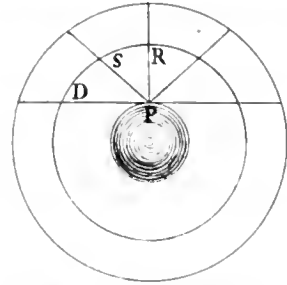


Fig. 12.

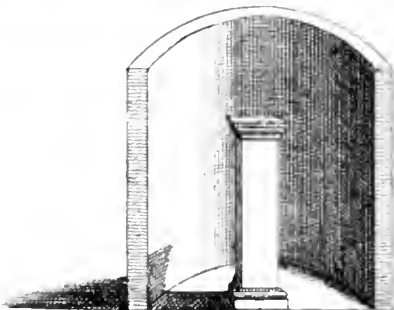


Fig. 13.

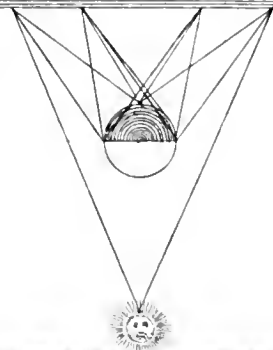


Fig. 14.



Fig. 15.

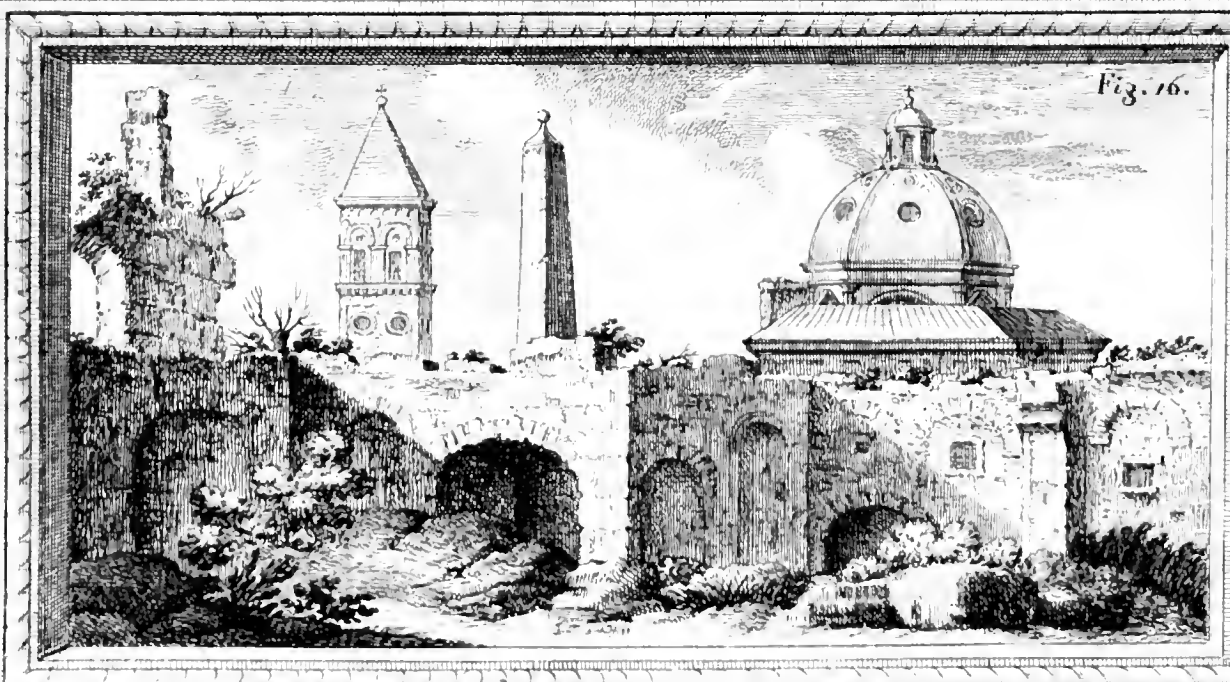


Fig. 16.

d' esse spalle alle gomita, essendo piegato il braccio, & è simile allo spatjo che è dal dito grosso della mano al detto gomito, & è simile allo spatjo che è dal nascimento della verga al mezzo del ginocchio, & è simile allo spatjo che è da essa giuntura del ginocchio alla giuntura del piede. Ma quando l' huomo è pervenuto all' ultima sua altezza, ogni predetto spatjo raddoppia la lunghezza sua, eccetto la lunghezza del viso, la quale insieme con la grandezza di tutto il capo fa poca varietà: e per questo l' huomo, che hà finito la sua grandezza, il quale sia bene proportionato, è dieci de' suoi volti, e la larghezza delle spalle è due d' essi volti, e così tutte l' altre lunghezze sopraddette son due d' essi volti: & il resto si dirà nell' universal misura dell' huomo.

Come li puttini hanno le giunture contrarie agl' huomini nelle loro grossezze. CAP. CLXVIII.

Li putti piccioli hanno tutti le giunture sottili, e gli spatij posti fra l' una e l' altra sono grossi: e questo accade perche la pelle sopra le giunture è sola senz' altra polpa, ch' è di natura di nervo, che cinge e lega insieme l' ossa, e la carnosità humorosa si trova fra l' una e l' altra giuntura inclusa fra la pelle e l' osso: ma perche l' ossa sono più grosse nelle giunture che fra le giunture, la carne nel crescere dell' huomo viene a lasciare quella superfluità che stava fra la pelle e l' osso, onde la pelle s' accosta più a l' osso, e viene ad assottigliar le membra: ma sopra le giunture, non vi essendo altro che la cartilaginosa e nervosa pelle, non può disseccare, e non disseccando non diminuisce: onde per queste ragioni li puttini sono sottili nelle giunture, e grossi fra esse, come si vede le giunture delle dita, braccia, spalle sottili, e concave; e l' huomo per il contrario esser grosso in tutte le giunture delle braccia, e gambe: e dove li puttini hanno in fuori, loro haver di rilievo.

Della differenza della misura che è fra li putti & gli huomini.
CAP. CLXIX.

Fra gl' huomini, & i puttini trovo gran differenza di lunghezza dall' una all' altra giuntura, imperoche l' huomo hà dalla giuntura delle spalle al gomito, e dal gomito alla punta del dito grosso, e dall' un homero della spalla all' altro due teste per mezzo, & il putto ne hà una, perche la natura compone prima la grandezza della casa dell' intelletto, che quella degli spiriti vitali.

Delle giunture delle dita. CAP. CLXX.

Le dita della mano ingrossano le loro giunture per tutti li loro aspetti quando si piegano, e tanto più s'ingrossano quanto più si piegano, e così diminuiscono quanto più si drizzano, il simile accade delle dita de' piedi, e tanto più si varieranno quanto esse faranno più carnose.

Delle giunture delle spalle, e suoi crescimenti.
CAP. CLXXI.

Le giunture delle spalle, e dell'altre membra piegabili, si diranno al suo luogo nel trattato della notomia, dove si mostrano le cause de' moti di tutte le parti di che si compone l'huomo.

Delle spalle. CAP. CLXXII.

Sono li moti semplici principali del piegamento fatto dalla giuntura delle spalle, cioè quando il braccio a quella appiccato si move in alto, o in basso, o in dietro, benchè si potrebbe dire tali moti essere infiniti, perchè se si volterà la spalla a una parete di muro, e si segnerà col suo braccio una figura circolare, si farà fatto tutti i moti che sono in essa spalla, perchè ogni quantità continua è divisibile in infinito, e tal cerchio è quantità continua fatta dal moto del braccio, il qual moto non produce quantità continua, se essa continuazione non la conduce. Adunque il moto d'esso braccio è stato per tutte le parti del cerchio, & essendo il cerchio divisibile in infinito, infinite sono le varietà delle spalle.

Delle misure universali de' corpi. CAP. CLXXIII.

Dico che le misure universali de' corpi si debbono osservare nelle lunghezze delle figure, e non nelle grossezze, perchè delle laudabili e maravigliose cose che appariscono nell'opere della natura, una è che mai in qualunque spetie un particolare con precisione si somiglia all'altro. Adunque tu imitatore di tal natura, guarda & attendi alla varietà de' lineamenti. Piacemi bene che tu fugga le cose mostruose, come di gambe lunghe, busti corti, petti stretti, e braccia lunghe; piglia dunque le misure delle giunture, e le grossezze nelle quali forte varia essa natura, e varierai ancor tu.

Delle misure del corpo humano, e piegamenti di membra.
CAP. CLXXIV.

La necessità costringe il pittore ad haver notizia dell' ossa sostenitori, e armatura della carne che sopra esse si posa, e delle giunture che accrescono e diminuiscono nelli loro piegamenti, per la qual cosa la misura del braccio disteso non confà con la misura del piegato. Cresce il braccio e diminuisce infra la varietà dell' ultima sua estensione e piegamento l'ottava parte della sua lunghezza. L' accrescimento e l' accortamento del braccio viene dall' osso che avanza fuori della giuntura del braccio, il quale, come vedi nella figura A. B. (Fig. 17.) fà lungo dalle spalle al gomito, essendo l' angolo d' esso gomito minor che retto, e tanto più cresce, quanto tal angolo diminuisce, e tanto più diminuisce quanto il predetto angolo si fà maggiore: & tanto più cresce lo spatio dalla spalla al gomito, quanto l' angolo della piegatura d' esso gomito si fà minore che retto, e tanto più diminuisce quanto esso è maggior che retto.

Della proportionalità delle membra. CAP. CLXXV.

Tutte le parti di qualunque animale siano corrispondenti al suo tutto, cioè che quel che è corto e grosso deve avere ogni membro in se corto e grosso, e quello che è lungo e sottile habbia le membra lunghe e sottili, & il mediocre habbia le membra della medesima mediocrità, & il medesimo intendo haver detto delle piante, le quali non siano stroppiate dall' huomo o da venti, perchè queste rimettono gioventù sopra vecchiezza, e così è destrutta la sua naturale proportionalità.

Della giuntura delle mani col braccio. CAP. CLXXVI.

La giuntura del braccio con la sua mano diminuisce nello stringer, & ingrossa quando la mano si viene ad aprire, & il contrario fà il braccio infra il gomito e la mano per tutti li suoi versi: e questo nasce che nell' aprir la mano li muscoli domestici si distendono, & assottigliano il braccio infra il gomito e la mano, e quando la mano si stringe, li muscoli domestici e silvestri si ritirano & ingrossano, ma li silvestri solo si discostano dall' osso, per esser tirati dal piegar della mano.

Delle giunture de' piedi, e loro ingrossamenti, & diminutione.
CAP. CLXXVII.

Solo la diminutione & accrescimento della giuntura del piede è fatta nell' aspetto della sua parte sitvestre D. E. F. (Fig. 18.), la quale cresce quando l' angolo di tal giuntura si fà più acuto, e tanto diminuisce quanto egli fassi più ottuso, cioè dalle giunture dinanzi A. C. B. si parla.

Delle membra che diminuiscono quando si piegano, e crescono quando si distendono. CAP. CLXXVIII.

Infra le membra che hanno giunture piegabili solo il ginocchio è quello che nel piegarfi diminuisce di sua grossezza, e nel distendersi ingrossa.

Delle membra che ingrossano nella loro giuntura quando si piegano.
CAP. CLXXIX.

Tutte le membra dell' huomo ingrossano nelli piegamenti delle loro giunture, eccetto la giuntura della gamba.

Delle membra degl' huomini ignudi. CAP. CLXXX.

Le membra degl' huomini ignudi, li quali s' affaticano in diverse attioni, sole s'iano quelle che scoprano i lor muscoli da quel lato dove i lor muscoli muovono il membro delle operationi, e li altri membri s'iano più o meno pronuntiati ne' loro muscoli, secondo che più o meno s' affaticano.

Delli moti potenti delle membra dell' huomo. CAP. CLXXXI.

Quel braccio farà di più potente e lungo moto, il quale sendosi mosso dal suo naturale sito, haverà più potente aderenza degl' altri membri a ritirarlo nel sito dove lui desidera muoversi. Come l' huomo A. (Fig. 19.) che muove il braccio col tratto E. e portalo in contrario sito col moverfi con tutta la persona in B.

Del movimento dell' huomo. CAP. CLXXXII.

La somma e principal parte dell' arte e l' investigatione de' componimenti di qualunque cosa, & la seconda parte de' movimenti, è che habbino attentione alle loro operationi; le quali s'iano fatte con
pron-

prontitudine, secondo li gradi delli loro operatori, così in pigrizia, come in sollecitudine: e che la prontitudine di ferocità sia de la somma qualità che si richiede all'operatore di quella. Come quando uno debba gittar dardi, o sassi, o altre simili cose, che la figura dimostri sua somma dispositione in ta'e attione, della quale qui ne sono due figure in modi varij in attione, & in pote za: & il primo in valetudine è la figura A. (*Fig. 20.*) la seconda è il movimento B., ma l'A. rimoverà più da se la cosa gettata, che non farà la B. perche ancora che l'uno e l'altro mostri di voler tirare il suo peso ad un medesimo aspetto, l'A. havendo volto li piedi ad esso aspetto quando si torce o piega, e si remove da quello in contrario sito, dove esso apparecchia la dispositione del a potenza, esso ritorna con velocità e comodità al sito dove esso lascia uscir il peso delle sue mani. Ma in questo medesimo caso la figura B. havendo le punte de' piedi volte in contrario sito al luogo dove esso vuol tirare il suo peso, si sforce ad esso luogo con grand' incomodità, e per conseguenza l'effetto è debole, & il moto partecipa della sua causa, perche l'apparecchio della forza in ciascun movimento vuol essere con istorcimenti e piegamenti di gran violenza, & il ritorno sia con agio e comodità, e così l'operatione ha buon' effetto: perche il balestro che non hà dispositione violente, il moto del mobile da lui rimosso sarà breve, o nulla: perche dove non è disfazione di violenza non è moto, e dove non è violenza, ella non può esser distrutta, e per questo l'arco che non hà violenza non può far moto se non acquista essa violenza, e nell'acquistarla varierà da se. Così l'huomo che non si sforca, o pieghi non hà acquistato potenza. Adunque quando A. harà tratto il tuo dardo, esso si troverà essere storto e debole per quel verso dove esso hà tratto il mobile, & acquistato una potenza, la quale sol vale a tornare in contrario moto.

Delle attitudini, movimenti, e lor membri. CAP. CLXXXIII.

Non siano replicati i medesimi movimenti in una medesima figura nelle sue membra, o mani, o dita: ne ancora si replichi le medesime attitudini in una historia. E se l' historia fusse grandissima, come una battaglia, o una occisione di soldati, dove non è nel dare se non tre modi, cioè una punta, un rovescio, & un fendente: in questo caso tu ti hai ad ingegnare che tutti li fendenti siano fatti in varie vedute, come dire a cuno sia volto indietro, alcuno per lato, & alcuno dinanzi, e così tutti gl'altri aspetti delle medesime tre attitudini; e per questo dimanderemo tutti gl'altri, partecipanti d' uno di questi. Ma li mostri composti sono nelle bat-

taglie di grand' artificio, e di gran vivacità, e movimento; e son detti composti quelli, che una sola figura ti dimostra, come s' ella si vedrà con le gambe dinanzi, e parte per il profilo della spalla. E di questi si dirà in altro luogo.

Delle giunture delle membra. CAP. CLXXXIV.

Nelle giunture delle membra, e varietà delle loro piegature, è da considerare come nel crescere carne da un lato, viene a mancar nell' altro, e questo s' hà da ricercare nel collo, degl' animali, perche li loro moti sono di tre nature, delle quali due ne sono semplici, & un composto, che partecipa dell' uno, e dell' altro semplice, delli quali moti semplici, l' uno è quando si piega all' una e l' altra spalla, o quando esso alza o abbassa la testa che sopra gli posa. Il secondo è quando esso collo si torce a destra o sinistra senza incurvamento, anzi resta dritto, & haverà il volto voltato verso una delle spalle. Il terzo moto, che è detto composto, è quando nel piegamento suo si aggiunge il suo torcimento, come quando l' orecchia s' inchina inverso una delle spalle, & il volto si volta inverso la medesima parte, o la spalla opposta, col viso volto al cielo.

Della membrificazione dell' huomo. CAP. CLXXXV.

Misura in tela la proportione della tua membrificazione, e se la trovi in alcuna parte discordante, notala, e forte ti guarderai di non l' usare nelle figure che per te si compongono, perche questo è comune vitio de' pittori di dilettersi di far cose simili a se.

De' moti de' membri dell' huomo. CAP. CLXXXVI.

Tutti li membri esercitino quell' officio, al quale furono destinati, cioè che ne' morti e dormienti nissun membro apparisca vivo o desto, così il piede, che riceve il peso dell' huomo, sia schiacciato, e non con dita scherzanti, se già non posasse sopra il calcagno.

De' moti delle parti del volto. CAP. CLXXXVII.

Li moti delle parti del volto, mediante gl' accidenti mentali, sono molti; de' quali i principali sono ridere, piangere, gridare, cantare in diverse voci acute e gravi, ammirazione, ira, letitia, malinconia, paura, doglia, e simili, delle quali si farà mentione, e prima del riso, e del pianto, che sono molto simili nella bocca, e nelle guancie, e serramento d' occhi, ma solo si variano nelle ciglia,

Fig. 17.

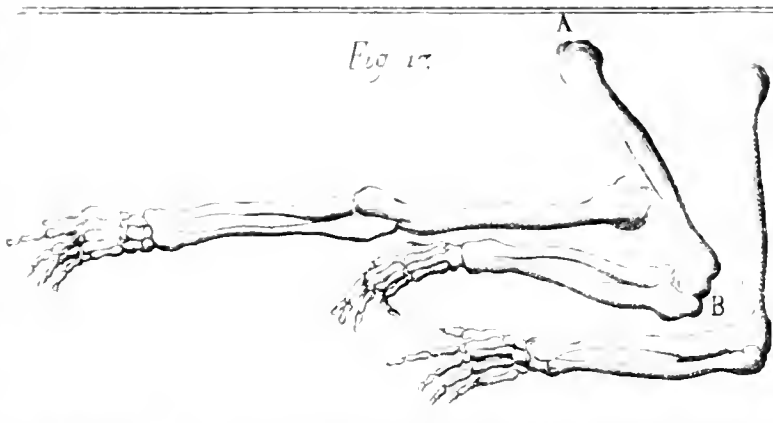


Fig. 18.

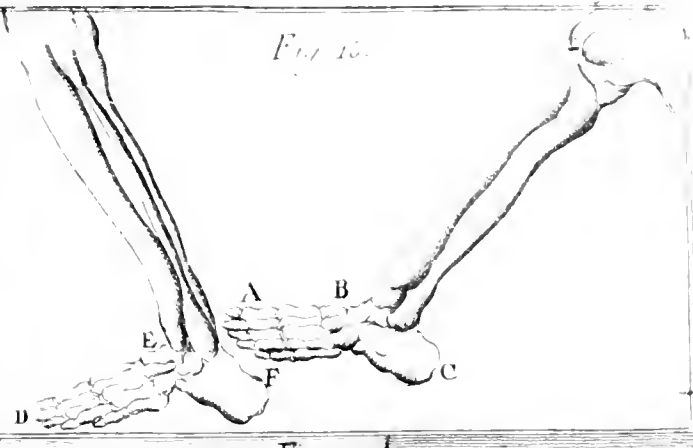
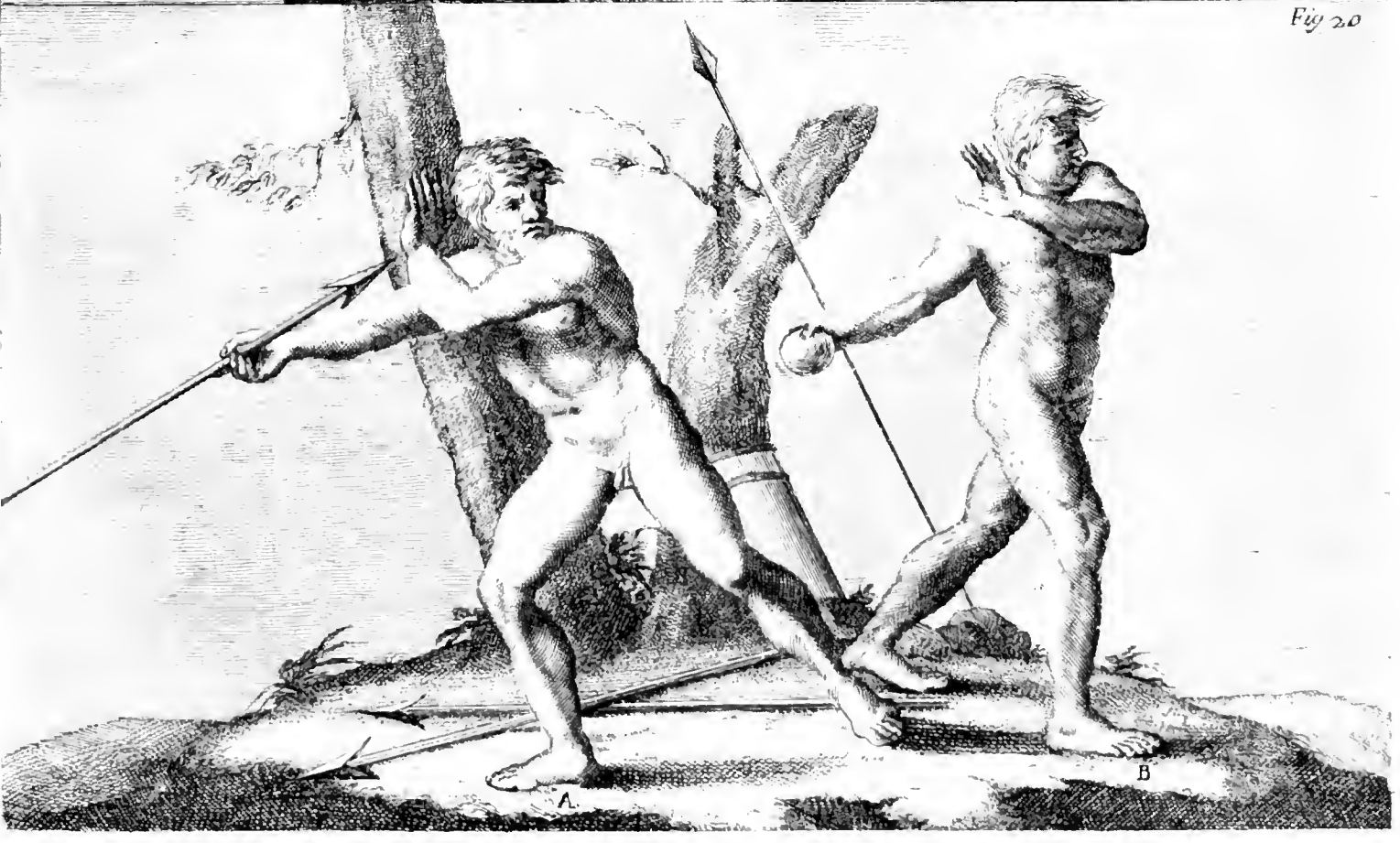


Fig. 19.



Fig. 20.



e loro intervallo: e questo tutto diremo al suo luogo, cioè delle varietà che piglia il volto, le mani, e tutta la persona per ciascun degl' accidenti, de' quali a te, pittore, è necessaria la cognitione, se non la tua arte dimostrerà veramente i corpi due volte morti. Et ancora ti ricordo che li movimenti non siano tanto sbalestrati, e tanto mossi, che la pace paia battaglia o morefca d'imbriachi: e sopra il tutto che li circostanti al caso per il quale è fatta l' historia siano intenti con atti che mostrino ammiratione, riverenza, dolore, sospetto, paura, o gaudio, secondo che richiede il caso per il quale è fatto il congiunto, o vero concorso delle tue figure: e farà che le tue historie non sieno l' una sopra l' altra in una medesima parte con diversi orizzonti, sì che ella paia una bottega di merciaio con le sue cassette fatte a quadretti.

De' membri e descrizione d' effigie. CAP. CLXXXVIII.

Le parti che mettono in mezzo il globo del naso si variano in otto modi, cioè o elle sono egualmente dritte, o egualmente concave, o egualmente convesse: 1.º Overo son disegualmente rette, concave, e convesse, 2.º Overo sono nelle parti superiori rette, e di sotto concave, 3.º Overo di sopra rette, e di sotto convesse, 4.º Overo di sopra concave e di sotto rette, 5.º O di sopra concave, e di sotto convesse, 6.º O di sopra convesse, e di sotto rette, 7.º O di sopra convesse, e di sotto concave.

L' applicatura del naso col ciglio è di due ragioni, cioè, o ch' ella è concava, o ch' ella è dritta.

La fronte hà tre varietà, o ch' ella è piana, o ch' ella è concava, o ch' ella è colma. La piana si divide in due parti, cioè o ch' ella è convessa nella parte di sopra, o nella parte di sotto, ovvero di sopra e di sotto, ovvero piana di sopra e di sotto.

Modo di tener a mente, e del fare un' effigie humana in profilo, solo col guardo d' una sol volta. CAP. CLXXXIX.

In questo caso ti bisogna mandare alla memoria la varietà de' quattro membri diversi in profilo, come sarebbe naso, bocca, mento, e fronte. E prima diremo de' nasi, li quali sono di tre forti, dritto, concavo, e convesso. De' dritti non ven' è altro che quattro varietà, cioè lungo, curto, alto con la punta, e basso. I nasi concavi sono di tre forti, delle quali alcuni hanno la concavità nella parte superiore, alcuni nel mezzo, & alcuni nella parte inferiore. Li nasi convessi, ancora si variano in tre modi, alcuni hanno in gobbo nella parte di sopra, alcuni nel mezzo, alcuni di sotto:

li sporti che mettono in mezzo il gobbo del naso si variano in tre modi, cioè o sono dritti, o sono concavi, o sono convessi.

Modo di tener a mente la forma d' un volto. CAP. CXC.

Se tu vuoi con facilità tener a mente un'aria d'un volto, impara prima di molte teste, bocche, occhi, nasi, menti, gole, colli, e spalle: e poniamo caso. Li nasi sono di dieci ragioni: dritto, gobbo, cavo, col rilievo più sù, o più giù che il mezzo, acquilino, sifmo, tondo, & acuto: questi sono buoni in quanto al profilo. In faccia sono di undici ragioni: eguali, grossi in mezzo, sottili in mezzo, la punta grossa e sottile nell'appicatura, sottile nella punta e grosso nell'appicatura, di larghe narici, di strette, di alte, di basse, di buchi scoperti, e di buchi occupati dalla punta: e così troverai diversità nell'altre particole: le quali cose tu devi ritrarre dal naturale, e metterle a mente. Overo quando tu devi fare un volto a mente, porta teco un picciol libretto, dove siano notate simili fattioni, e quando hai dato un'occhiata al volto della persona che vuoi ritrarre, guarderai poi in disparte qual naso o bocca se gl'assomiglia, e fagli un picciolo segno per riconoscerlo poi a casa, e metterlo insieme.

Delle bellezze de' volti. CAP. CXCI.

Non si faccia muscoli con aspre diffinitioni, ma li dolci lumi finischino insensibilmente nelle piacevoli & dilettevoli ombre, e di questo nasce gratia e formosità.

Dell'attitudine. CAP. CXCII.

La fontanella della gola cade sopra il piede, e gittando un braccio innanzi, la fontanella esce di essi piedi, e se la gamba getta in dietro, la fontanella v'è inanzi, e così si rimuta in ogni attitudine.

De' movimenti delle membra quando si figura l'huomo che siano atti proprij. CAP. CXCIII.

Quella figura, della quale il movimento non è compagno dell'accidente che è finto esser nella mente della figura, mostra le membra non esser obbedienti al giuditio d'essa figura, & il giuditio dell'operatore valer poco; però deve mostrare tal figura grand'affettione e fervore, e mostrar che tali moti, altra cosa di quello per cui siano fatti non possono significare.

Delle

Delle membrificationi degl' ignudi. CAP. CXCIV.

Le membra degl' ignudi debbono effere più o meno evidenti nel discoprimiento de' muscoli fecondo la maggior o minor fatica di detti membri, e mostrar solo quelli membri che più s'adoprano nel moto o attione, & più si manifesti quello ch'è più adoperato, e quello che nulla s'adopera resti lento e molle.

Del moto e corso dell' huomo & altri animali. CAP. CXCV.

Quando l' huomo si muove con velocità o tardità, sempre quella parte che sopra la gamba sostiene il corpo, farà più bassa che l'altra.

Quando è maggior differenza d' altezza di spalle nell' attioni dell' huomo.
CAP. CXCVI.

Quelle spalle o lati dell' huomo, o d' altri animali, haranno infra loro maggior differenza nell' altezza, delle quali il suo tutto farà di più tardo moto; seguita il contrario, cioè che quelle parti dell' animale haranno minor differenza nelle loro altezze, delle quali il suo tutto farà di più veloce moto. E questo si prova per la 9.^e del moto locale, dove dice: Ogni grave pesa per la linea del suo moto: adunque movendosi il tutto verso alcun luogo, la parte a quella unita, seguita la linea brevissima del moto del suo tutto, senza dar di se peso nelle parti laterali d' esso tutto.

Risposta contra. CAP. CXCVII.

Dice l' avversario, in quanto alla prima parte di sopra, non esser necessario che l' huomo che stà fermo, o che camina con tardo moto, usi di continuo la predetta ponderatione delle membra sopra il centro della gravità che sostiene il peso del tutto, perche molte volte l' huomo non usa ne osserva tal regola, anzi fà tutto il contrario, conciossiache alcune volte esso si piega lateralmente, stando sopra un sol piede, alcuna volta scarica parte del suo peso sopra la gamba che non è retta, cioè quella che si piega nel ginocchio, come si mostra nelle due figure B. C. (*Fig. 21.*) Rispondesi che quel che non è fatto dalle spalle nella figura C. è fatto nel fianco, come si è dimostrato a suo luogo.

Come il braccio raccolto muta tutto l'huomo dalla sua prima ponderatione quando esso braccio s'estende. CAP. CXCVIII.

L'estensione del braccio raccolto muove tutta la ponderatione dell'huomo sopra il suo piede sostentacolo del tutto, come si mostra in quello che con le braccia aperte v'è sopra la corda senza altro bastone.

Dell'huomo e altri animali che nel muoversi con tardità non hanno il centro della gravità troppo remoto dal centro delli sostentacoli.

CAP. CXCIX.

Quell'animale harà il centro delle gambe suo sostentacolo tanto più vicino al perpendicolo del centro della gravità, il quale farà di più tardi movimenti, e così di converso, quello harà il centro de' sostentacoli più remoto dal perpendicolo del centro della gravità sua, il quale fia di più veloce moto.

Dell'huomo che porta un peso sopra le sue spalle.

CAP. CC.

Sempre la spalla dell'huomo che sostiene il peso è più alta che la spalla senza peso, e questo si mostra nella figura, (Fig. 22.) per la quale passa la linea centrale di tutto il peso dell'huomo, e del peso da lui portato: il qual peso composto se non fusse diviso con egual soma sopra il centro della gamba che posa, farebbe necessità che tutto il composto rovinasse: ma la necessità provvede che tanta parte del peso naturale dell'huomo si getta da un de' lati, quanto è la quantità del peso accidentale che si aggiunge dall'opposito lato: e questo far non si può se l'huomo non si piega e non s'abbassa dal lato suo più lieve con tanto piegamento che partecipi del peso accidentale da lui portato: e questo far non si può se la spalla del peso non si alza, e la spalla lieve non s'abbassa. E questo è il mezzo che l'artifitiosa necessità hà trovato in tale attione.

Della ponderatione dell'huomo sopra li suoi piedi.

CAP. CCI.

Sempre il peso dell'huomo che posa sopra una sol gamba farà diviso con egual parte opposita sopra il centro della gravità che sostiene (Fig. 23.)

Dell'

Fig. 21.

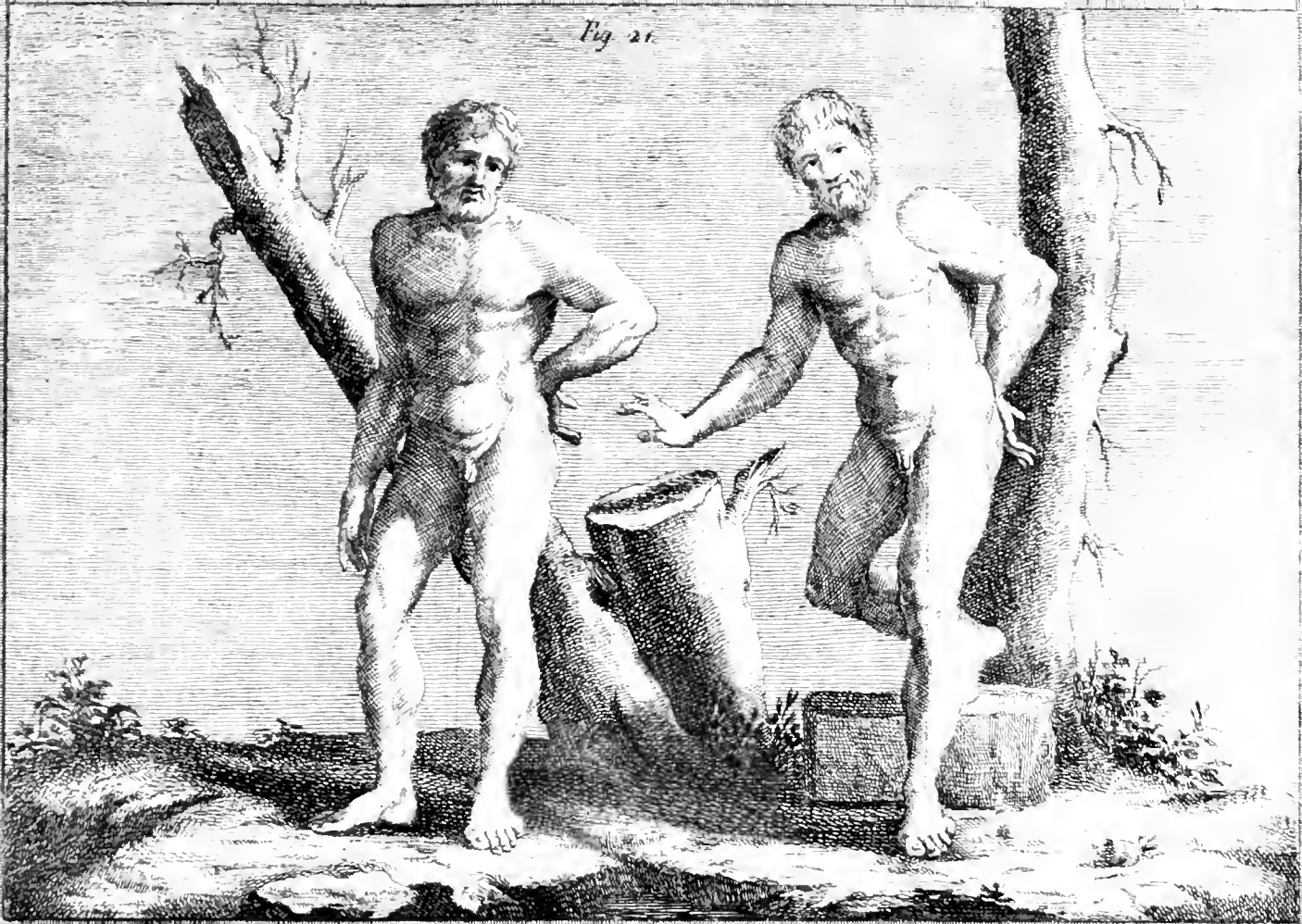


Fig. 22.

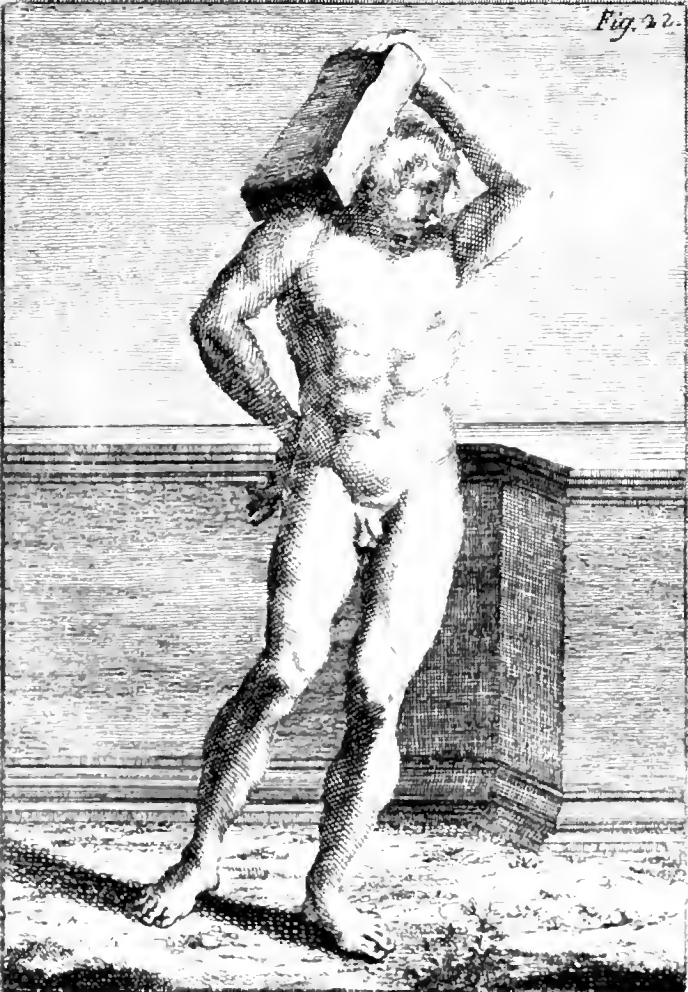


Fig. 23.



Dell' uomo che si move. CAP. CCII.

L' uomo che si move harà il centro della sua gravità sopra il centro della gamba che posa in terra (*Fig. 24.*)

Della bilicatione del peso di qualunque animale immobile sopra le sue gambe. CAP. CCIII.

La privatione del moto di qualunque animale, il quale posa li suoi piedi, nasce dalla privatione dell' inegualità che hanno infra loro oppositi pesi che si sostengono sopra i lor pesi (*Fig. 25.*)

De' piegamenti e voltamenti dell' uomo. CAP. CCIV.

Tanto diminuisce l' uomo nel piegamento dell' uno de' suoi lati quanto egli cresce nell' altro suo lato opposto, e tal piegatura farà all' ultimo subdupla alla parte che si estende. Et di questo si farà particolar trattato.

De' piegamenti. CAP. CCV.

Tanto quanto uno de' lati de' membri piegabili si farà più lungo, tanto la sua parte opposta farà diminuita. La linea centrale estrinseca de' lati che non si piegano, ne' membri piegabili, mai diminuisce o cresce di sua lunghezza.

Della equiponderantia. CAP. CCVI.

Sempre la figura che sostiene peso fuor di se e della linea centrale della sua quantità, debbe gettar tanto peso naturale o accidentale dall' opposta parte, che faccia equiponderanza de' pesi intorno alla linea centrale che si parte dal centro dalla parte del piè che si posa, e passa per tutta la soma del peso sopra essa parte de' piedi in terra posata. Vedesi naturalmente uno che piglia un peso dall' uno de' bracci, gittar fuori di se il braccio opposto: e se questo non basta a far l' equiponderanza, vi porge tanto più peso di se medesimo piegandosi, che si farà sufficiente a resistere all' applicato peso. Si vede ancora in uno che sia per cadere rovescio l' uno de' suoi lati laterali, che sempre getta in fuori il braccio dell' opposta parte.

Del moto humano. CAP. CCVII.

Quando tu vuoi fare l'huomo motore d'alcun peso considera che li moti debbono esser fatti per diverse linee, cioè o di basso in alto con semplice moto, come fà quello che chinando si piglia il peso che rizzandosi vuole alzare, o quando vuole strascinarsi alcuna cosa dietro, ovvero spingere innanzi, o vuoi tirar in basso con corda che passa per carruccola. Qui si ricorda che il peso dell'huomo tira tanto quanto il centro della gravità sua è fuori del centro del suo sostentacolo. A questo s'aggiunge la forza che fanno le gambe o schiena piegate nel suo rizzarsi,

Mai si scende o sale, nè mai si cammina per nissuna linea, che il piè di dietro non alzi il calcagno.

Del moto creato dalla destruzione del bilico. CAP. CCVIII.

Il moto è creato dalla destruzione del bilico, cioè dall'ineguaglianza: imperocchè nissuna cosa per se si move che non eschi dal suo bilico, e quella si fà più veloce, che più si rimuove dal detto suo bilico.

Del bilico delle figure. CAP. CCIX.

Se la figura posa sopra uno de' suoi piedi, la spalla di quel lato che posa sia sempre più bassa che l'altra, e la fontanella della gola farà sopra il mezzo della gamba che posa. Il medesimo accaderà per qualunque linea noi vedremo essa figura essendo senza braccia sportanti non molto fuori della figura, o senza peso adosso, o in mano, o in spalla, o sportamento della gamba che non posa innanzi o indietro. (*Fig. 26.*)

Della gratia delle membra. CAP. CCX.

Le membra nel corpo debbono essere accomodate con gratia al proposito dell'effetto che tu vuoi che faccia la figura: e se tu vuoi fare la figura che mostri in se leggiadria, debbi far membri gentili, e distesi, senza dimostrazione di troppi muscoli, e quei pochi che al proposito farai dimostrare, farli dolci, cioè di poca evidenza, con ombre non tinte, e le membra, e massimamente le braccia disnodate, cioè che nissun membro non stia in linea dritta col membro che s'aggiunge seco. E se il fianco polo dell'huomo si trova, per lo posare fatto, che il destro sia più alto che il sinistro, farai la giuntura della spalla superiore piovere per linea perpendicolare sopra il più eminente oggetto del fianco, e sia essa spalla destra
più

più bassa della sinistra, e la fontenella sia sempre superiore al mezzo della giuntura del piè di sopra che posa la gamba: e la gamba che non posa habbia il suo ginocchio più basso che l'altro, e presso all'altra gamba.

Le lattitudini della testa e braccia sono infinite, però non m'estenderò in darne alcuna regola. Dirò pure che elle siano facili e grate con varij storcimenti, acciò non paiano pezzi di legno.

Delle comodità delle membra. CAP. CCXI.

In quanto alla comodità d'essi membri, harai a considerare che quando tu vuoi figurare uno che per qualche accidente si habbia a voltare in dietro, o per canto, che tu non facci muovere li piedi e tutte le membra in quella parte dove volta la testa, anzi farai operare col partire esso svolgimento in quattro giunture, cioè quella del piede, del ginocchio, del fianco, e del collo: e se pose-rai su la gamba destra, farai il ginocchio della sinistra piegare in dentro, & il suo piede sia elevato alquanto di fuori, e la spalla sinistra sia alquanto più bassa che la destra, e la nucca si scontri nel medesimo luogo dove è volta la noce di fuori del piè sinistro, e la spalla sinistra sarà sopra la punta del piè destro per perpendicolar linea: e sempre usa, che dove le figure voltano la testa, non vi si volga il petto, che la natura per nostra comodità ci hà fatto il collo, che con facilità può servire a diverse bande, volendo l'occhio voltarli in varij siti: & a questo medesimo sono in parte obbedienti l'altre giunture: e se fai l'huomo a sedere, e che le sue braccia s'avessero in qualche modo ad adoprare in qualche cosa traversa, farà che il petto si volga sopra la giuntura del fianco.

D'una figura sola fuor dell' historia. CAP. CCXII.

Ancora non replicar le membra ad un medesimo moto nella figura la quale tu fingi esser sola, cioè che se la figura mostra di correr sola, che tu non gli facci tutte due le mani innanzi, ma una innanzi, e l'altra indietro, perche altrimenti non può correre; e se il piè destro è innanzi, ch' il braccio destro sia indietro, & il sinistro innanzi, perche senza tal dispositione non si può correr bene. E se gli sarà fatto uno che lo seguiti, che habbia una gamba che si getti alquanto innanzi, farà che l'altra ritorni sotto la testa, & il braccio superiore scambij il moto, e vada innanzi: e così di questo si dirà a pieno nel libro de' movimenti.

Quali sono le principali importantie che appartengono alla figura.

CAP. CCXIII.

Fra le principali cose importanti che si richiedono nelle figurazioni degl' animali, è situar bene la testa sopra le spalle, il busto sopra i fianchi, e i fianchi e spalle sopra i piedi.

Del bilicar il peso intorno al centro della gravità de' corpi.

CAP. CCXIV.

La figura che senza moto sopra li suoi piedi si sostiene, darà di se eguali pesi opposti intorno al centro del suo sostentacolo. Dico che se la figura senza moto farà posata sopra li suoi piedi, che s' ella getta un braccio inanzi al suo petto, ch' ella debba gettar tanto peso naturale indietro quanto ne getta del naturale & accidentale inanzi; e quel medesimo dico di ciascuna parte che sporta fuori del suo tutto oltre al solito.

Delle figure che hanno a maneggiare e portar pesi. CAP. CCXV.

Mai si leverà o porterà peso dall' huomo, che non mandi di se più di altrettanto peso che quello che vuole levare, e lo sporti in opposita parte a quella dove esso leva il detto peso.

Delle attitudini degl' huomini. CAP. CCXVI.

Siano le attitudini degl' huomini con le loro membra in tal modo disposti, che con quelle si dimostri l' intentione del loro animo.

Varietà d' attitudini. CAP. CCXVII.

Pronuntiansi gl' atti negl' huomini secondo le loro età e dignità, e si variano secondo le spetie, cioè de' maschi & delle femmine.

Delle attitudini delle figure. CAP. CCXVIII.

Dico che il pittore deve notar le attitudini e li moti degl' huomini nati di qualunque accidente immediate, e siano notati o messi nella mente, e non aspettar che l'atto del piangere sia fatto fare a uno in prova senza gran causa di pianto, e poi ritrarlo, perche tal atto non nascendo dal vero caso, non sarà ne pronto ne naturale: ma e ben buono haverlo prima notato dal caso naturale, e poi fare star uno in quell'atto per vedere alcuna parte al proposito, e poi ritrarlo.

Delle

Delle attioni de' circostanti à un caso notando. CAP. CCXIX.

Tutti li circostanti di qualunque caso degno d' essere notato stanno con diversi atti ammirativi a considerare esso atto, come quando la giustizia punisce li malfattori: e se il caso è di cosa devota, tutti li circostanti drizzano gl' occhi con diversi atti di devotione a esso caso, come il mostrare l' ostia nel sacrificio, e simili: e s' egli è caso degno di riso, o di pianto, in questo non è necessario che tutti li circostanti voltino gl' occhi a esso caso, ma con diversi movimenti, e che gran parte di quelli si rallegrino, o si dolghino insieme: & se il caso è pauroso, li visi spaventati di quelli che fuggono facciano gran dimostrazione di timore, & di fuga, con varij movimenti, come si dirà nel libro de' moti.

Qualità degl' ignudi. CAP. CCXX.

Non far mai una figura che habbi del sottile con muscoli di troppo rilievo; imperoche gl' huomini sottili non hanno mai troppa carne sopra l' ossa, ma sono sottili per la scarfità di carne, e dove è poca carne, non può esser grossezza di muscoli.

Come li muscoli son corti e grossi. CAP. CCXXI.

I muscolosi hanno grosse l' ossa, e sono huomini grossi e corti, & hanno carestia di grasso, imperoche le carnosità de' muscoli per loro accrescimento si ristringono insieme, & il grasso che infra loro si suole interporre non hà luogo, & i muscoli in tai magri essendo in tutto costretti infra loro, e non potendosi dilatare, crescono in grossezza, e più crescono in quella parte che è più remota da loro estremi, cioè inverso il mezzo della loro larghezza e lunghezza.

Come li grassi non hanno grossi muscoli. CAP. CCXXII.

Ancora che li grassi siano in se corti e grossi, come gl' antidetti muscolosi, essi hanno sottili muscoli, ma la loro pelle veste molta grossezza spogiosa e vana, cioè piena d' aria; però essi grassi si sostengono più sopra l' acqua che non fanno li muscolosi, che hanno nella pelle rinchiusa meno quantità d' aria.

Quali sono li muscoli che spariscono ne' movimenti diversi dell' huomo.
CAP. CCXXIII.

Nell' alzare & abbassare delle braccia le poppe spariscono, o
elle

elle si fanno di più rilievo: il simile fanno li rilievi de' fianchi nel piegarsi in fuori o in dentro nelli loro fianchi; e le spalle fanno più varietà, & li fianchi, & il collo, che nessun' altra giuntura, perchè hanno li moti più variabili: e di questo si farà un libro particolare.

De' muscoli. CAP. CCXXIV.

Li membri non debbono haver nella gioventù pronuntiatione de' muscoli, perchè è segno di forza attempata, e ne' giovanetti non è tempo, ne matura forza: ma siano i sentimenti delle membra pronuntiate più o meno evidenti, secondo che più o meno faranno affaticati: e sempre li muscoli che sono affaticati sono più alti e grossi che quelli che stanno in riposo, e mai le linee centrali intrinseche de' membri che si piegano stanno nella loro natural lunghezza.

Che l'ignudo figurato con grand' evidenza de' muscoli sia senza moto. CAP. CCXXV.

L'ignudo figurato con grand' evidenza di tutti i suoi muscoli sia senza moto, perchè non si può muovere se una parte de' muscoli non si allenta, quando gli oppositi muscoli tirano: e quelli che si allentano mancano della loro dimostrazione, e quelli che tirano si scuoprono forte, e fanno evidenti.

Che le figure ignude non debbono haver i loro muscoli ricercati affatto. CAP. CCXXVI.

Le figure ignude non debbono haver i loro muscoli ricercati interamente, perchè riescono difficili e disgratiati. Per quell' aspetto che il membro si volta alla sua operatione, per quel medesimo fanno li suoi muscoli più spesso pronuntati. Il muscolo in se pronuntia spesso le sue particole mediante l' operatione, in modo che senza tale operatione in esso prima non si dimostravano.

Dell' allargamento e racortamento de' muscoli. CAP. CCXXVII.

Il muscolo della coscia di dietro fa maggior varietà nella sua estensione & attratione che nessun altro muscolo che sia nell' uomo. Il secondo è quello che compone la natica. Il terzo è quello delle schiene. Il quarto è quello della gola. Il quinto è quello delle spalle. Il sesto è quello dello stomaco, che nasce sotto il pomo granato, e termina sotto il pettignone, come si dirà di tutti.

Dove

Dove si trova corda ne gl' huomini senza muscoli.
CAP. CCXXVIII.

Dove il braccio termina con la palma della mano presso a quattro dita, si trova una corda la maggior che sia nell' huomo, la quale è senza muscolo, e nasce nel mezzo dell' uno de' fucili del braccio, e termina nel mezzo dell' altro fucile, & hà figura quadrata, & è larga circa tre dita, e grossa mezzo dito, e questa serve solo a tenere insieme stretti li due detti fucili del braccio, acciò non si dilatino.

Degl' otto pezzi che nascono nel mezzo delle corde in varie giunture dell' huomo. CAP. CCXXIX.

Nascono nelle giunture dell' huomo alcuni pezzi d'osso, li quali sono stabili nel mezzo delle corde che legano alcune giunture, come le rotelle delle ginocchia, e quelle delle spalle, & de' piedi, le quali sono in tutto otto, che n'è una per spalla, & una per ginocchio, e due per ciascun piede sotto la prima giuntura delli detti grossi verso il calcagno, e questi si fanno durissimi verso la vecchiezza dell' huomo.

Del muscolo che è infra 'l pomo granato, & il pettignone.
CAP. CCXXX.

Nasce un muscolo infra il pomo granato, & il pettignone, (dico termina nel pettignone) il quale è di tre potenze, perche è diviso nella sua lunghezza di tre corde, cioè prima il muscolo superiore, e poi seguita una corda larga come esso muscolo, poi seguita il secondo muscolo più basso di questo, al quale si congiunge la seconda corda, al fine seguita il terzo muscolo con la terza corda, la qual corda è congiunta all' osso del pettignone: e queste tre riprese di tre muscoli con tre corde sono fatte dalla natura per il gran moto che ha l' huomo nel suo piegarfi, e distenderfi con simile muscolo: il quale se fusse d' un pezzo farebbe troppa varietà nel suo dilatarfi e restringersi, nel piegarfi e distenderfi dell' huomo, e fa maggior bellezza nell' huomo haver poca varietà di tal muscolo nelle sue attioni, imperoche se il muscolo si hà da distendere nove dita, & altrettante poi ritirarsi, non tocca tre dita per ciascun muscolo, le quali fanno poca varietà nella loro figura, e poco diformano la bellezza del corpo.

Dell' ultimo svoltamento che può far l' uomo nel vederfi a dietro.

CAP. CCXXXI.

L' ultimo svoltamento che può far l' uomo farà nel dimostrarfi le calcagne indietro, & il viso in faccia: e questo non si farà senza difficoltà, & se non si piega la gamba & abbassasi la spalla che guarda la nuca: e la causa di tale svoltamento sia dimostrata nell' anatomia, & quali muscoli primi & ultimi si muovino (Fig. 27.)

Quanto si può avvicinar l' un braccio con l' altro di dietro.

CAP. CCXXXII.

Delle braccia che si mandano di dietro, le gomita non si faranno mai più vicine che le più lunghe dita passino le gomita dell' opposte mani, cioè che l' ultima vicinà che haver possono le gomita dietro alle reni, farà quanto è lo spatio ch' è dal suo gomito all' estremo del maggior dito della mano, le quali braccia fanno un quadrato perfetto. E quanto si possono traverfar le braccia sopra il petto, e che le gomita venghino nel mezzo del petto, e queste gomita con le spalle e braccia fanno un triangolo equilatero (Fig. 28.)

Dell' apparecchio della forza dell' uomo che vuol generare gran percussione.

CAP. CCXXXIII.

Quando l' uomo si dispone alla creatione del moto con la forza, esso si piega e si torce quanto può nel moto contrario a quello dove vuol generare la percussione, e quivi s' apparecchia nella forza che a lui è possibile, la quale conduce e lascia sopra della cosa da lui percossa col moto del composto (Fig. 29.)

Della forza composta dall' uomo, e prima si dirà delle braccia.

CAP. CCXXXIV.

Li muscoli che muovono il maggior fucile del braccio nell' estensione e retrattione del braccio, nascono circa il mezzo dell' osso detto adiutorio, l' uno dietro all' altro; di dietro e nato quello che estende il braccio, e dinanzi quello che lo piega.

Se l' uomo è più potente nel tirare che nello spingere, provasi per la 9.^a de ponderibus, dove dice: Infra li pesi di equal potenza, quello si dimostrerà più potente che farà più remoto dal polo della loro bilancia. Seguita che essendo N. B. (Fig. 30.) muscolo, & N. C. muscolo di potenza in fra loro eguali, il muscolo dinanzi

Fig. 24.

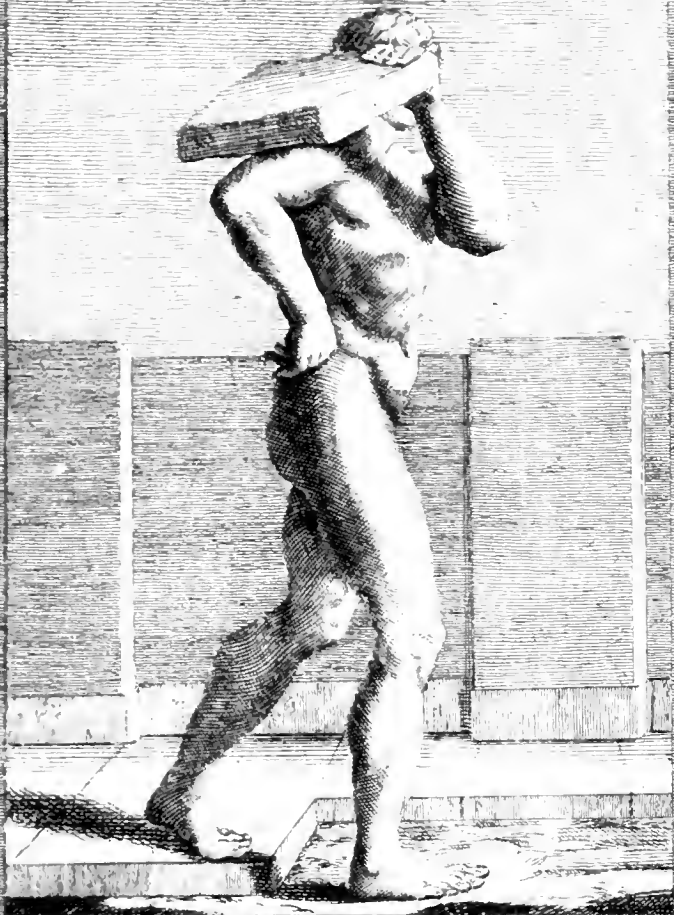


Fig. 25.

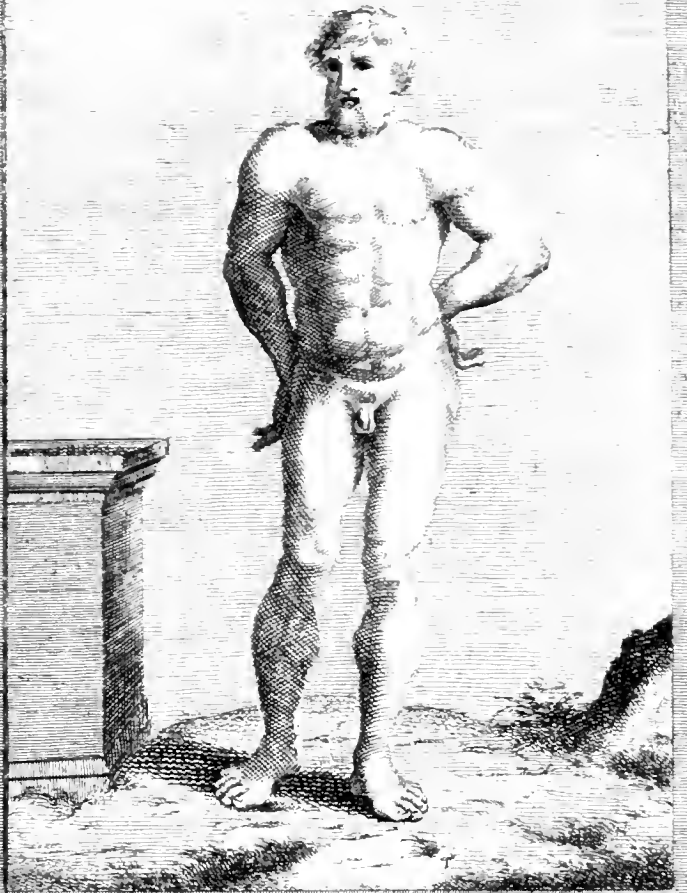


Fig. 26.



Fig. 27.

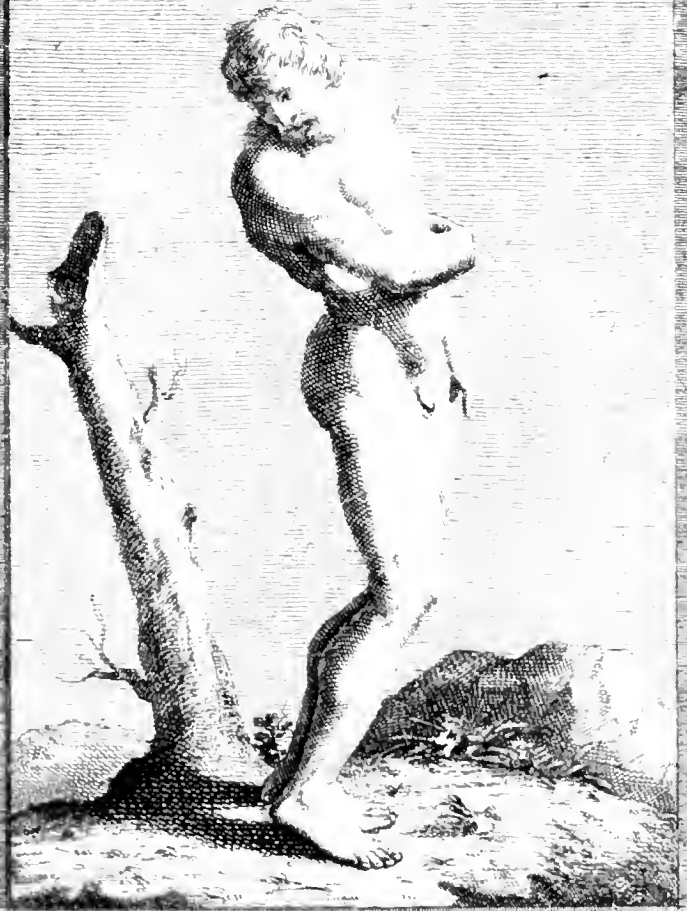


Fig. 28.

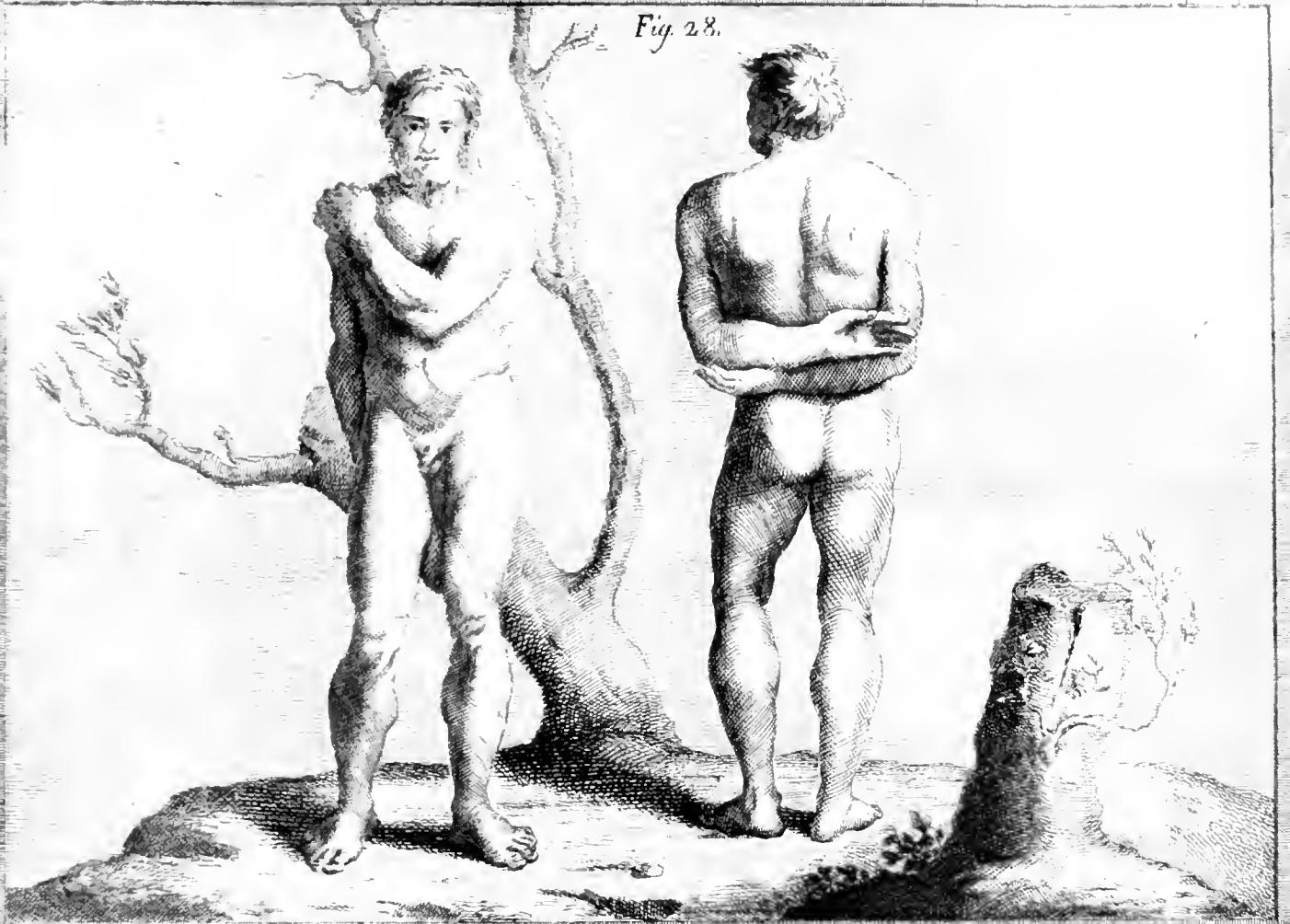


Fig. 29.



za N. C. è più potente che il muscolo di detto N. B., perchè esso è fermo nel braccio in C. sito più remoto dal polo del gomito A. che non è B. il quale è dilà da esso polo, e così è concluso l'intento. Ma questa è forza semplice, e non composta, come si propone di voler trattare, e dovemo metter più innanzi; & la forza composta è quella quando facendosi un operatione con le braccia, vi s'aggiunge una seconda potenza del peso della persona, e delle gambe, come nel tirare, e nello spingere, che oltre alla potenza delle braccia vi s'aggiugne il peso della persona, e la forza della schiena, e delle gambe, la quale è nel voler distendersi, come farebbe di due ad una colonna, che uno la spingesse, e l'altro la tirasse.

Qual'è maggior potenza dell'huomo, quella del tirare, o quella dello spingere. CAP. CCXXXV.

Molto maggior potenza ha l'huomo nel tirare che nello spingere, perchè nel tirare vi s'aggiunge la potenza de' muscoli delle braccia che sono creati solo al tirare, e non allo spingere, perchè quando il braccio è dritto, li muscoli che muovono il gomito non possono avere alcuna attione nello spingere più che si avesse l'huomo appoggiando la spalla alla cosa che lui vuole rimuovere dal suo sito, nella quale solo s'adoprano li nervi che drizzano la schiena incurvata, e quelli che drizzano la gamba piegata, e stanno sotto la coscia, e nella polpa dietro alla gamba, e così è concluso al tirare aggiungerli la potenza delle braccia, e la potente estensione delle gambe, e della schiena, insieme col petto dell'huomo, nella qualità che richiede la sua obliquità; & allo spingere concorre il medesimo, mancandogli la potenza delle braccia, perchè tanto è a spingere con un braccio dritto senza moto, come è avere interposto un pezzo di legno fra la spalla e la cosa che si spinge (Fig. 31.)

Delle membra che piegano, e che officio fà la carne che la veste in esso piegamento. CAP. CCXXXVI.

La carne che veste le giunture dell'ossa, e l'altre parti all'osso vicine, crescono e diminuiscono nelle loro grossezze secondo il piegamento o estensione delle predette membra, cioè crescono dalla parte di dentro dell'angolo che si genera nelli piegamenti de' membri, & s'affottigliano, & si estendono dalla parte di fuori dell'angolo esteriore: & il mezzo che s'interpone frà l'angolo convesso & il concavo partecipa di tale accrescimento o diminutione, ma tanto più o meno quanto le parti sono più vicine o remote dagl'angoli delle dette giunture piegate.

Del voltar la gamba senza la coscia. CAP. CCXXXVII.

Impossibile è voltar la gamba dal ginocchio in giù senza voltar la coscia con altrettanto moto: e questo nasce che la giuntura dell'osso del ginocchio ha il contatto dell'osso della coscia internato e commesso con l'osso della gamba, e solo si può muovere tal giuntura innanzi o indietro, nel modo che richiede il camminare, & l'inginocchiarsi; ma non si può mai muovere lateralmente, perchè li contatti che compongono la giuntura del ginocchio non lo comportano: imperocchè se tal giuntura fosse piegabile e voltabile, come l'osso dell'adiutorio che si commette nella spalla, e come quello della coscia che si commette nell'anca, l'uomo harebbe sempre piegabili così le gambe per gli loro lati, come dalla parte dinanzi alla parte di dietro, e sempre tali gambe farebbono torte: & ancora tal giuntura non può preterire la rettitudine della gamba, & è solo piegabile innanzi, e non indietro, perchè se si piegasse indietro, l'uomo non si potrebbe levare in piedi quando fosse inginocchiato, perchè nel levarsi di ginocchioni, delle due ginocchia, prima si dà il carico del busto sopra l'uno de' ginocchi, e scaricasi il peso dell'altro, & in quel tempo l'altra gamba non sente altro peso che di se medesima, onde con facilità leva il ginocchio da terra, e mette la pianta del piede tutta posata alla terra, di poi rende tutto il peso sopra esso piede posato, appoggiando la mano sopra il suo ginocchio, & in un tempo distende il braccio il quale porta il petto e la testa in alto, e così distende e drizza la coscia col petto, e falli dritto sopra esso piede posato infino che ha levato l'altra gamba.

Della piegatura della carne. CAP. CCXXXVIII.

Sempre la carne piegata è grinza dall'opposita parte da che l'è tirata.

Del moto semplice dell'uomo. CAP. CCXXXIX.

Il moto semplice è detto quello che fa nel piegarsi semplicemente, o innanzi, o indietro.

Moto composto. CAP. CCXL.

Il moto composto è detto quello quando per alcuna operazione si richiede piegarsi in giù è in traverso in un medesimo tempo: così deve avvertire il pittore a fare i movimenti composti, i quali
fia-

Fig. 30.

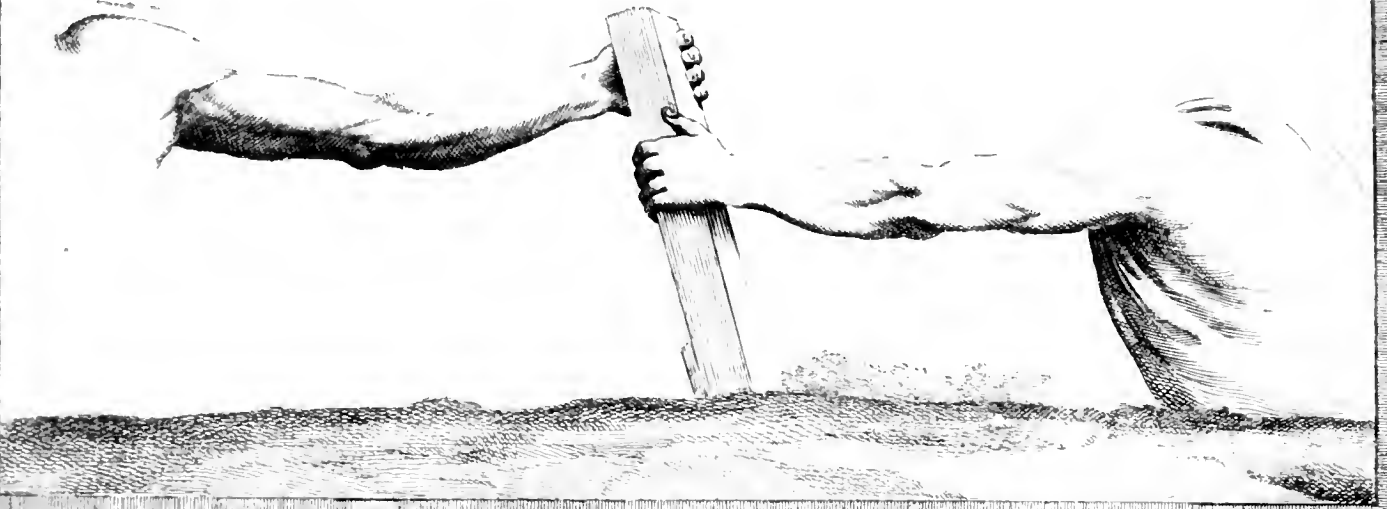
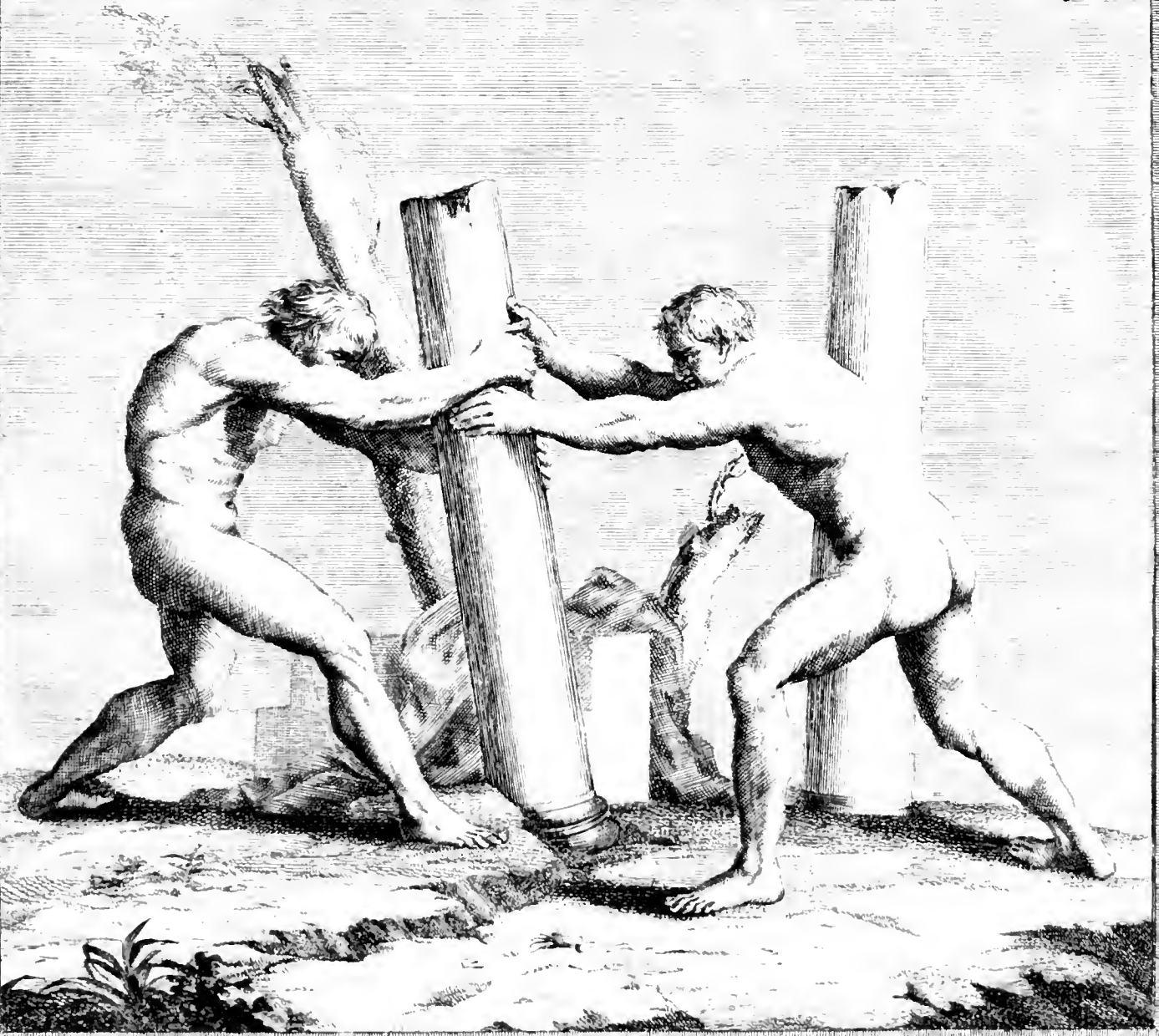


Fig. 31.



fiano integralmente alle loro compositioni: cioè se uno fa un' atto composto, mediante le necessità di tale attione, che tu non l' imiti in contrario col fargli fare un' atto semplice, il quale farà più remoto da essa attione.

Delli moti appropriati agl' effetti degl' huomini. CAP. CCXLI.

Li moti delle tue figure debbono essere dimostrativi della quantità della forza quale conviene a quelle usare a diverse attioni, cioè che tu non facci dimostrare le medesime forze a quel che leverà una bacchetta, la quale sia conveniente all' alzare d' una trave. Adunque farà diverse le dimostrazioni delle forze secondo la qualità de' pesi da loro maneggiati.

De' moti delle figure. CAP. CCXLII.

Non farai mai le teste dritte sopra le spalle, ma voltate in traverso, a destra o a sinistra, ancorche elle guardino in sù o in giù, o dritto, perche gli è necessario fare i lor moti che mostrino vivacità desta, e non addormentata. E non fare li mezzi di tutta la persona dinanzi o di dietro, che mostrino le loro rettitudini sopra o sotto agl' altri mezzi superiori o inferiori: e se pure tu lo vuoi usare, fallo ne' vecchi: e non replicare li movimenti delle braccia, o delle gambe, non che in una medesima figura, ma ne anche nelle circostanti e vicine, se già la necessità del caso, che si finge non ti costringesse.

Degl' atti dimostrativi. CAP. CCXLIII.

Negl' atti affettionati dimostrativi, le cose propinque per tempo o per sito s' hanno a mostrare con la mano non troppo remota da essi dimostratori: e se le predette cose saranno remote, remota debba essere ancor la mano del dimostratore, e la faccia del viso volta a che si dimostra.

Della varietà de' visi. CAP. CCXLIV.

Sia variata l' aria de' visi secondo gl' accidenti dell' huomo in fatica, in riposo, in pianto, in riso, in gridare, in timore, e cose simili, & ancora le membra della persona insieme con tutta l' attitudine deve rispondere all' effigie alterata.

De' moti appropriati alla mente del mobile. CAP. CCXLV.

Sono alcuni moti mentali senza il moto del corpo, & alcuni col moto del corpo. Li moti mentali senza il moto del corpo lasciano cadere braccia, mani, & ogn' altra parte che mostra vita: ma li moti mentali con il moto del corpo tengono il corpo con le sue membra col moto appropriato al moto della mente: e di questo tal discorso si dirà molte cose: evvi un terzo moto ch' è partecipante dell' uno e dell' altro: & un quarto che non è nè l' uno, nè l' altro; e questi ultimi sono insensati, ovvero disensato: e si mette nel capitolo della pazzia o de' buffoni nelle loro morefche.

Come gl' atti mentali muovano la persona in primo grado di facilità e commodità. CAP. CCXLVI.

Il moto mentale muove il corpo con atti semplici, e facili, non in quà, & in là, perche il suo obbietto è nella mente, la quale non muove i sensi, quando in se medesima è occupata.

Del moto nato dalla mente mediante l' obbietto. CAP. CCXLVII.

Quando il moto dell' huomo è causato mediante l' obbietto, o tale obbietto nasce immediate, o no: se nasce immediate, quel che si muove torce prima all' obbietto il senso più necessario, ch' è l' occhio, lasciando star li piedi al primo luogo, e solo muove le coscie insieme con i fianchi e ginocchi verso quella parte dove si volta l' occhio, e così in tali accidenti si farà gran discorso.

De' moti comuni. CAP. CCXLVIII.

Tanto son varij li moti degl' huomini quante sono le varietà degl' accidenti che discorrono per le loro menti: e ciascuno accidente in se muove più o meno essi huomini, secondo che faranno di maggior potenza, e secondo l' età; perche altro moto farà sopra un medesimo caso un giovane, che un vecchio.

Del moto degl' animali. CAP. CCXLIX.

Ogn' animale di due piedi abbassa nel suo moto più quella parte che stà sopra il piede che alza, che quella che stà sopra il piede che posa in terra: e la sua parte suprema fa il contrario: e questo si vede nelli fianchi e spalle dell' huomo quando camina, e negl' uccelli il medesimo con la testa sua, e con la groppa.

Ch' ogni

Cb' ogni membro sia proportionato a tutto il suo corpo. CAP. CCL.

Fa ch' una parte d' un tutto sia proportionata al suo tutto: come se un huomo è di figura grossa e corta, fà che il medesimo sia in se ogni suo membro, cioè braccia corte e grosse, le mani larghe e grosse, e le dita corte, con le sue giunture nel modo sopra detto. E così il rimanente.

Dell' osservanza del decoro. CAP. CCLI.

Osserva il decoro, cioè la convenienza dell' atto, vesti, sito, e circostanti della dignità o viltà delle cose che tu vuoi figurare: cioè che il Re sia di barba, aria, & habito grave, & il sito ornato, & i circostanti stiano con riverenza, ammiratione, & abiti degni e convenienti alla gravità d' una corte reale, e li vili disornati & abbiatti, & li loro circostanti habbino similitudine con atti vili e presuntuosi, e tutte le membra corrispondino a tal componimento. Che gli atti d' un vecchio non siano simili a quelli d' un giovane, e quelli d' una femmina a quelli d' un maschio, nè quelli d' un huomo a quelli d' un fanciullo.

Dell' età delle figure. CAP. CCLII.

Non mescolare una quantità di fanciulli con altrettanti vecchi, nè giovani con infanti, nè donne con huomini, se già il caso che vuoi figurare non li legasse insieme.

Qualità d' huomini ne' componimenti dell' historie. CAP. CCLIII.

Per l' ordinario ne' componimenti comuni dell' historie usa di fare rari vecchi, e separati da' giovani, perche li vecchi sono rari, e li lor costumi non si confanno con i costumi de' giovani; e dove non è conformità di costumi non si fà amicitia, e dove non è amicitia si fà separatione. E dove si fà componimenti d' historie apparenti di gravità e consigli, facci pochi giovani, perche li giovani volentieri fuggono li consigli: & altre cose simili.

Del figurare uno che parli con più persone. CAP. CCLIV.

Uferai di far quello che tu vuoi che parli frà molte persone in atto di considerer la materia ch' egli hà da trattare, e di accomodare in lui gl' atti appartenenti a essa materia; cioè se la materia è persuasiva, che gl' atti siano al proposito simili, e se la materia è
di

di dichiarazione di diverse ragioni; fà che quello che parla pigli con i due diti della man destra un dito della sinistra, havendone ferrato li due minori; e col viso pronto verso il popolo, con la bocca alquanto aperta, che paia che parli. E se egli siede, che paia che si sollevi alquanto ritto, e con la testa innanzi. E se lo fai in piedi, fallo alquanto chinarsi col petto e la testa inverso il popolo, il quale figurerai tacito, & tutto attento a riguardare l'oratore in viso con atti ammirativi: e fà la bocca d'alcun vecchio per meraviglia dell'udite sentenze chiusa, e nelli estremi bassi tirarsi indietro molte pieghe delle guancie, e con le ciglia alte nella giuntura, le quali creino molte pieghe per la fronte: alcuni a sedere con le dita delle mani intessute, tenendovi dentro il ginocchio stanco: altri con un ginocchio sopra l'altro, su 'l quale tenga la mano, che dentro a se riceva il gomito, la mano del quale vada a sostenere il mento barbuto d'alcun vecchio.

Come deve farsi una figura irata. CAP. CCLV.

Alla figura irata farai tenere uno per li capelli col capo storto a terra, e con uno de' ginocchi su 'l costato, e col braccio destro levare il pugno in alto: questo habbia li capelli elevati, le ciglia basse e strette, & i denti stretti da canto della bocca arcata, il collo grosso, e dinanzi per il chinarsi all'inimico pieno di grinze.

Come si figura un disperato. CAP. CCLVI.

Al disperato farai darli d'un coltello, e con le mani haverli stracciato i vestimenti, e sia una d'esse mani in opera a stracciar la ferita, e farailo con i piedi stanti, e le gambe alquanto piegate, e la persona similmente verso terra, con capelli stracciati.

Del ridere e del piangere, e differenza loro. CAP. CCLVII.

Da quel che ride a quel che piange non si varia nè occhi, nè bocca, nè guancie, ma solo la rigidità delle ciglia che s'aggiungono a chi piange, e levansi a chi ride. A quello che piange s'aggiunge ancora le mani stracciar le vesti: e variarsi nelle varie cause del pianto, perche alcun piange con ira, alcuno con paura, alcuno per tenerezza & allegrezza, alcuno per sospetto, & alcuno per doglia e tormento, alcuno per pietà e dolore de' parenti o amici persi: delli quali piangenti alcuno si mostra disperato, alcuno mediocre, alcuno lagrima, alcuno grida, alcuno stà con il viso al cielo, e con le mani in basso, havendo le dita di quelle insieme tessute, altri

timorosi con le spalle innalzate all' orecchie, e così seguono secondo le predette cause. Quel che versa il pianto alza le ciglia nelle loro giunture, e le stringe insieme, e compone grinze di sopra, & rivolta li canti della bocca in basso, e colui che ride gli hà alti, e le ciglia aperte e spaziose.

Del posare de' putti. CAP. CCLVIII.

Ne' putti e ne' vecchi non debbon' esser' atti pronti fatti mediante le loro gambe.

Del posar delle femmine, e de' giovani. CAP. CCLIX.

Nelle femmine e giovanetti non debbon' esser' atti di gambe sbandate, o troppo aperte, perche dimostrano audacia, o al tutto privatione di vergogna, e le strette dimostrano vergogna.

Di quelli che saltano. CAP. CCLX.

La natura opera & insegna senza alcun discorso del saltatore; che quando vuol saltare, egli alza con impeto le braccia e le spalle, le quali seguitando l' impeto, si muovono insieme con gran parte del corpo, & levansi in alto, fin' a tanto che il lor impeto in se si consumi: il qual' impeto è accompagnato dalla subita estensione del corpo incurvato nella schiena, e nella giuntura delle coscie, delle ginocchia, e de' piedi, la qual' estensione è fatta per obliquo, cioè innanzi, & all' insù, e così il moto dedicato all' andare innanzi porta innanzi il corpo che salta, & il moto d' andare all' insù alza il corpo, e falli fare grand' arco, & aumenta il salto.

Dell' uomo che vuol tirar una cosa fuor di se con grand' impeto.
CAP. CCLXI.

L' uomo il quale vuol tirar un dardo, o pietra, o altra cosa, con impetuoso moto, può essere figurato in due modi principali, cioè o potrà esser figurato quando l' uomo si prepara alla creatione del moto, o veramente quando il moto d' esso è finito. Ma se tu lo fingerai per la creatione del moto, allora il lato di dentro del piede farà con la medesima linea del petto, ma harà la spalla contraria sopra il piede, cioè se il piede destro farà sotto il peso dell' uomo, la spalla sinistra farà sopra la punta d' esso piede destro. (*Fig. 32.*)

Perche quello che vuol tirar, o ficcar tirando il ferro in terra, alza la gamba opposta incurvata. CAP. CCLXII.

Quel che col tirare vuol ficcare o trarre il cannone in terra, alza la gamba opposta al braccio che trae, e quella piega nel ginocchio, e questo fa belicarfi sopra il piede che posa in terra, senza il qual piegamento o storcimento di gambe far non si potrebbe, nè potrebbe trarre, se tal gamba non si distendesse.

Ponderatione de' corpi che non si muovono. CAP. CCLXIII.

Le ponderationi ovvero bilichi degl' huomini si dividono in due parti, cioè semplice, e composto. Semplice è quello che è fatto dall' huomo sopra li suoi piedi immobili, sopra li quali esso huomo aprendo le braccia con diverse distanze del suo mezzo, e chinandosi stando sopra uno de' suoi piedi, sempre il centro della sua gravità stà per linea perpendicolare sopra il centro d' esso piede che posa: e se posa sopra li due piedi egualmente, allora il petto dell' huomo harà il suo centro perpendicolare nel mezzo della linea che misura lo spatio interposto infra li centri d' essi piedi.

Il bilico composto s' intende esser quello che fa un' huomo che sostiene sopra di se un peso per diversi moti: come nella figura d' Hercole che scoppia Anteo, il quale sospendendolo da terra infra il petto e le braccia, che tu li facci tanto la sua figura di dietro alla linea centrale de' suoi piedi, quanto Anteo hà il centro della sua gravità dinanzi alli medesimi piedi. (Fig. 33.)

Dell' huomo che posa sopra li due piedi, e che dà di se più peso all' uno che all' altro. CAP. CCLXIV.

Quando per lungo stare in piedi l' huomo hà stancata la gamba dove posa, esso manda parte del peso sopra l' altra gamba: ma questo tal posare hà da essere usato nell' età decrepita, o nell' infanzia, o veramente in uno stanco, perche mostra stanchezza, o poca valetudine di membri: e però sempre si vede un giovane che sia sano e gagliardo posarsi sopra l' una delle gambe, e se dà alquanto di peso sopra l' altra gamba, esso l' usa quando vuol dar principio necessario al suo movimento, senza il quale si nega ogni moto, perche il moto si genera dall' inequalità.

Del posar delle figure. CAP. CCLXV.

Sempre le figure che posano debbono variare le membra, cioè che

Fig. 32.

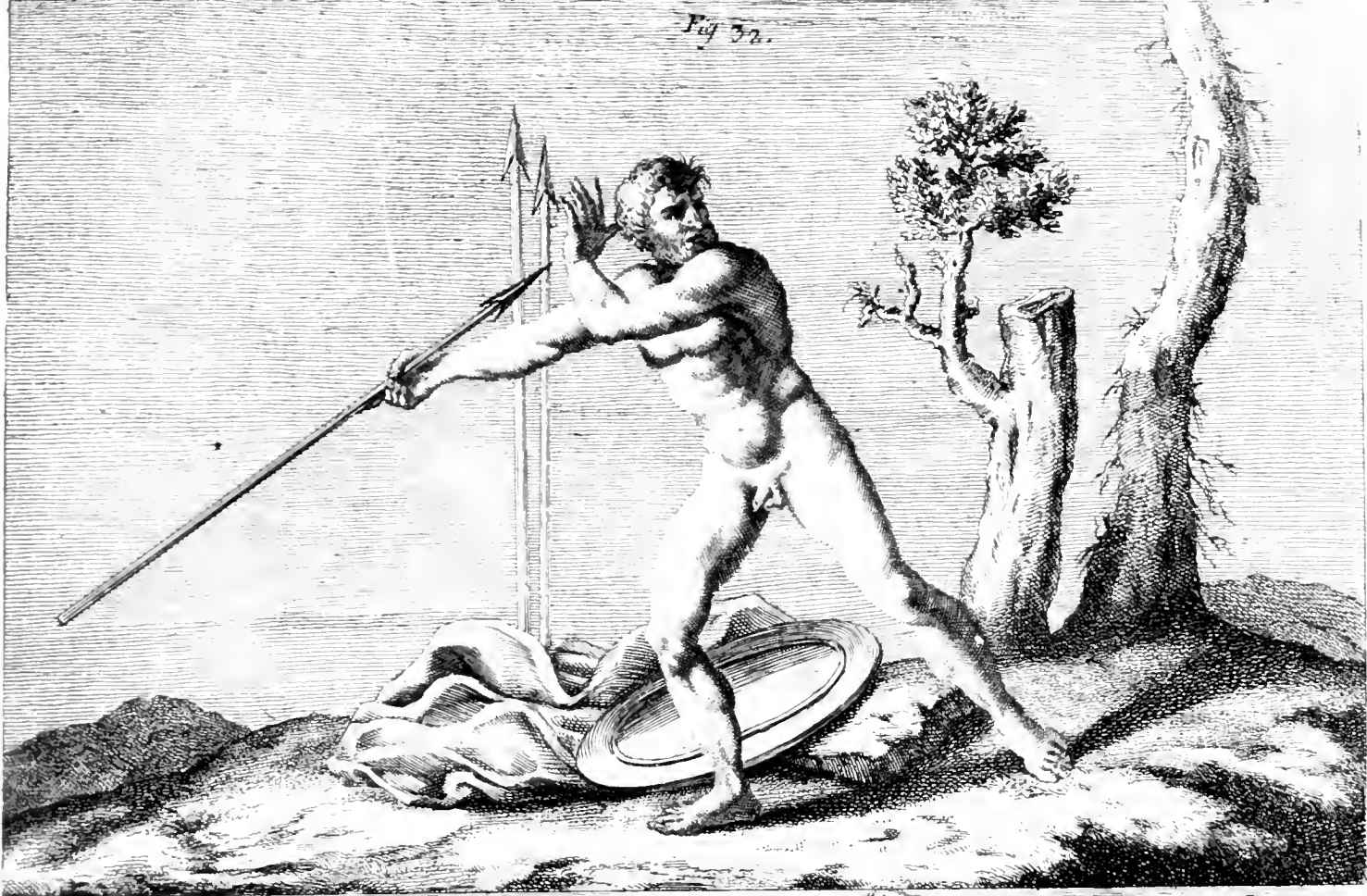
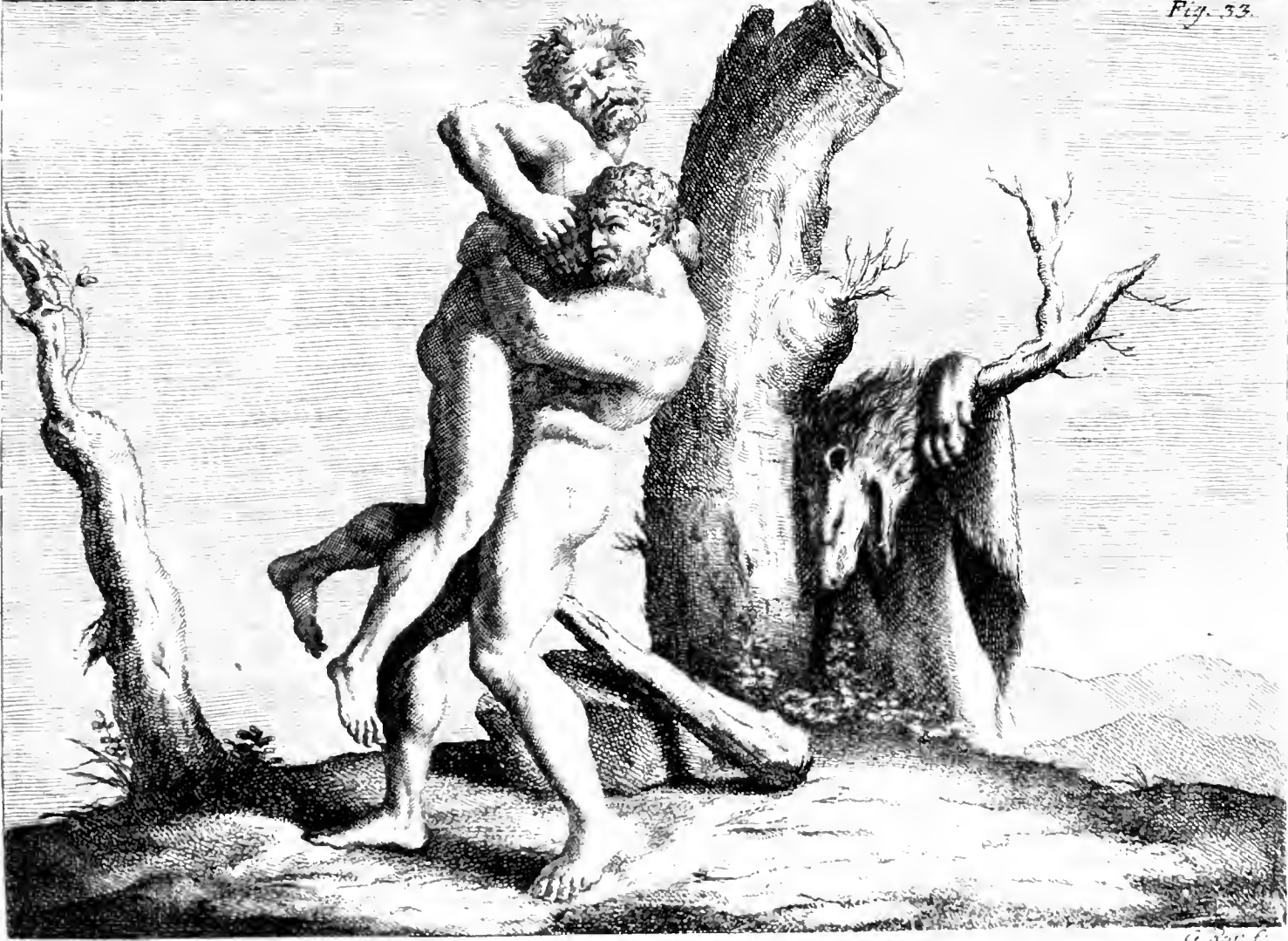


Fig. 33.



che se un braccio vada innanzi, che l'altro stia fermo, o vada indietro: e se la figura posa sopra una gamba, che la spalla ch'è sopra essa gamba sia più bassa che l'altra, e questo si osserva dagli huomini di buon senso, li quali attendono sempre per natura a bilanciare l'huomo sopra li suoi piedi, acciocche non rovini dalli suoi piedi: perche posando sopra un piede, l'opposita gamba non sostiene esso huomo, stando piegata, la quale in se è come se fusse morta, onde necessità fa che il peso che è dalle gambe insù mandi il centro della sua gravità sopra la giuntura della gamba che lo sostiene.

Delle ponderationi dell' huomo nel fermarsi sopra de' suoi piedi.

CAP. CCLXVI.

L' huomo che si ferma sopra li suoi piedi, o si caricherà ugualmente sopra essi piedi, o si caricherà con pesi ineguali. Se si caricherà ugualmente sopra essi piedi, egli si caricherà con peso naturale misto con peso accidentale, o si caricherà con semplice peso naturale. Se si caricherà con peso naturale misto con peso accidentale, allora gl' estremi opposti de' membri non sono egualmente distanti dalli poli delle giunture de' piedi: ma se si caricherà con peso naturale semplice, allora tali estremi di membri opposti faranno egualmente distanti dalle giunture de' piedi: e così di questa ponderatione si farà un libro particolare.

Del moto locale più o meno veloce. CAP. CCLXVII.

Il moto locale fatto dall' huomo, o da alcun altro animale, farà di tanto maggior o minor velocità, quanto il centro della loro gravità farà più remoto o propinquo al centro del piede dove si sostengono.

Degl' animali di quattro piedi, & come si muovono.

CAP. CCLXVIII.

La somma altezza degl' animali di quattro piedi si varia più negl' animali che caminano, che in quelli che stanno saldi: e tanto più o meno, quanto essi animali son di maggiore o minor grandezza: e questo è causato dall' obliquità delle gambe che toccano terra, ch' innalzano la figura d' esso animale quando tali gambe dis fanno la loro obliquità, e quando si pongono perpendicolari sopra la terra. (Fig. 34.)

Della corrispondenza che hà la metà della grossezza dell' uomo con l' altra metà. CAP. CCLXIX.

Mai l' una metà della grossezza e larghezza dell' uomo farà eguale all' altra, se le membra a quella congiunte non faranno eguali e simili moti.

Come nel saltar dell' uomo in alto vi si trovano tre moti. CAP. CCLXX.

Quando l' uomo salta in alto, la testa è tre volte più veloce ch' il calcagno del piede, innanzi che la punta del piede si spicchi da terra, e due volte più veloce che li fianchi: e questo accade, perche si dis fanno in un medesimo tempo tre angoli, delli quali il superiore è quello dove il busto si congiunge con le coscie dinanzi, il secondo è quello dove le coscie di dietro si congiungono con le gambe di dietro, il terzo è dove la gamba dinanzi si congiunge con l' osso del piede.

Che è impossibile che una memoria serbi tutti gl' aspetti e mutationi delle membra. CAP. CCLXXI.

Impossibile è che alcuna memoria possa riserbare tutti gli aspetti o mutationi d' alcun membro di qualunque animale si sia. Questo caso esemplificheremo con la dimostrazione d' una mano. E perche ogni quantità continua è divisibile in infinito, il moto dell' occhio che riguarda la mano, e si move dall' A. al B. (*Fig. 35.*) si muove per uno spatio A. B. il quale ancor lui è quantità continua, e per conseguente divisibile in infinito, & in ogni parte di moto varia l' aspetto e figura della mano nel suo vedere, e così farà movendosi in tutto il cerchio: & il simile farà la mano che s' innalza nel suo moto, cioè passerà per spatio che è quantità.

Della pratica cercata con gran sollecitudine dal pittore. CAP. CCLXXII.

E tu pittore che desideri grandissima pratica, hai da intendere che se tu non la fai sopra buon fondamento delle cose naturali, farai opere con assai poco honore, e men guadagno: e se la farai buona, l' opere tue faranno molte e buone, con tuo grande honore & utilità.

Del giudicare il pittore le sue opere e quelle d' altrui.

CAP. CCLXXIII.

Quando l' opera stà pari col giuditio, quello è tristo segno in tal giuditio: e quando l' opera supera tal giuditio, questo è pessimo, come accade a chi si maraviglia d' haver si bene operato: e quando il giuditio supera l' opera, questo è perfetto segno. E se il giovane è in tal dispositione, senza dubbio questo sia eccellente operatore, ma sia compositore di poche opere, ma faranno di qualità che fermeranno gl' huomini con ammiratione a contemplarli. *Vedi sopra
Cap. 11.*

Del giudicare il pittore la sua pittura. CAP. CCLXXIV.

Noi sappiamo che gli errori si conoscono più nell' altrui opere, che nelle sue, però fa che sij primo buon prospettivo, di poi habbi intera notitia delle misure dell' huomo, e sij buono architetto, cioè in quanto appartiene alla forma degl' edifizij, e dell' altre cose, e dove tu non hai pratica, non ricusare ritrarle di naturale; ma debbi tenere uno specchio piano quando dipingi, e spesso riguarderai dentro l' opere tue, la quale vi sia veduta per lo contrario, e parrà di mano d' altro maestro, e giudicherai meglio gl' errori tuoi. Et ancora farà buono levarsi spesso, e pigliarsi qualche solazzo, perche col ritornare tu migliori il giuditio; che lo star saldo nell' opera ti fa forte ingannare.

Come lo specchio è maestro de' pittori. CAP. CCLXXV.

Quando tu vuoi vedere se la tua pittura tutta insieme hà conformità con le cose ritratte del naturale, habbi uno specchio, e favvi dentro specchiare la cosa viva, e paragona la cosa specchiata con la tua pittura, e considera bene il tuo obbietto nell' uno e nell' altro. Tu vedi uno specchio piano dimostrar cose che paiono rilevate, e la pittura fa il medesimo. La pittura hà una sola superficie, & il specchio è il medesimo. Lo specchio e la pittura mostra la similitudine delle cose circondata da ombra e lume, e l' una e l' altra pare assai di là dalla sua superficie. E se tu conosci che lo specchio per mezzo de' lineamenti & ombre ti fa parere le cose spiccate, & avendo tu fra li tuoi colori l' ombre & i lumi più potenti che quelli dello specchio, certo se tu li saprai ben comporre insieme, la tua pittura parrà ancor lei una cosa naturale vista in un gran specchio. Il vostro maestro vi mostra il chiaro e l' oscuro di qualunque obbietto, e li vostri colori ne hanno uno ch' è più chiaro che le parti alluminate del simulacro di tale obbietto, e similmente in essi colori
se

se ne trova alcuno che è più scuro che alcuna oscurità di esso obbietto: onde nasce che tu, pittore, farai le pitture tue simili a quelle di tale specchio, quando è veduto da un solo occhio, perchè li due occhi circondano l'obbietto minore dell'occhio.

Qual pittura è più laudabile. CAP. CCLXXVI.

Quella pittura è più laudabile la quale ha più conformità con la cosa imitata. Questo paragone è a confusione di quelli pittori li quali voglion racconciare le cose di natura, come son quelli che imitano un figliolino d'un anno, la testa del quale entra cinque volte nella sua altezza, e loro la fanno entrare otto: e la larghezza delle spalle è simile alla testa, e questi la fanno dupla, riducendo così un picciol fanciullo d'un anno nella propotione d'un huomo di trent'anni: e tante volte hanno usato e visto usare tal'errore, che l'hanno converso in usanza, la quale usanza è tanto penetrata e stabilita nel lor corrotto giuditio, che fan credere lor medesimi che la natura, o chi imita la natura, facci grandissimi errori a non fare come essi fanno.

*Ve li sopra
Cap. 167.*

Quale è il primo obbietto e intentione del pittore. CAP. CCLXXVII.

La prima intentione del pittore è fare che una semplice superficie piana si dimostri un corpo rilevato e spiccato da esso piano: e quello che in tale arte eccede più gl'altri, quello merita maggior lode, e questa tale investigatione, anzi corona di tale scienza, nasce dall'ombre, e lumi, o vuoi dire chiaro e oscuro. Adunque se tu fuggi l'ombre, tu fuggi la gloria dell'arte appresso li nobili ingegni, e l'acquisti appresso l'ignorante volgo, il quale nulla più desidera che bellezza di colori, non conoscendo il rilievo.

Quale è più importante nella pittura, l'ombra, o suoi lineamenti.
CAP. CCLXXVIII.

Di molta maggiore investigatione e speculatione sono l'ombre nella pittura che li suoi lineamenti: e la prova di questo s'insegna, che li lineamenti si possano lucidare con veli, o vetri piani interposti infra l'occhio e la cosa che si deve lucidare, ma l'ombre non sono comprese da tal regola, per l'insensibilità de' loro termini, li quali il più delle volte sono confusi, come si dimostra nel libro dell'ombre e lumi.

Come si deve dare il lume alle figure. CAP. CCLXXIX.

Il lume deve essere usato secondo che darebbe il naturale sito dove fingi esser la tua figura: cioè se la fingi al sole, fa l' ombre oscure, e gran piazze de' lumi, e stampinsi l' ombre di tutti li circostanti corpi in terra. E se la figura è in tristo tempo, fa poca differenza da' lumi all' ombre, e senza farli alcun' ombra alli piedi. E se la figura sarà in casa, fa gran differenza da' lumi all' ombre, & ombra per terra. E se tu vi figuri finestra impannata, & habitatione bianca, fa poca differenza frà lumi & ombre: e s' ella è alluminata dal fuoco, fa i lumi rosfeggianti e potenti, e l' ombre oscure, e lo sbattimento dell' ombre per li muri o per terra siano terminati: e quanto più s' allontana dal corpo, tanto più si faccia ampla. E se detta figura fosse alluminata parte dall' aria, e parte dal fuoco, fa che il lume caufato dall' aria, sia più potente, e quello del fuoco sia quasi rosso, a similitudine del fuoco. E sopra tutto fa che le tue figure dipinte habbino il lume grande, e da alto, cioè quel vivo che tu ritrarrai, imperochè le persone che tu vedi nelle strade, tutte hanno il lume di sopra: e sappi che non è così tuo gran conoscente, che dandogli il lume di sotto, tu non durassi fatica a riconoscerlo.

Dove deve star quello che riguarda la pittura. CAP. CCLXXX.

Poniamo che A. B. (*Fig. 36.*) sia la pittura veduta, e che D. sia il lume: Dico che se tu ti porrai infra C. & E. comprenderai male la pittura, e massime se sia fatta a olio, o veramente vernicata, perche harà lustro, e sia quasi di natura di specchio, e per queste cagioni, quanto più t' accosterai al punto C. meno vedrai, perche quivi risaltano i raggi del lume mandato dalla finestra alla pittura. E se ti porrai infra E. e D. quivi sia bene operata la tua vista, e massime quanto più t' appresserai al punto D. perche quel luogo è meno partecipante di detta percussione de' raggi riflessi.

Come si deve porre alto il punto. CAP. CCLXXXI.

Il punto deve essere all' altezza dell' occhio d' un huomo comune, e l' ultimo della pianura che confina col cielo deve esser fatto all' altezza d' esso termine della terra piana col cielo, salvo che le montagne sono libere.

Che le figure piccole non debbono per ragione esser finite.

CAP. CCLXXXII.

Dico che le cose che pareranno di minuta forma nascerà dall'essere dette cose lontane dall'occhio: essendo così, conviene che infra l'occhio è la cosa sia molt'aria, e la molt'aria impedisce l'evidenza delle forme d'esso obbietto, onde le minute particole d'essi corpi siano indiscernibili e non conosciute. Adunque tu, pittore, farai le piccole figure solamente accennate, e non finite, & se altrimenti farai, farà contra gl'effetti della natura tua maestra. La cosa riman picciola per la distanza grande che è fra l'occhio e la cosa, la distanza grande rinchiude dentro a se molt'aria, la molt'aria fa in se grosso corpo, il quale impedisce e toglie all'occhio le minute particole degl'obbietti.

Che campo deve usare il pittore nelle sue figure.

CAP. CCLXXXIII.

*Vedi sopra
Cap. 141.*

Poi che l'esperienza si vede che tutti i corpi sono circondati da ombre e lumi, voglio che tu, pittore, accomodi quella parte che è alluminata, si che termini in cosa oscura, e così la parte del corpo ombrata termini in cose chiare. E questa regola darà grand'ajuto a rilevare le tue figure.

Precetto di pittura. CAP. CCLXXXIV.

Dove l'ombra confina col lume, habbi rispetto dove ella è più chiara che oscura, e dove ella è più o meno sfumosa inverso il lume. E sopra tutto ti ricordo che ne' giovani tu non facci l'ombra terminate come fa la pietra, perche la carne tiene un poco del trasparente, come si vede a guardare in una mano che sia posta infra l'occhio & il sole, perche ella si vede roffeggiare, & trasparere luminosa: e se tu vuoi vedere qual'ombra si richiede alla tua carne, farai ivi tu un'ombra col tuo dito, e secondo che tu la vuoi più chiara o scura, tieni il dito più presso o più lontano dalla tua pittura, e quella contrafa.

Del fingere un sito selvaggio. CAP. CCLXXXV.

Gli alberi e l'erbe che sono più ramificati di sottili rami devono haver minor sottilità d'ombre, e quegli alberi e quell'erbe che hanno maggior foglie siano cagione di maggior ombre.

Come

Come deve far parere naturale un animal finto.

CAP. CCLXXXVI.

Tu fai non poterfi fare alcun' animale il quale non habbi le fue membra, e che ciafcuno per fe a fimilitudine non fia con qualch' uno de gl' altri animali. Adunque fe vuoi far parer naturale un animal finto, dato, diciamo, che fia un serpente, piglia per la testa una di un mastino, o bracco, e ponegli gl'occhi di gatto, e l'orecchie d'istrice e 'l naso di veltro, e le ciglia di leone, e le tempie di gallo vecchio, & il collo di testuggine d'acqua.

De' visi che si debbono fare, che habbino rilievo con gratia.

CAP. CCLXXXVII.

Nelle strade volte a ponente, stante il sole a mezzodì, le pareti siano in modo alte, che quella che è volta al sole non abbia a riverberare ne' corpi ombrosi: e buona farebbe l'aria senza splendore, all' hora che fian veduti li lati de' volti partecipare dell' oscurità delle pareti a quelle opposite: e così li lati del naso, e tutta la faccia volta alla bocca della strada, sarà alluminata, per la qual cosa l'occhio che sarà nel mezzo della bocca di tale strada vedrà tal viso con tutte le faccie à lui volte essere alluminate, e quelli lati che sono volti alle pareti de' muri essere ombrosi.

A questo s'aggiungerà la gratia d'ombre con grato perdimento, private integralmente da ogni termine spedito: e questo nascerà per causa della lunghezza del lume che passa infra i tetti delle case, e penetra infra le pareti, e termina sopra il pavimento della strada, e risalta per moto riflesso ne' luoghi ombrosi de' volti, e quelli alquanto rischiarà. E la lunghezza del già detto lume del cielo stampato da i termini de' tetti con la sua fronte, che stà sopra la bocca della strada, allumina quasi infino vicino al nascimento dell'ombre che stanno sotto l'oggetto del volto: e così di mano in mano si v' mutando in chiarezza, infino che termina sopra del mento con oscurità insensibile per qualunque verso. Come se tal lume fusse A. E. (*Fig. 37.*) vedi la linea F. E. del lume che allumina fino sotto il naso, e la linea C. F. solo allumina infino sotto il labro, e la linea A. H. si estende fino sotto il mento, e qui il naso rimane forte luminoso, perche è veduto da tutto il lume A. B. C. D. E.

Del dividere e spiccare le figure da' loro campi.

CAP. CCLXXXVIII.

Tu hai à mettere la tua figura in campo chiaro, se farà oscu- *Vedi sopra*
 L ra 5 *cap. 141.*
285.

ra; e se farà chiara, mettila in campo oscuro; e se è chiara e scura, metti la parte oscura nel campo chiaro, e la parte chiara in campo oscuro.

Della differenza de' lumi posti in diversi siti.
CAP. CCLXXXIX.

Il lume picciolo fa grandi e terminate ombre sopra i corpi ombrosi. I lumi grandi fanno sopra i corpi ombrosi picciol' ombre, e di confusi termini. Quando farà incluso il picciolo e potente lume nel grande e meno potente, come è il sole nell'aria, all' hora il meno potente resterà in luogo d'ombra sopra de' corpi da esso illuminati.

Del fuggire l'improportionalità delle circostanze. CAP. CCXC.

Grandissimo vizio si dimostra presso di molti pittori, cioè di fare l'habitatione de gl' huomini & altre circostanze in tal modo che le porte non diano alle ginocchia de' loro habitatori, ancor che elle siano più vicine all'occhio del riguardante che non è l'huomo che in quella mostra volere entrare. Abbiamo veduto li portici carichi d'huomini, & una delle colonne di quelli sostenitrici esser nel pugno a un huomo che a quella si appoggia ad uso di sottil bastone, e simil cose che sono da essere con ogni studio schifate.

De' termini de' corpi detti lineamenti, ovvero contorni. CAP. CCXCI.

Sono i termini de' corpi di tanta minima evidenza, ch' in ogni picciolo intervallo che s'interpone infra la cosa e l'occhio, esso occhio non comprende l'effigie dell'amico, o parente, e non lo conosce, se non per l'habito, e per il tutto riceve notizia del tutto insieme con la parte.

De gl' accidenti superficiali che prima si perdono nel discostarsi de' corpi ombrosi. CAP. CCXCII.

Le prime cose che si perdono nel discostarsi de' corpi ombrosi sono i termini loro. Secondariamente in più distanza si perdono le ombre che dividono le parti de' corpi che si toccano. Terzo la grossezza delle gambe, e de' piedi, e così successivamente si perdono le parti più minute, di modo che a lunga distanza solo rimane una massa di confusa figura.

Fig. 34.

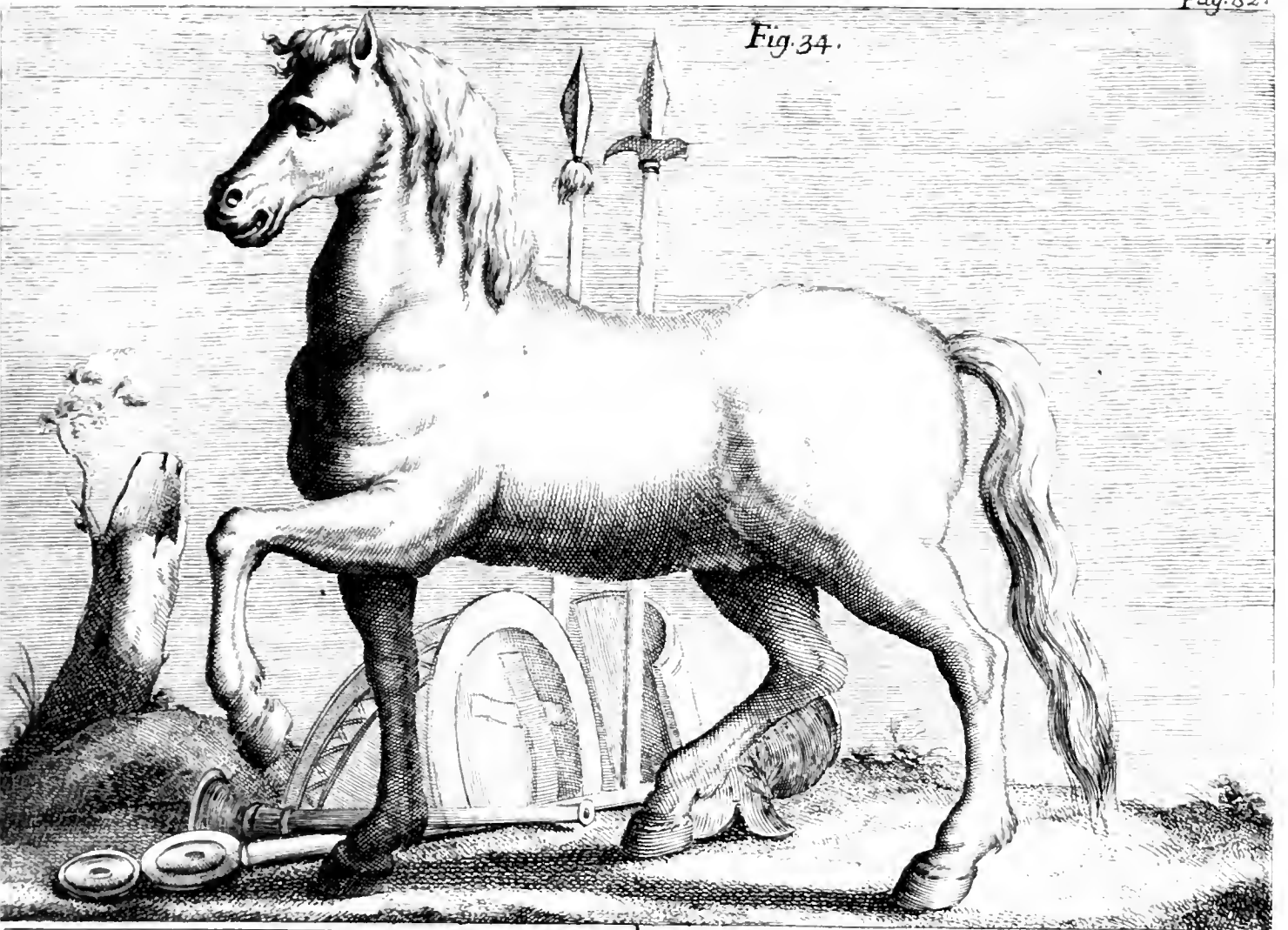


Fig. 35.

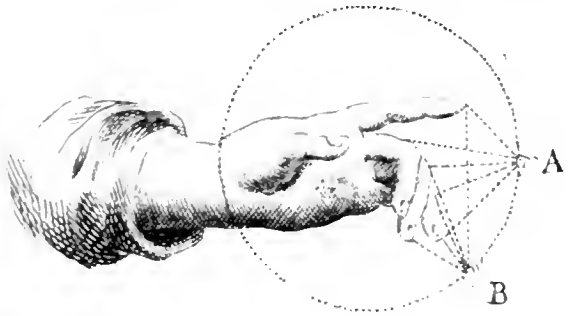


Fig. 36.

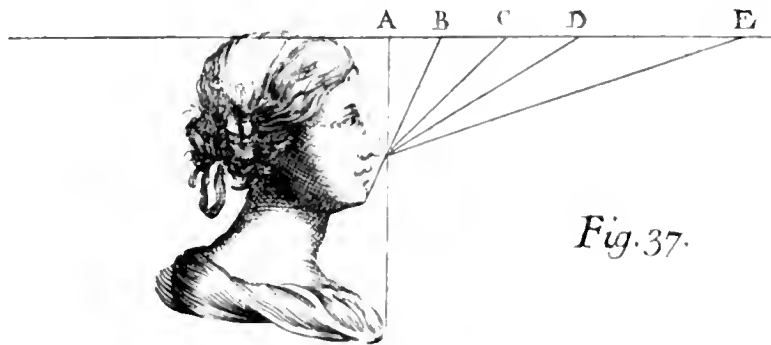
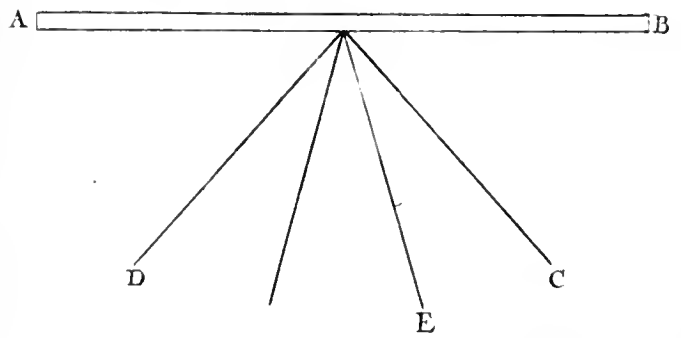


Fig. 37.

Fig. 38

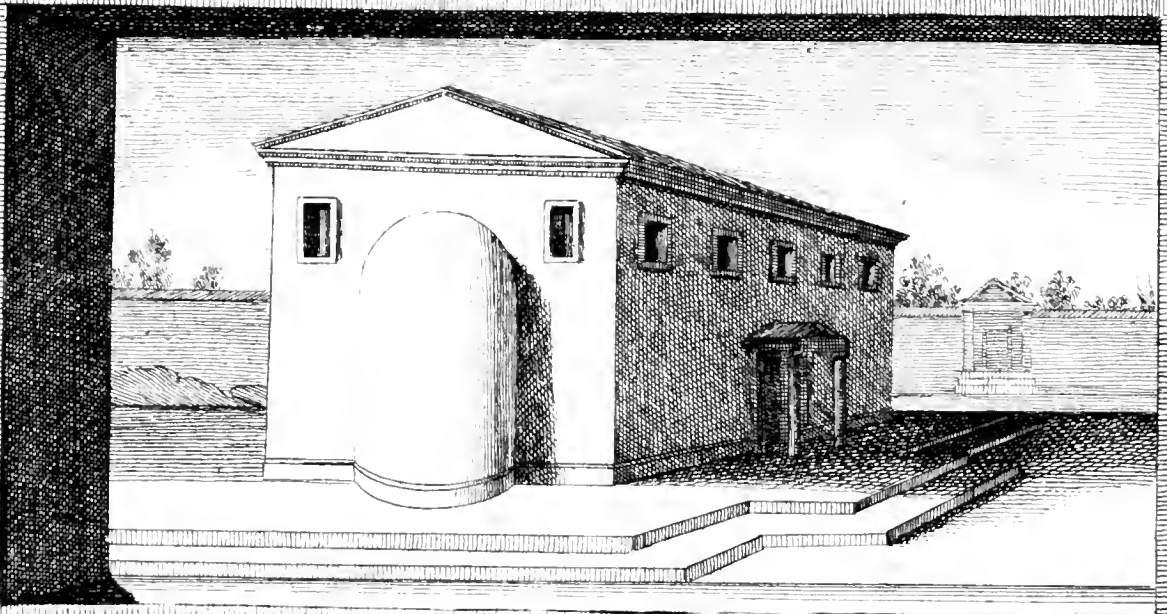


Fig. 39



Sirofamo Conteli d' Isola dis.

De gl' accidenti superficiali che prima si perdono per le distanze.

CAP. CCXCIII.

La prima cosa che de' colori si perde nelle distanze è il lustro, loro parte minima, e lume de' lumi. Secondaria è il lume, perchè è minore dell' ombra. Terza sono l' ombre principali, e rimane nell' ultimo una mediocre oscurità confusa.

Della natura de' termini de' corpi sopra gl' altri corpi.

CAP. CCXCIV.

Quando li corpi di convessa superficie terminano sopra altri corpi di equal colore, il termine del convesso parrà più oscuro che quello che col convesso termine terminerà. Il termine dell' haste equigiacenti parrà in campo bianco di grand' oscurità, & in campo oscuro parrà più che altra sua parte chiaro, ancorche il lume che sopra l' haste scende sia sopra esse haste di equal chiarezza. (Fig. 38.)

Della figura che vada contra 'l vento. CAP. CCXCV.

Sempre la figura che si muove contra 'l vento, per qualunque linea, non osserva il centro della sua gravità con debita dispositione sopra il centro del suo sostentacolo. (Fig. 39.)

Della finestra dove si ritrae la figura. CAP. CCXCVI.

Sia la finestra delle stanze de' pittori fatta d'impannate senza tramezzi, & occupata di grado in grado inverso li suoi termini di gradi coloriti di nero, in modo che il termine de' lumi non sia congiunto col termine della finestra,

Perche misurando un viso, e poi dipingendolo in tal grandezza, egli si dimostrerà maggior del naturale. CAP. CCXCVII.

A. B. è la larghezza del sito, & è posta nella distanza della carta C. F. (Fig. 40.) dove son le guancie, & essa harebbe a stare in dietro tutto A. C. & all' hora le tempie farebbono portate nella distanza O. R. delle linee A. F. B. F. si che ci è la differenza C. O. & R. D. e si conclude che la linea C. F. e la linea D. F. per essere più corta hà andare a trovare la carta dove è disegnata l' altezza tutta, cioè le linee F. A. & F. B. dove è la verità, e si fa la differenza, come hò detto, di C. O. e di R. D.

Se la superficie d'ogni corpo opaco partecipa del color del suo obbietto.
CAP. CCXCVIII.

Tu hai da intendere, se farà messo un obbietto bianco infra due pareti, delle quali una sia bianca, e l'altra nera, che tu troverai tal proportione infra la parte ombrosa e la luminosa del detto obbietto, qual fu quella delle predette pareti: e se l'obbietto farà di colore azzurro, farà il simile: onde havendo da dipingere farai come seguita. Togli il nero per ombrare l'obbietto azzurro che sia simile al nero ovvero ombra della parete che tu fingi che habbia a riverberare nel tuo obbietto, e volendo fare con certa e vera scienza, userai fare in questo modo. Quando tu fai le tue pareti di qual colore si voglia, piglia un picciolo cucchiaro, poco maggior che quello che s'adopra per nettar l'orecchie, maggiore o minore secondo le grandi o picciol opere in che tale operatione s'hà da essercitare, e questo cucchiaro habbia li suoi estremi di equal altezza, e con questo misurerai i gradi delle quantità de' colori che tu adopri nelle tue missioni: come farebbe quando nelle dette pareti che tu havessi fatto le prime ombre di tre gradi d'oscurità, e d'un grado di chiarezza, cioè tre cucchiari rasì, come si fa le misure del grano, e questi tre cucchiari fussero di semplice nero, & un cucchiaro di biacca, tu haresti fatto una compositione di qualità certa senza alcun dubbio; hora tu hai fatto una parete bianca, & una oscura, & hai a mettere un obbietto azzurro infra loro, il qual obbietto se vuoi che habbia la vera ombra e lume che a tal azzurro si conviene, poni da una parte quell'azzurro, che tu vuoi che resti senz'ombra, e poni da canto il nero, poi toglì tre cucchiari di nero, e componeli, con un cucchiaro d'azzurro luminoso, e metti con esso la più oscura ombra. Fatto questo vedi se l'obbietto è sferico, colonnare, o quadrato, o come si sia, e s'egli è sferico, tira le linee da gl'estremi delle pareti oscure al centro d'esso obbietto sferico, e dove esse linee si tagliano nella superficie di tal obbietto, quivi infra tanto terminano le maggior ombre, infra eguali angoli, poi comincia a rischiarare come farebbe in N. O. (Fig. 41.) che lascia tanto dell'oscuro quanto esso partecipa della parete superiore A. D. il qual colore mischierai con la prima ombra di A. B. con le medesime distinzioni.

Del moto de gl'animali. CAP. CCXCIX.

Quella figura si dimostrerà di maggior corso la quale stia più per rovinare innanzi.

Il corpo che per se si muove farà tanto più veloce, quanto il centro della sua gravità è più distante dal centro del suo sostentacolo. Questo è detto per il moto de gl' uccelli, li quali senza battimento d' ale o favor di vento da se si muovono: e questo accade, quando il centro della sua gravità è fuori del centro del suo sostentacolo, cioè fuori del mezzo della sua residenza fra le due ale; perche se il mezzo dell' ale sia più indietro che il mezzo ovvero centro della detta gravità di tutto l' uccello, all' hora esso uccello si moverà innanzi & in basso; ma tanto più o meno innanzi, che in basso, quanto il centro della detta gravità sia più remoto o propinquo al mezzo delle sue ale, cioè che il centro della gravità remoto dal mezzo dell' ale fa il dissenso dell' uccello molto obliquo, e se esso centro farà vicino al mezzo dell' ale, il dissenso di tale uccello farà di poca obliquità.

Vedi sopra
cap. 269.

A fare una figura che si dimostri esser alta braccia 40. in spatio di braccia 20. e habbia membra corrispondenti, e stia dritta in piedi.

CAP. CCC.

In questo & in ogn' altro caso non dee dar noia al pittore come si stia il muro dove esso dipinge, e massime havendo l' occhio che riguarda tal pittura a vederla da una finestra, o da altro spiracolo: perche l' occhio non hà da attendere alla planitie, ovvero curvità d' esse parti, ma solo alle cose che di là da tal parete s' hanno à dimostrare per diversi luoghi della finta campagna. Ma meglio si farebbe tal figura nella curvità F. R. G. (Fig. 42.) perche in essa non sono angoli.

A fare una figura nel muro di 12. braccia che apparisca d' altezza di 24.

CAP. CCCI.

Se vuoi far figura o altra cosa che apparisca d' altezza di 24. braccia, farai così. Figura prima la parete M. N. (Fig. 43.) con la metà dell' huomo che vuoi fare, di poi l' altra metà farai nella volta M. R. Ma fa prima su 'l piano d' una sala la parete della forma che stà il muro con la volta dove tu hai a fare la tua figura, di poi farai dietro a essa parete la figura disegnata in profilo di che grandezza ti piace, e tira tutte le tue linee al punto F. e nel modo ch' elle si tagliano su la parete N. R. così la figurerai su 'l muro che hà similitudine con la parete, & harai tutte l' altezze e sporti della figura, e le larghezze, ovvero grossezze che si ritrovano nel muro dritto M. N. farai la sua propria forma, perche nel fuggir del muro la figura diminuisce per se medesima. La figura che vada
nella

nella volta ti bisogna diminuirla, come se ella fusse dritta, la quale diminutione ti bisogna fare in su una sala ben piana, e li farà la figura, che leverai dalla parete N. R. con le sue vere grossezze, e ridiminuirle in una parete di rilievo, e fia buon modo.

Avvertimento circa l' ombre e lumi. CAP. CCCII.

Avvertisci che sempre ne' confini dell' ombre si mischia lume & ombra: e tanto più l' ombra derivativa si mischia col lume, quanto ella è più distante dal corpo ombroso. Ma il colore non si vedrà mai semplice: questo si prova per la nona, che dice: La superficie d' ogni corpo partecipa del colore del suo obbietto, ancora che ella sia superficie di corpo trasparente, come aria, acqua e simili; perche l' aria piglia la luce dal sole, e le tenebre dalla privatione d' esso sole. Adunque si tinge in tanti varij colori quanti son quelli fra li quali ella s' inframette infra l' occhio e loro, perche l' aria in se non hà colore più che s' habbia l' acqua, ma l' humido che si mischia con essa dalla mezza regione in giù è quello che l' ingrossa, & ingrossando, i raggi solari che vi percuotono, l' alluminano, e l' aria ch' è dalla mezza regione in sù resta tenebrosa: e perche luce e tenebre compone colore azzurro, questo è l' azzurro in che si tinge l' aria, con tanta maggior o minor oscurità quanto l' aria e mista con maggior o minor humidità.

Pittura, e lume universale. CAP. CCCIII.

Ufa di far sempre nella moltitudine d' huomini e d' animali le parti delle loro figure, ovvero corpi, tanto più oscure quanto esse sono più basse, e quanto elle sono più vicine al mezzo della loro moltitudine, ancorche essi siano in se d' uniforme colore: e questo è necessario, perche meno quantità di cielo, alluminatore de' corpi, vede ne' bassi spatij interposti infra li detti animali che nelle parti supreme delli medesimi spatij. Provasi per la figura qui posta dove A. B. C. D. (*Fig. 44.*) è posto per l' arco del cielo universale alluminatore de' corpi a lui inferiori, N. M. sono li corpi che terminano lo spatio S. T. R. H. infra loro interposto, nel qual spatio si vede manifestamente ch' il sito F. (essendo solo alluminato dalla parte del cielo C. D.) è alluminato da minor parte del cielo, di quello che sia illuminato il sito E. il qual è veduto dalla parte del cielo A. B. ch' è maggiore che il cielo D. C. adunque fia più alluminato in E. che in F.

Fig. 40.

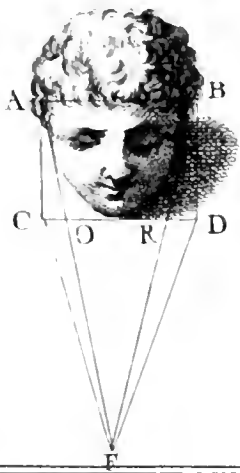


Fig. 41.

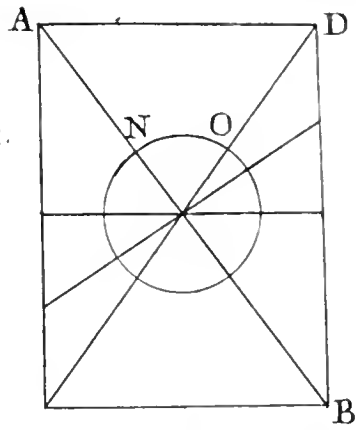


Fig. 42.

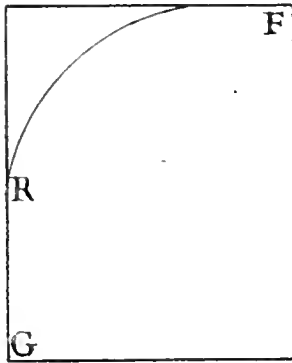
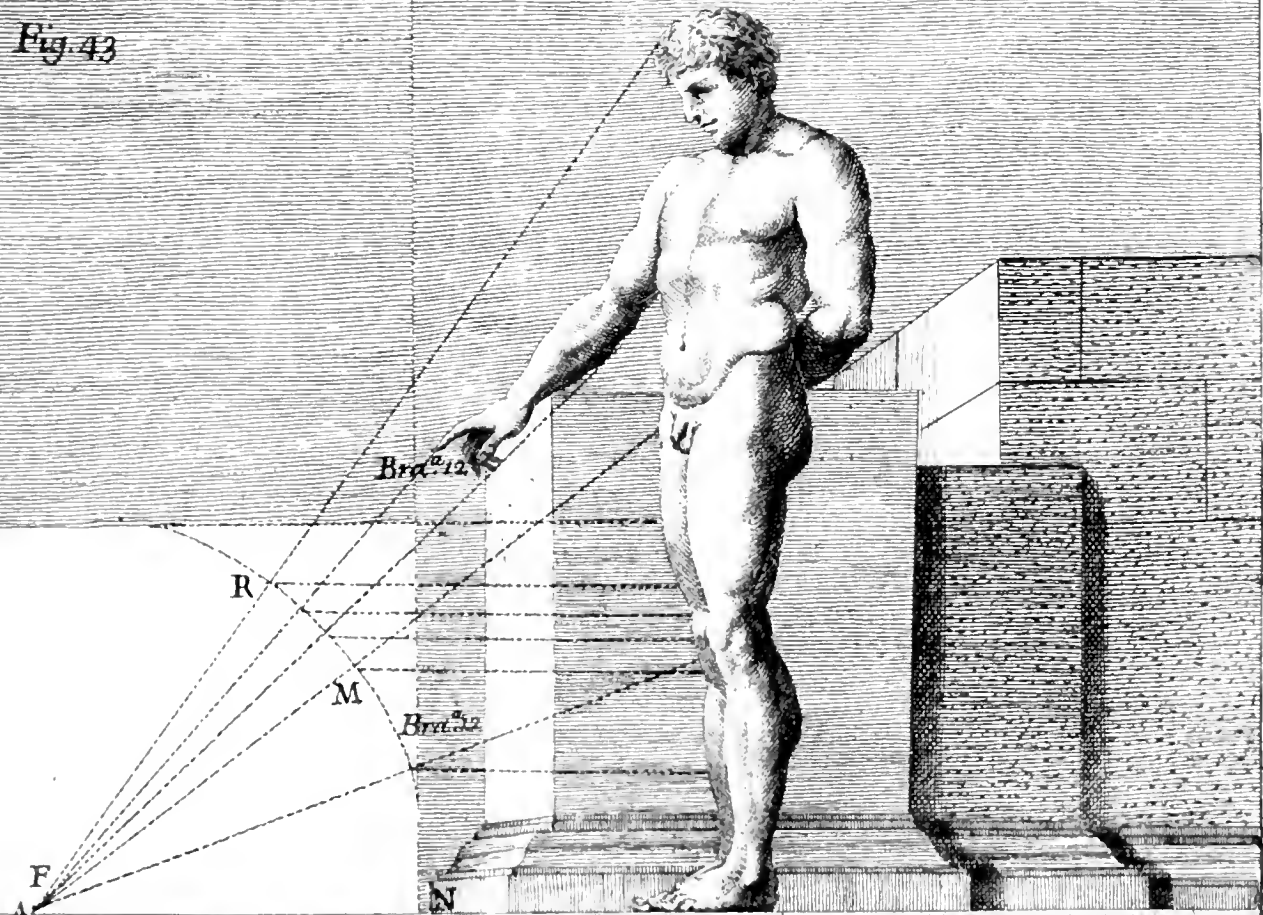


Fig. 43.



De' campi proportionati a' corpi che in essi campeggiano, e prima delle superficie piane d' uniforme colore. CAP. CCCIV.

Li campi di qualunque superficie piana di colore e lume uniformi, non parranno separati da essa superficie, essendo del medesimo colore e lume. Adunque per la conversa parranno separati, se faranno di colore e lume diversi.

Pittura di figura e corpo. CAP. CCCV.

Li corpi regolari sono di due forti, l'una de' quali è vestito di superficie curva, ovale, o sferica, l'altro è circondato di superficie laterate, regolare o irregolare. Li corpi sferici, ovvero ovali, pajono sempre separati dalli loro campi, ancorchè esso corpo sia del color del suo campo, & il simile accaderà de' corpi laterati: e questo accade per essere disposti alla generatione dell' ombre da qualch' uno de' loro lati, il che non può accadere nella superficie piana.

Nella pittura mancherà prima di notitia la parte di quel corpo che sarà di minor quantità. CAP. CCCVI.

Delle parti di quei corpi che si rimuovono dall' occhio, quella mancherà prima di notitia, che sarà di minor figura. Dal che ne segue che la parte di maggior quantità sia l' ultima a mancar di sua notitia. Adunque tu, pittore, non finire li piccioli membri di quelle cose che sono molto remote, ma seguita la regola data nel sesto.

Quanti sono quelli che nel figurar le città, & altre cose remote dall' occhio, fanno li termini notissimi de' gl' edificij, non altrimenti che se fossero in vicinissime propinquità: e questo è impossibile in natura, perche niuna potentissima vista è quella ch' in si lontanissima distanza possa vedere li predetti termini con vera notitia, perche li termini d' essi corpi sono termini delle loro superficie, e li termini delle superficie sono linee, le quali linee non sono parte alcuna della quantità d' essa superficie, ne etiam dell' aria che di se veste tale superficie. Adunque quello che non è parte d' alcuna cosa è invisibile, com' è provato in geometria. Adunque tu, pittore, se farai essi termini spediti e noti, com' è in usanza, non farà da te figurata si rimota distanza, che per tal difetto non si dimostrerà vicinissima. Ancora gli angoli de' gl' edificij sono quelli che nelle distanti città non si debbono figurare, perche da lontano è impossibile vederli, conciossiache essi angoli sono il concorso di due linee in un punto, & il punto non ha parte, adunque è invisibile.

Per-

Perche una medesima campagna si dimostra alcuna volta maggiore o minore che non è. CAP. CCCVII.

Mostransi le campagne alcuna volta maggiori, o minori che elle non sono, per l'interpositione dell'aria più grossa o sottile del suo ordinario, la quale s'inframmette infra l'orizzonte e l'occhio che lo vede.

Infra l'orizzonti di egual distanza dall'occhio, quello si dimostrerà esser più remoto, il quale sia veduto infra l'aria più grossa, e quello si dimostrerà più propinquo, che si vedrà in aria più sottile.

*Vedi sopra
cap. 106.*

Le cose vedute ineguali, in distanze eguali si dimostreranno eguali, se la grossezza dell'aria interposta infra l'occhio & esse cose farà ineguale, cioè l'aria grossa interposta infra la cosa minore: e questo si prova mediante la prospettiva de' colori, che fa che una gran montagna parendo picciola alla misura, pare maggiore che una picciola vicino all'occhio, come si vede che un dito vicino all'occhio copre una gran montagna discosta dall'occhio.

Osservazioni diverse. CAP. CCCVIII.

Fra le cose di egual oscurità, magnitudine, figura, e distanza dall'occhio, quella si dimostrerà minore, che sia veduta in campo di maggior splendore o bianchezza. Questo insegna il sole veduto dietro alle piante senza foglie, che tutte le loro ramificationi che si trovano all'incontro del corpo solare sono tanto diminuite, ch'elle restano invisibili. Il simile farà un'asta interposta fra l'occhio e 'l corpo solare.

Li corpi paralleli posti per lo dritto, essendo veduti infra la nebbia, s'hanno a dimostrar più grossi da capo che da piedi. Provasi per la nona, che dice: La nebbia, o l'aria grossa, penetrata da' raggi solari, si mostrerà tanto più bianca, quanto ella è più bassa.

Le cose vedute da lontano sono sproportionate: e questo nasce, che la parte più chiara manda all'occhio il suo simulacro con più vigoroso raggio che non fa la parte più oscura. Et io viddi una donna vestita di nero con panno bianco in testa, che si mostrava due tanti maggiore che la grossezza delle sue spalle, le quali erano vestite di nero.

Delle città & altre cose vedute all'aria grossa. CAP. CCCIX.

Gl'edificij delle città veduti sotto all'occhio ne' tempi delle
neb-

nebbie, e dell' arie ingrossate da i fumi de' loro fuochi, o altri vapori, sempre saranno tanto meno noti, quanto sono in minor altezza, e per la conversà fiano tanto più spediti e noti, quanto si vedranno in maggior altezza. Provasi per la quarta di questo, che dice: L'aria esser tanto più grossa, quanto è più bassa, e tanto più sottile, quanto è più alta. E questo si dimostra per essa quarta posta à basso: e diremo la torre A. F. (*Fig. 45.*) esser veduta dall' occhio N. nell' aria grossa, la quale si divide in quattro gradi, tanto più grossi, quanto son più bassi.

Quanto minor quantità d' aria s' interpone fra l' occhio e la cosa veduta, tanto meno il color d' essa cosa parteciperà del color d' essa aria. Seguita che quanto maggior quantità sia d' aria interposta infra l' occhio e la cosa veduta, tanto più essa cosa partecipa del colore dell' aria interposta. Dimostrasi. Essendo l' occhio N. al quale concorrono le cinque spetie delle cinque parti della torre A. F. cioè A. B. C. D. E. Dico che se l' aria fusse d' uniforme grossezza, che tal proportione harebbe la participatione del color dell' aria che acquista il piè della torre F. con la participatione del color dell' aria, che acquista la parte della torre B. qual' è la proportione che hà la longhezza della linea M. F. con la linea B. S. Ma per la passata, che prova l' aria non essere uniforme nella sua grossezza, ma tanto più grossa quanto ella è più bassa, egli è necessario che la proportione delli colori in che l' aria tinge di se le parti della torre B. & F. fiano di maggior proportione che la proportione sopra detta, conciossiache la linea M. F. oltre l' esser più longa che la linea S. B. passa per l' aria, che hà grossezza uniformemente diforme.

De' raggi solari che penetrano li spiracoli de' nuvoli
CAP. CCCX.

I raggi solari penetratori delli spiracoli interposti infra le varie densità e globosità de' nuvoli, alluminano tutti li siti dove si tagliano, & alluminano etiam le tenebre, e tingono di se tutti li luoghi oscuri, che sono dopo loro, le quali oscurità si dimostrano infra gl' intervalli d' essi raggi solari.

Delle cose che l' occhio vede sotto se miste infra nebbia & aria grossa.
CAP. CCCXI.

Quanto l' aria sia più vicina all' acqua o alla terra, tanto si fa più grossa. Provasi per la 19.^a del secondo, che dice: Quella cosa meno si leva che harà in se maggior gravezza, seguita che la più lieve più s' innalza che la grave.

De gl' edifitij veduti nell' aria grossa. CAP. CCCXII.

Quella parte dell' edifitio farà manco evidente, che si vedrà in aria di maggior grossezza: e così e converso farà più nota quella che si vedrà in aria più sottile. Adunque l' occhio N. vedendo la torre A. D. (Fig. 46) esso ne vedrà in ogni grado di bassezza parte manco nota e più chiara, & in ogni grado d' altezza parte più nota è meno chiara.

Della cosa che si mostra da lontano. CAP. CCCXIII.

Quella cosa oscura si dimostrerà più chiara, la quale farà più remota dall' occhio. Seguita per la conversa che la cosa oscura si dimostrerà di maggior oscurità, la quale si ritroverà più vicino all' occhio. Adunque le parti inferiori di qualunque cosa posta nell' aria grossa parranno più remote da' piedi che le loro sommità, e per questo la radice bassa del monte parrà più lontana che la cima del medesimo monte, la quale in se è più remota.

Della veduta d' una città in aria grossa. CAP. CCCXIV.

L' occhio che sotto di se vede la città in aria grossa, vede le sommità de gl' edifitij più oscuri e più noti che il loro nascimento, e vede le dette sommità in campo chiaro, perche le vede nell' aria bassa e grossa: e questo avviene per la passata.

De' termini inferiori delle cose remote. CAP. CCCXV.

Li termini inferiori delle cose remote faranno meno sensibili che li loro termini superiori: e questo accade assai alle montagne e colli, delle quali le loro cime si facciano campi delli lati dell' altre montagne che sono dopo loro, & a queste si vede li termini di sopra più spediti che le loro basi, perche il termine di sopra è più scuro, per esser meno occupato dall' aria grossa, la quale stà ne' luoghi bassi: e questo è quello che confonde li detti termini delle basi de' colli: & il medesimo accade ne gl' alberi & edifitij, & altre cose che s' innalzano infra l' aria; e di qui nasce che spesso l' alte torri vedute in lunga distanza paian grosse da capo, e sottili da' piedi, perche la parte di sopra mostra l' angolo de i lati che terminano con la fronte, perche l' aria sottile non te li cela, come la grossa: e questo accade per la 7.^a del primo, che dice che l' aria grossa, che s' interpone infra l' occhio e 'l sole, è più lucente in basso ch' in alto; e dove l' aria è più bianca, essa occupa
all'

Fig. 44.

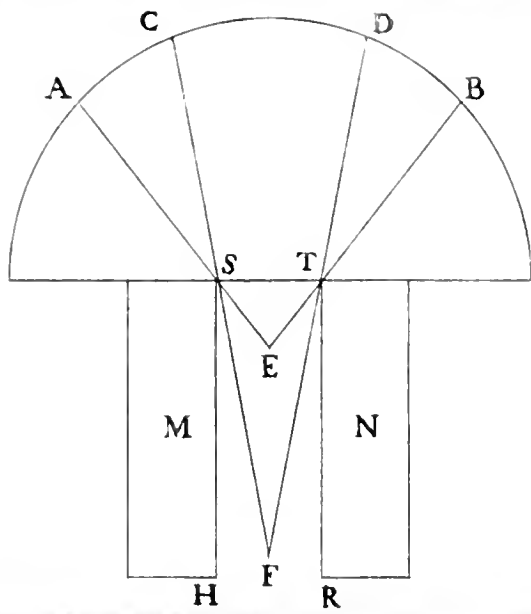


Fig. 45.

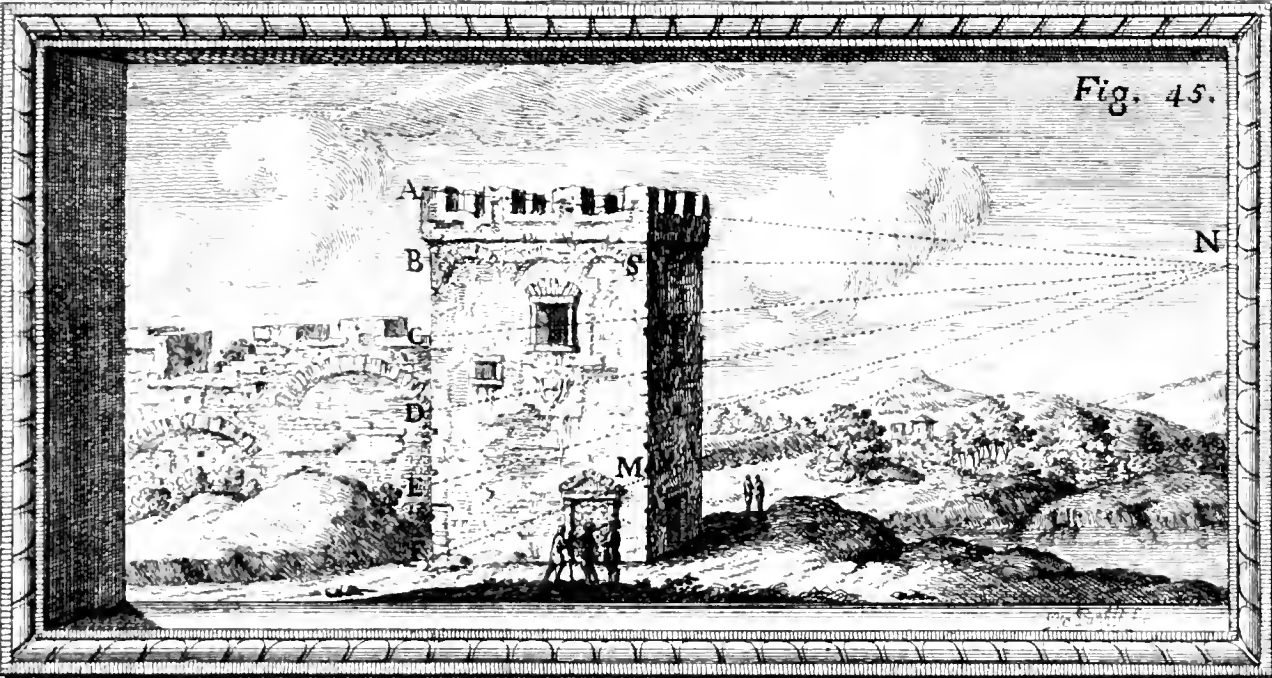
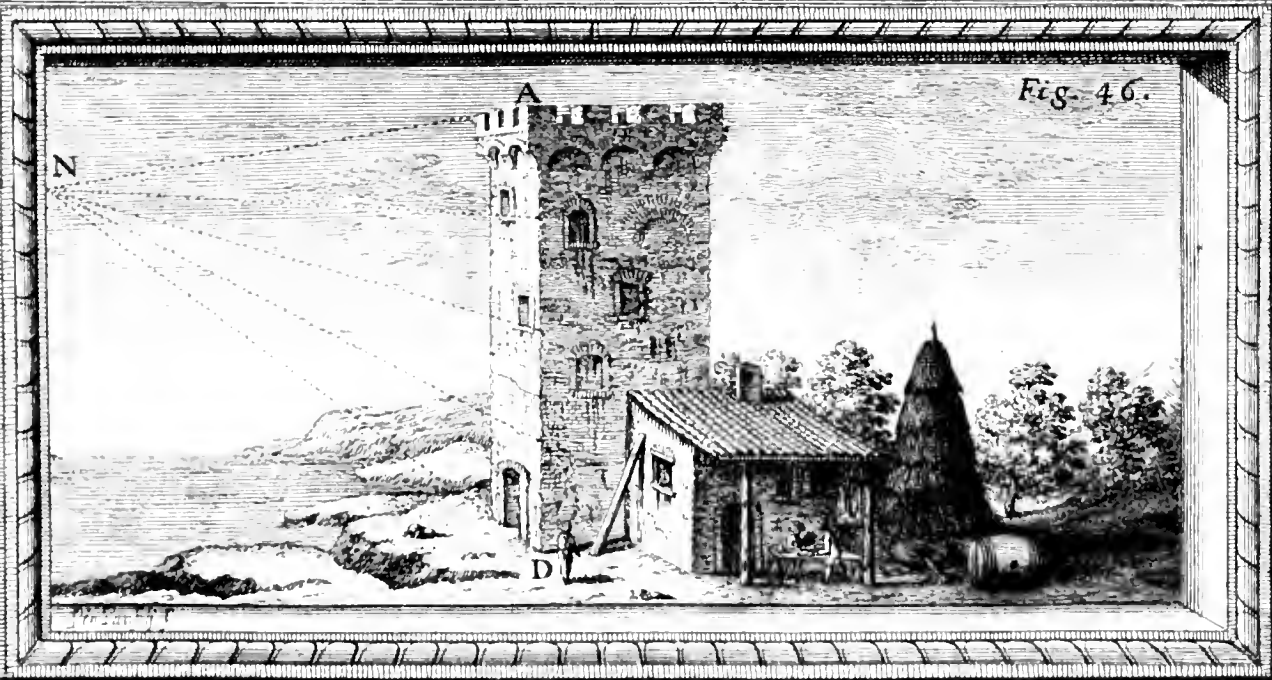


Fig. 46.



all' occhio più le cose oscure, che se tal aria fusse azzurra, come si vede in lunga distanza: Li merli delle fortezze hanno li spatij loro eguali alla larghezza de' merli, e tuttavia pare assai maggiore lo spatio che il merlo: & in distanza più remota lo spatio occupa e copre tutto il merlo, e tal fortezza suol mostrare il muro dritto, e senza merlo.

Delle cose vedute da lontano. CAP. CCCXVI.

Li termini di quell' obbietto faranno manco noti, che fiano veduti in maggior distanza.

Dell' azzurro che si mostra essere ne' paesi lontani.
CAP. CCCXVII.

Delle cose remote dall' occhio, le quali fiano di che color si voglia, quella si dimostrerà di color più azzurro, la quale fia di maggior oscurità, naturale, o accidentale. Naturale è quella ch' è oscura da se; accidentale è quella ch' è oscura mediante l' ombra che gli è fatta da altri obbietti.

Quali son quelle parti de' corpi delle quali per distanza manca la notitia.
CAP. CCCXVIII.

Quelle parti de' corpi che faranno di minor quantità fiano le prime delle quali per longa distanza si perde la notitia. Questo accade, perche le spetie delle cose minori in pari distanza vengono all' occhio con minor angolo che le maggiori, e le cognitioni delle cose remote sono di tanta minor notitia quanto elle sono di minor quantità. Seguita dunque, che quando la quantità maggiore in lunga distanza viene all' occhio per angolo minimo, e quasi si perde di notitia, la quantità minore al tutto manca della sua cognitione.

*Vedi sopra
cap. 292.
& 306.*

Perche le cose quanto più si rimuovono dall' occhio manco si conoscono.
CAP. CCCXIX.

Quella cosa farà manco nota, la quale farà più remota dall' occhio. Questo accade, perche quelle parti prima si perdono che sono più minute, e le seconde meno minute sono ancora perse nella maggior distanza, e così successivamente seguitando a poco a poco consumandosi le parti, si consuma la notitia della cosa remota, in modo che alla fine si perdono tutte le parti insieme col tutto: e

manca ancora il colore per la causa della grossezza dell'aria che s'interpone infra l'occhio e la cosa veduta.

Perche i volti di lontano paiono oscuri. CAP. CCCXX.

Noi vediamo chiaro che tutte le similitudini delle cose evidenti che ci sono per obbietto, così grandi come piccole, entrano al senso per la picciola luce dell'occhio. Se per sì picciola entrata passa la similitudine della grandezza del cielo e della terra, essendo il volto dell'huomo fra sì grandi similitudini di cose quasi niente, per la lontananza che la diminuisce, occupa sì poca d'essa luce, che rimane incomprendibile: & havendo da passare dalla superficie all'impresiva per un mezzo oscuro, cioè il nervo voto, che pare oscuro, quella specie non essendo di color potente, si tinge in quella oscurità della via, e giunta all'impresiva pare oscura. Altra cagione non si può in nessun modo insegnare su quel punto, e nervo che stà nella luce: e perche egli è pieno d'un humore trasparente a guisa d'aria, fa l'offitio che farebbe un bucco fatto in un asse, che a riguardarlo par nero, e le cose vedute per l'aria chiara e scura si confondono nell'oscurità.

Quali son le parti che prima si perdono di notitia ne' corpi che si rimuovono dall'occhio, e quali più si conservano. CAP. CCCXXI.

Quella parte del corpo che si rimuove dall'occhio è quella che meno conserva la sua evidenza, e la quale è di minor figura. Questo accade ne' lustri de' corpi sferici o colonnari, e nelle membra più sottili de' corpi, come il cervo, che prima si rimane di mandar all'occhio le spetie ovvero similitudine delle sue gambe e corna che del suo busto, il quale per esser più grosso, più si conserva nelle sue spetie. Ma la prima cosa che si perde in distanza sono li lineamenti che terminano la superficie e figura.

Della prospettiva lineale. CAP. CCCXXII.

La prospettiva lineale s'estende nell'offitio delle linee visuali a provare per misura quanto la cosa seconda è minore che la prima, e la terza che la seconda, e così di grado in grado infino al fine delle cose vedute. Trovo per esperienza, che se la cosa seconda farà tanto distante dalla prima quanto la prima è distante dall'occhio tuo, che benche infra loro siano di pari grandezza, la seconda sia la metà minore che la prima: e se la terza cosa farà di pari distanza dalla seconda innanzi a essa, sia minore
due

due terzi, e così di grado in grado per pari distanza faranno sempre diminutione proportionata, purchè l'intervallo non passi il numero di 20. braccia, & infra dette 20. braccia la figura simile a te perderà $\frac{2}{4}$ di sua grandezza, & infra 40. perderà $\frac{3}{4}$ e poi $\frac{5}{6}$ in 60. braccia, e così di mano in mano farà sua diminutione, facendo la parete lontan da te due volte la tua grandezza, che il farla una sola fa gran differenza dalle prime braccia alle seconde.

De' corpi veduti nella nebbia. CAP. CCCXXIII.

Quelle cose le quali fian vedute nella nebbia si dimostreranno maggiori assai che la loro vera grandezza: e questo nasce, perchè la prospettiva del mezzo interposto infra l'occhio e tal'obbietto non accorda il color suo con la magnitudine di esso obbietto, perchè tal nebbia è simile alla confusa aria interposta infra l'occhio, e l'orizzonte in tempo sereno, & il corpo vicino all'occhio veduto dopo la vicinità della nebbia si mostra essere alla distanza dell'orizzonte, nel quale una grandissima torre si dimostrerebbe minore che il predetto huomo stando vicino.

Dell' altezza de gl' ediftij veduti nella nebbia. CAP. CCCXXIV.

Quella parte del vicino ediftio si mostra più confusa, la quale è più remota da terra; e questo nasce, perchè più nebbia è infra l'occhio e la cima dell'ediftio, che non è dall'occhio alla sua base. E la torre parallela veduta in lunga distanza infra la nebbia si dimostrerà tanto più sottile, quanto ella sia più vicina alla sua base. Questo nasce per la passata, che dice: La nebbia si dimostrerà tanto più bianca, e più spessa, quanto ella è più vicina alla terra, e per la seconda di questo, che dice: La cosa oscura parrà di tanto minor figura quanto ella sia veduta in campo di più potente bianchezza. Adunque essendo più bianca la nebbia da piedi che da capo, è necessario che l'oscurità di tal torre si dimostri più stretta da piedi che da capo.

*Vedi sopra
cap. 313.
& 315.*

Delle città & altri ediftij veduti la sera o la mattina nella nebbia.
CAP. CCCXXV.

Ne gl' ediftij veduti in longa distanza da sera o da mattina nella nebbia, o aria grossa, solo si dimostra la chiarezza delle loro parti alluminate dal sole, che si trovano inverso l'orizzonte, e le parti delli detti ediftij, che non sono vedute dal sole, restano quasi del colore di mediocre oscurità di nebbia.

Perche

Perche le cose più alte poste nella distanza sono più oscure che le basse, ancorche la nebbia sia uniforme in grossezza.

CAP. CCCXXVI.

Delle cose poste nella nebbia, o altra aria grossa, o in vapore, o fumo, o in distanza, quella sia tanto più nota, che sarà più alta: e delle cose di eguale altezza quella pare più oscura che campeggia in più oscura nebbia, come accade all'occhio H. (Fig. 47.) che vedendo A. B. C. torri di eguale altezza infra loro, vede C. sommità della prima torre in R. bassezza di due gradi di profondità nella nebbia, e vede la sommità della torre di mezzo B. in un sol grado di nebbia, adunque C. sommità si dimostra più oscura che la sommità della torre B.

Delle macchie dell' ombre che appariscono ne' corpi da lontano.

CAP. CCCXXVII.

Sempre la gola o altra perpendicolare drittura che sopra di se habbia alcun sporto farà più oscura che la faccia perpendicolare di esso sporto. Seguita, che quel corpo si dimostrerà più alluminato che di maggior somma di un medesimo lume farà veduto. Vedi in A. che non vi allumina parte alcuna del cielo F. K. (Fig. 48.) & in B. vi allumina il cielo H. K. & in C. il cielo G. K. & in D. il cielo F. K. integralmente. Adunque il petto farà di pari chiarezza della fronte, naso, e mento. Ma quello ch' io t' hò a ricordare de' volti, è che tu consideri in quelli come in diverse distanze si perde diverse qualità d' ombre, e solo resta quelle prime macchie, cioè delle incassature dell'occhio, & altre simili, e nel fine il viso rimane oscuro, perche in quello si consumano i lumi, li quali sono picciola cosa a comparatione dell' ombre mezzane: per la qual cosa a lungo andare si consuma la qualità e quantità de' lumi & ombre principali, e si confonde ogni qualità in ombra mezzana. E questa è la causa che gl' alberi, & ogni corpo, a certa distanza si dimostrano farsi in se più oscuri che essendo quelli medesimi vicino all'occhio. Ma poi l'aria che s'interpone infra l'occhio e la cosa, fa che essa cosa si rischiara, e pende in azzurro: ma più tosto azzurreggia nell' ombre, che nelle parti luminose, dove si mostra più la verità de' colori.

Perche su 'l far della sera l' ombre de' corpi generate in bianco parete sono azzurre. CAP. CCCXXVIII.

L' ombre de' corpi generate dal rossor del sole vicino all' orizzonte

zonte sempre fian azzurre: e questo nasce per l' undecima, dove si dice: La superficie d' ogni corpo opaco partecipa del colore del suo obbietto. Adunque essendo la bianchezza della parete privata al tutto d' ogni colore, si tinge del colore de' suoi obbietti, li quali sono in questo caso il sole, e 'l cielo. E perche il sole rosseggia verso la sera, ed il cielo si mostra azzurro, dove l' ombra non vede il sole, per l' ottava dell' ombra, che dice: Nissuno luminoso non vidde mai l' ombre del corpo da lui illuminato, quivi farà veduto dal cielo: adunque per la detta undecima l' ombra derivativa harà la percussione nella bianca parete di color azzurro, & il campo d' essa ombra veduta dal rossore del sole parteciperà del color rosso. (Fig. 49.)

Dove è più chiaro il fumo. CAP. CCCXXIX.

Il fumo veduto infra 'l sole e l' occhio farà chiaro e lucido più che in alcuna parte del paese dove nasce. Il medesimo farà la polvere, e la nebbia, le quali, se tu farai ancora infra il sole e loro, ti parranno oscure.

Della polvere. CAP. CCCXXX.

La polvere che si leva per il corso d' alcun animale, quanto più si leva, più è chiara, e così più oscura, quanto meno s' innalza, stante essa infra 'l sole e l' occhio.

Del fumo. CAP. CCCXXXI.

Il fumo è più trasparente & oscuro inverso gl' estremi delle sue globulenze che inverso li suoi mezzi.

Il fumo si muove con tanto maggior obbliquità, quanto il vento suo motore è più potente.

Sono li fumi di tanti varij colori, quante sono le varietà delle cose che lo generano.

Li fumi non faranno ombre terminate: e li suoi confini sono tanto meno noti, quanto essi sono più distanti dalle loro cause: e le cose poste dopo loro son tanto meno evidenti, quanto li gruppi del fumo sono più densi, e tanto son più bianchi, quanto sono più vicini al principio, e più azzurri verso il fine.

Il fuoco ci parrà tanto più oscuro quanto maggior somma di fumo s' interpone infra l' occhio & esso fuoco.

Dove il fumo è più remoto, le cose sono da lui meno occupate.

Fa il paese confuso a guisa di spessa nebbia, nella quale si ve-

da

da fumi in diversi luoghi con le lor fiamme ne' principij alluminatrici delle più dense globulenze d' essi fumi, e li monti più alti più siano evidenti che le loro radici, come si vede fare nelle nebbie.

Varij precetti di pittura. CAP. CCCXXXII.

La superficie d' ogni corpo opaco partecipa del colore del mezzo trasparente interpolto infra l' occhio & essa superficie; e tanto più, quanto esso mezzo è più denso, e con maggior spatio s' interpone infra l' occhio e la detta superficie.

Li termini de' corpi opachi siano meno noti quanto saranno più distanti dall' occhio che li vede.

Quella parte del corpo opaco farà più ombrata o alluminata che sia più vicina all' ombroso che l' oscura, o al luminoso che l' allumina.

La superficie d' ogni corpo opaco partecipa del colore del suo obbietto, ma con tanta o maggior, o minor impressione quanto esso obbietto sia più vicino o remoto, o di maggior o di minor potenza.

Le cose vedute infra il lume e l' ombre si dimostreranno di maggior rilievo che quelle che son nel lume o nell' ombre.

Quando tu farai nelle lunghe distanze le cose cognite, e spedite, esse cose non distanti ma propinque si dimostreranno. Adunque nelle tue imitationi fa che le cose habbino quella parte della cognitione che mostrano le distanze. E se la cosa che ti sta per obbietto farà di termini confusi e dubbiosi, ancora tu farai il simile nel tuo simulacro.

La cosa distante per due diverse cause si mostra di confusi e dubbiosi termini, l' una delle quali è ch' ella viene per tanto picciolo angolo all' occhio, e si diminuisce tanto, ch' ella fa l' officio delle cose minime, che, ancorche elle siano vicine all' occhio, esso occhio non può comprendere di che figura si sia tal corpo, come sono l' unghie delle dita, le formiche, o simili cose. La seconda è, che infra l' occhio e le cose distanti s' interpone tanto d' aria ch' ella si fa spessa e grossa, e per la sua bianchezza tinge l' ombre, e le vela della sua bianchezza, e le fa d' oscure in un colore il quale è tra nero e bianco, quale è azzurro.

Benche per le lunghe distanze si perda la cognitione dell' esser di molte cose, nondimeno quelle che saranno alluminate dal sole si renderanno di più certa dimostrazione, e l' altre nelle confuse ombre parranno involte. E perche in ogni grado di bassezza l' aria acquista parte di grossezza, le cose che saranno più basse si dimostreranno più confuse, e così per il contrario.

Quan-

Fig. 47.

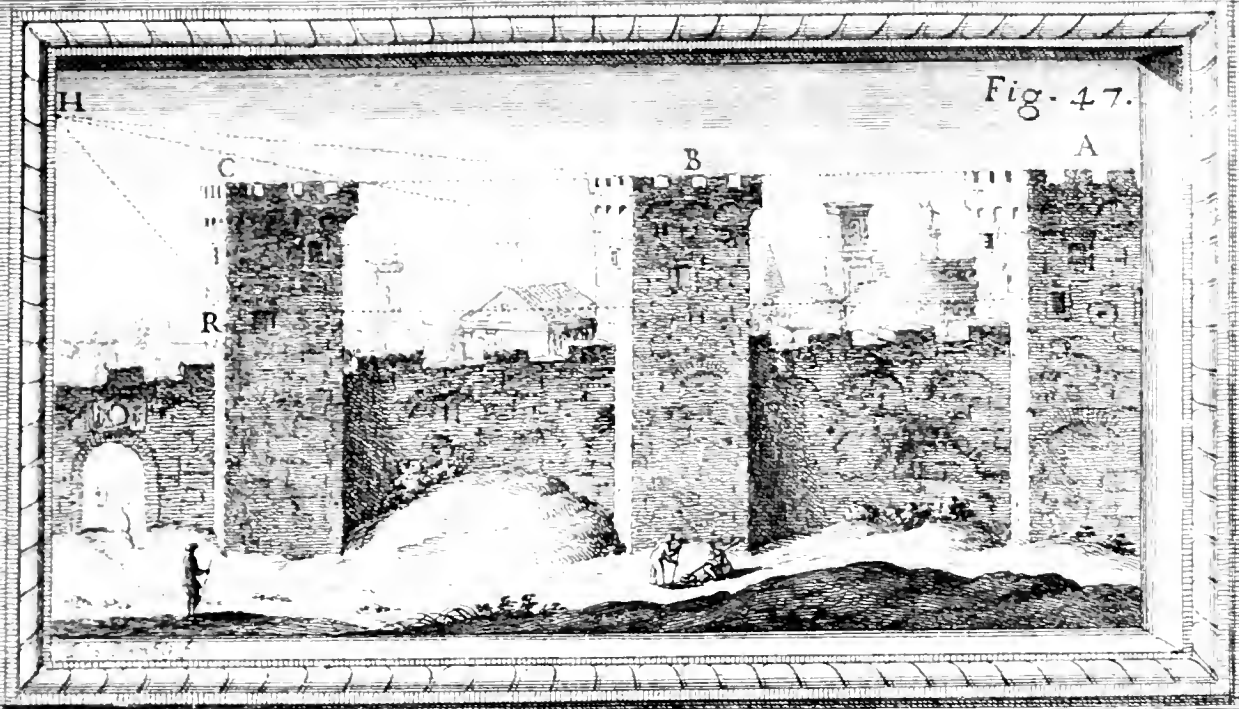


Fig. 48.

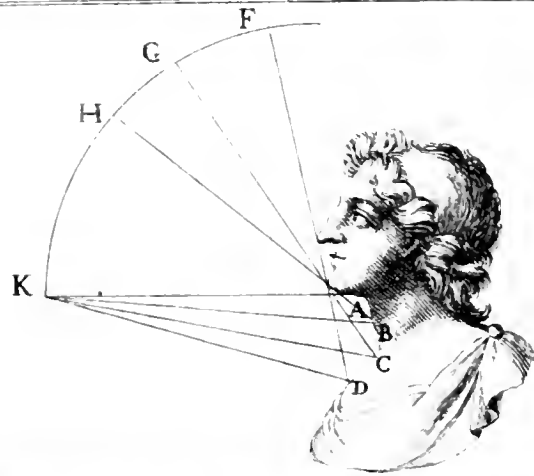
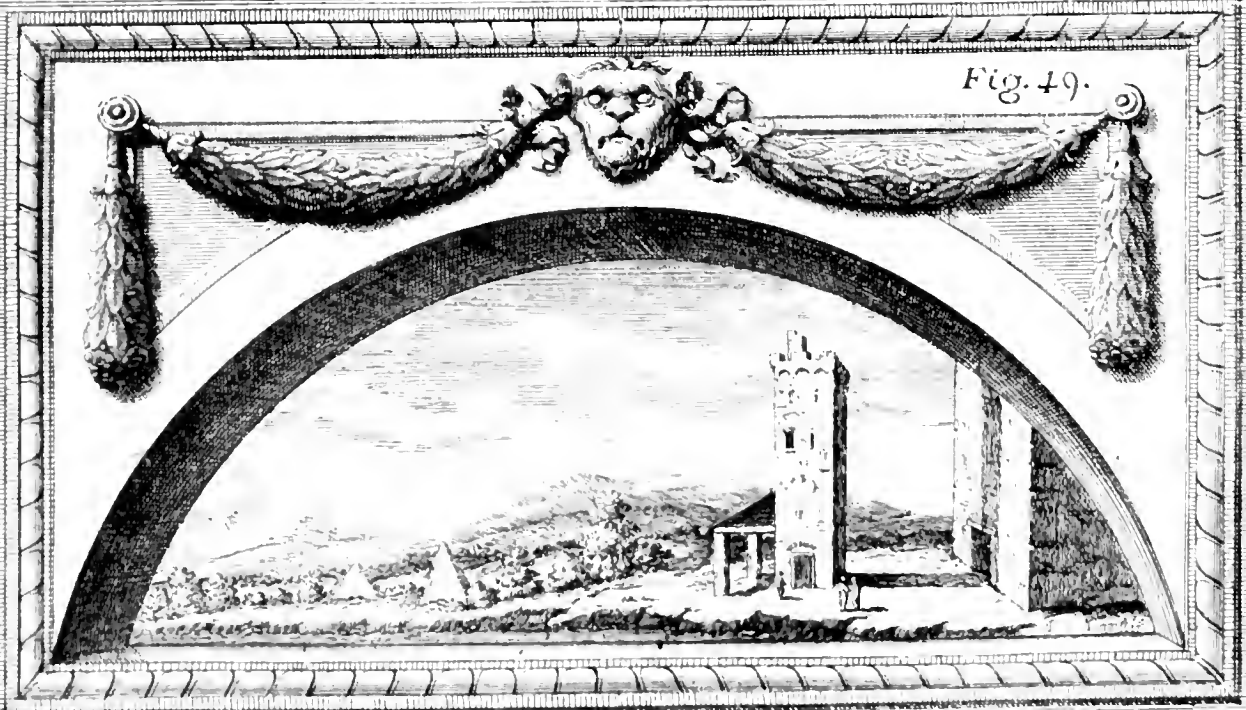


Fig. 49.



Quando il sole fa rosseggiar li nuvoli dell' orizzonte, le cose che per la distanza si vestivano d' azzurro fiano partecipanti di tal rossore: onde si farà una mistione fra l' azzurro e 'l rosso, la quale renderà la campagna molto allegra e gioconda: e tutte le cose che fiano alluminate da tal rossore, che fiano dense, faranno molto evidenti, e rosseggeranno: e l' aria per esser trasparente harà in se per tutto infuso tal rosseggiamento, onde si dimostrerà del color del fior de' gigli.

Sempre quell' aria che stà infra 'l sole e la terra, quando si leva o pone, fia più occupatrice delle cose che sono dopo lei che nissun altra parte d' aria: questo nasce per essere ella più biancheggiante.

Non fian fatti termini ne profili d' un corpo che campeggi uno sopra un' altro, ma solo esso corpo per se si spiccherà.

Se il termine della cosa bianca si scontrerà sopra altre cose bianche, se esso farà curvo, creerà termine oscuro per sua natura, e farà la più oscura parte che habbi la parte luminosa: e se campeggerà in luogo oscuro, esso termine parrà la più chiara parte che habbi la parte luminosa.

Quella cosa parrà più remota e spiccata dall' altra che campeggerà in campo più vario da se.

Nelle distanze si perdono prima i termini de' corpi che hanno colori simili, e che il termine dell' uno sia sopra dell' altro, come il termine d' una quercia sopra un' altra quercia simile. Secondo in maggior distanza si perderanno i termini de' corpi di colori mezzani terminati l' un sopra l' altro, come alberi, terreno lavorato, mura glie, o altre rovine di monti o di sassi. Ultimo si perderanno i termini de' corpi terminati il chiaro nell' oscuro, e l' oscuro nel chiaro.

Infra le cose di equal altezza che sopra l' occhio fiano situate, quella che fia più remota dall' occhio farà più bassa: e se farà situata sotto l' occhio, la più vicina a esso occhio parrà più bassa, e le laterali parallele concorreranno in un punto.

Manco sono evidenti ne' siti lontani le cose che sono d' intorno a i fiumi che quelle che da tali fiumi e paludi sono remote.

Infra le cose di equal spessitudine quelle che faranno più vicine all' occhio parranno più rare, e le più remote più spesse.

L' occhio che farà di maggior pupilla vedrà l' obbietto di maggior figura. Questo si dimostra nel guardare un corpo celeste per un picciolo spiracolo fatto con l' ago nella carta, che per non poter operare di essa luce se non una picciola parte, esso corpo pare diminuire tanto della sua grandezza, quanto la parte della luce che lo vede è mancata dal suo tutto.

L' aria ch' è ingrossata, e s' interpone infra l' occhio e la cosa,
 N ci ren-

ci rende essa cosa d'incerti e confusi termini, e fa esso obbietto parere di maggior figura che non è. Questo nasce perche la prospettiva lineale non diminuisce l'angolo che porta le sue spetie all'occhio, e la prospettiva de' colori la spinge e rimuove in maggior distanza ch'ella non è, sì che l'una rimuove dall'occhio, e l'altra conserva la sua magnitudine.

Quando il sole è in occidente le nebbie che ricascano ingrossano l'aria, e le cose che non sono vedute dal sole restano oscure e confuse, e quelle che dal sole fiano alluminate rosseggiano e gialleggiano, secondo ch' il sole si dimostra all'orizzonte. Ancora le cose che da questo sono alluminate sono forte evidenti, e massime gl'edifitij e case della città e ville, perche le loro ombre sono oscure, e pare che tale loro certa dimostrazione nasca di confusi & incerti fondamenti, perche ogni cosa è d'un colore, se non è veduta da esso sole.

La cosa alluminata dal sole è ancora alluminata dall'aria, in modo che si crean due ombre, delle quali quella sarà più oscura che harà la sua linea centrale dritta al centro del sole. Sempre la linea centrale del lume primitivo e derivativo sia con la linea centrale dell'ombre primitive o derivative.

Bello spettacolo fa il sole quando è in ponente, il quale allumina tutti gl'alti edificij delle città, e castella, e l'alti alberi delle campagne, e li tinge del suo colore, e tutto il resto da quivi in giù rimane di poco rilievo, perche essendo solamente alluminato dall'aria hanno poca differenza le ombre dalli lumi, e per questo non spiccano troppo, e le cose che fra queste più s'innalzano sono tocche da i raggi solari, e come si è detto, si tingono nel lor colore: onde tu hai a torre del colore di che tu fai il sole, e quivi ne hai a mettere in qualunque color chiaro con il quale tu allumi ni essi corpi. (*Fig. 50.*)

Ancora spesse volte accade che un nuvolo parrà oscuro senza haver'ombra da altro nuvolo da lui separato, e questo accade secondo il sito dell'occhio, perche dell'uno vicino si vede solo la parte ombrosa, e degl'altri si vede l'ombrosa e la luminosa.

Infra le cose di equal altezza quella che sarà più distante dall'occhio parrà più bassa. Vedi che il nuvolo primo ancor che sia più basso che il secondo, pare più alto di lui, come ci dimostra nella parete il tagliamento della piramide del primo nuvolo basso in M. A. (*Fig. 51.*) del secondo più alto in N. M. Questo nasce quando ti par vedere un nuvolo oscuro più alto che un nuvolo chiaro per li raggi del sole in oriente o in occidente.

Perche la cosa dipinta, ancorche ella venga all'occhio per quella medesima grossezza d'angolo che quella ch'è più remota da lei, non pare tanto remota quanto quella della remotione naturale.

CAP. CCCXXXIII.

Diciamo: Io dipingo su la parte B. C. (Fig. 52.) una casa che habbi a parere distante un miglio, e di poi io gliene metto allato una che hà la vera distanza d'un miglio, le quali cose sono in modo ordinate che la parete A. C. taglia la piramide con egual grandezza; nientedimeno mai con due occhi parranno di egual grandezza, ne di egual distanza.

De' Campi. CAP. CCCXXXIV.

Principalissima parte della pittura sono li campi delle cose dipinte, nelli quali campi li termini delle cose naturali c'hanno in loro curvità convessa sempre si conoscono, e le figure di tali corpi in essi campi, ancorche li colori de' corpi sieno del medesimo colore del predetto campo. E questo nasce che li termini convessi de' corpi non sono alluminati nel medesimo modo che dal medesimo lume è alluminato il campo, perche tal termine molte volte sarà più chiaro o più scuro che esso campo. Ma se tal termine è del color di tal campo, senza dubbio tal parte di pittura proibirà la notitia delle figure di tal termine, e questa tale elettione di pittura è da essere schifata dagl'ingegni de' buon pittori, conciosia che l'intentione del pittore è di far parere li suoi corpi di quà da' campi: e nel sopradetto caso accade il contrario, non solo in pittura, ma nelle cose di rilievo.

Del giudicio che s'ha da fare sopra l'opera d'un pittore.

CAP. CCCXXXV.

Prima è che tu consideri le figure, s'hanno il rilievo che si richiede al sito: e 'l lume che l'allumina, che l'ombre non siano quelle medesime negl'estremi dell'istoria che nel mezzo, perche altra cosa è l'esser circondato dall'ombra, & altra havere l'ombra da un solo lato. Quelle sono circondate dall'ombra, che sono verso il mezzo dell'istoria, perche sono adombrate dalle figure interposte frà loro & il lume: e quelle sono adombrate da un sol lato, le quali sono interposte infra 'l lume e l'istoria, perche dove non vede il lume, vede l'istoria, e vi si rappresenta l'oscurità d'essa istoria, e dove non vede l'istoria, vede lo splendor del lume, e vi si rappresenta la sua chiarezza.

Secondo è che il feminamento, ovvero compartitione delle figure, sia secondo il caso del quale tu vuoi che sia essa historia.

Terzo che le figure siano con prontezza intente al loro particolare.

Del rilievo delle figure remote dall'occhio. CAP. CCCXXXVI.

Quel corpo opaco si dimostrerà essere di minor rilievo il quale farà più distante dall'occhio, e questo accade perche l'aria interposta fra l'occhio & esso corpo opaco, per esser ella cosa chiara più che l'ombra di tal corpo, corrompe essa ombra, e la rischiara, e gli toglie la potenza della sua oscurità, la qual cosa è causa di fargli perdere il suo rilievo.

De' termini de' membri alluminati. CAP. CCCXXXVII.

Il termine di quel membro alluminato parrà più oscuro che farà veduto in campo più chiaro, e così parà più chiaro che sia veduto in campo più oscuro. E se tal termine sia piano, e veduto in campo chiaro simile alla sua chiarezza, il termine sia insensibile.

De' termini. CAP. CCCXXXVIII.

Li termini delle cose seconde non faranno mai cogniti come i primi. Adunque tu, pittore, non terminare immediate le cose quarte con le quinte, come le prime con le seconde, perche il termine d'una cosa in un'altra è di natura di linea matematica, ma non linea; perche il termine d'un colore è principio d'un altro colore, e non ha da essere però detta linea, perche niuna cosa s'intramette infra 'l termine d'un colore che sia anteposto ad un altro colore, se non è il termine, il quale è cosa insensibile d'appresso, adunque tu, pittore, non la pronuntiare nelle cose distanti.

Della incarnatione, e cose remote dall'occhio. CAP. CCCXXXIX.

Debbonsi dal Pittore porre nelle figure, e cose remote dall'occhio, solamente le macchie non terminate, ma di confusi termini, e sia fatta l'elettione di tali figure quando è nuvolo, o in sù la fera, e sopra tutto guardisi, come hò detto, da i lumi & ombre terminate, perche pajono poi tinte quando si vedono da lontano, e riescono poi opere difficili e senza gratia. E ti hai a ricordare, che l'ombre mai siano di qualità, che per la loro oscurità tu habbi a perdere il colore ove si causano, se già il luogo dove li corpi sono
situati

Fig. 50.

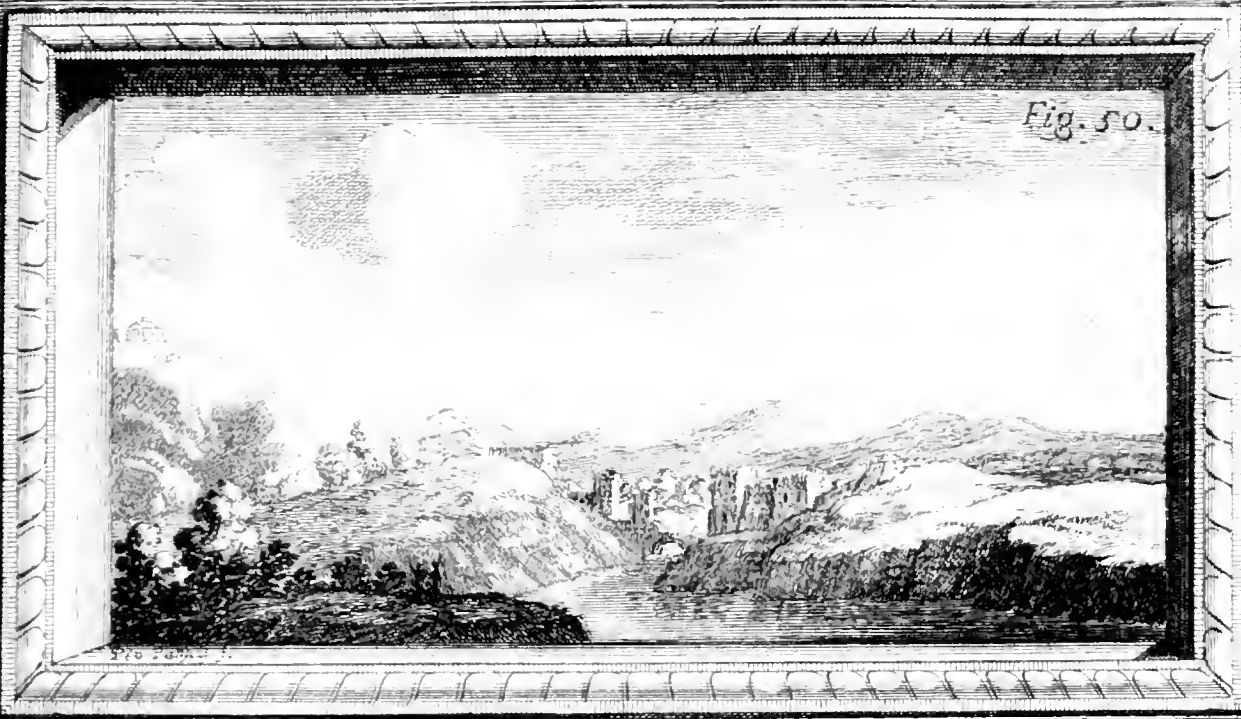


Fig. 51.

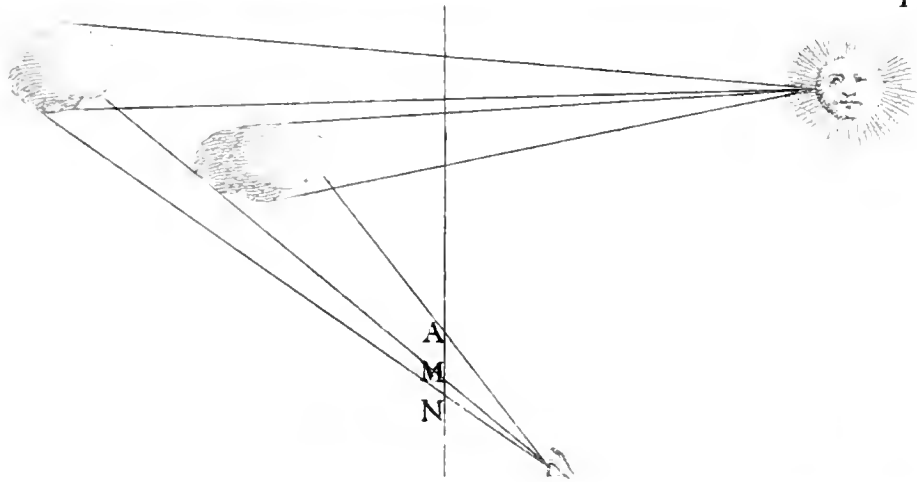
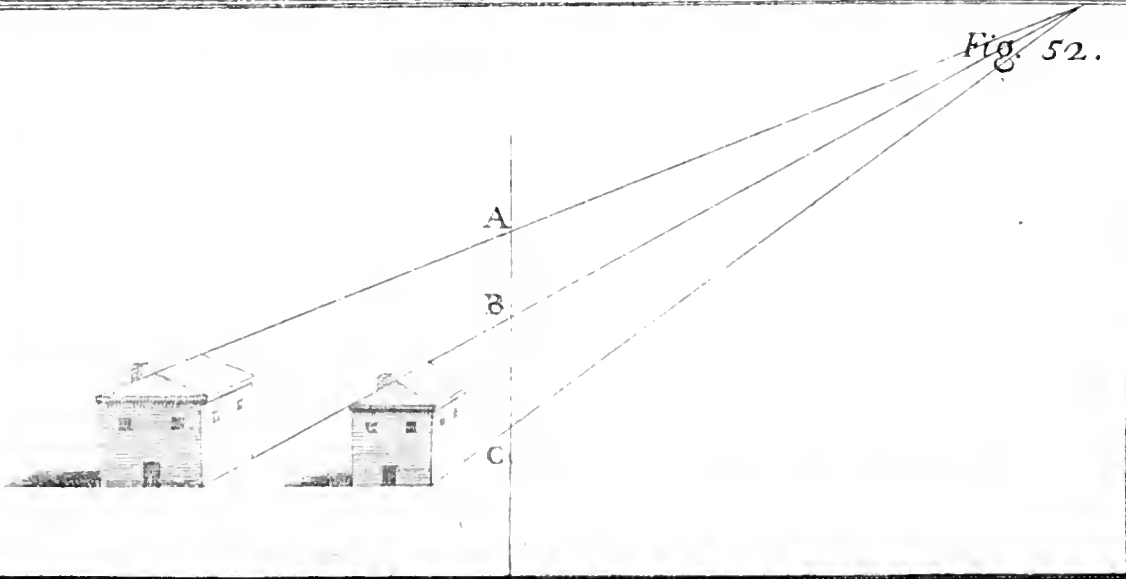


Fig. 52.



situati non fusse tenebroso: e non far profili, non disfiar capelli, non dar lumi bianchi, se non nelle cose bianche, e che essi lumi habbino a dimostrare la prima bellezza del colore dove si posano.

Varij precetti di pittura. CAP. CCCXL.

Li termini e figura di qualunque parte de' corpi ombrosi male si conoscono nell' ombre e ne' lumi loro, ma nelle parti interposte infra i lumi e l' ombre di essi corpi sono in primo grado di notizia.

La prospettiva la quale si estende nella pittura si divide in tre parti principali, delle quali la prima è della diminutione che fanno le quantità de' corpi in diverse distanze. La seconda parte è quella che tratta della diminutione de' colori di tali corpi. La terza è quella che diminuisce la notizia delle figure, e de' termini che hanno essi corpi in varie distanze.

L'azzurro dell'aria è di color composto di luce e di tenebre, la luce dico per causa dell'aria illuminata nelle particole dell'umidità infra essa aria infusa. Per tenebre dico l'aria pura, la quale non è divisa in atomi, cioè particole d'umidità, nella quale habbino a percuotere i raggi solari. E di questo si vede l'esempio nell'aria che s'interpone infra l'occhio e le montagne ombrose per l'ombra della gran copia de' gl'alberi che sopra essa si trovano, ovvero ombrosa in quella parte che non è percossa dalli raggi solari, la qual aria si fa azzurra, e non si fa azzurra nella parte sua luminosa, e molto meno nella parte coperta di neve.

Fra le cose egualmente oscure, e di egual distanza, quella si dimostrerà esser più oscura che terminerà in più bianco campo, e così per il contrario.

Quella cosa che sia più dipinta di bianco e nero apparirà di miglior rilievo che alcun'altra. Però ricordati, pittore, che vesti le tue figure di color più chiaro che tu puoi: che se le farai di color oscuro, fiano di poco rilievo e di poca evidenza da lontano, e questo perche l'ombre di tutte le cose sono oscure, e se farai una veste oscura, poco divario fia dal lume all'ombra; e ne' colori chiari vi fia differenza.

Perche le cose ritratte perfettamente dal naturale non pajono del medesimo rilievo qual pare esso naturale. CAP. CCCXLI

Impossibile è che la pittura imitata con somma perfezione di Vedi sopra cap. 53. lineamenti, ombre, lume, e colore, possa parere del medesimo rilievo qual pare esso naturale, se già tal naturale in lunga distanza

non

non è veduto da un sol occhio. Provasi: Siano gl'occhi A. B. (Fig. 53.) li quali vegghino l'obbietto C. col concorso delle linee centrali degli occhi A. C. e B. C. dico che le linee laterali di essa centrale vedono dietro a tal obbietto lo spatio G. D. e l'occhio A. vede tutto lo spatio F. D. e l'occhio B. vede tutto lo spatio G. E. Adunque li due occhi vedono di dietro all'obbietto C. tutto lo spatio F. E. per la qual cosa tal obbietto C. resta trasparente, secondo la definizione della trasparenza, dietro la quale niente si nasconde: il che intervenir non può a quello che vede con un sol occhio un obbietto maggior di esso occhio. E per quello che si è detto potiamo concludere il nostro quesito, perche una cosa dipinta occupa tutto lo spatio che hà dietro a se, e per nissuna via è possibile veder parte alcuna del campo che la linea sua circonferentiale hà dietro a se.

Di far che le cose paiono spiccate da' lor campi, cioè dalla parete dove sono dipinte. CAP. CCCXLII.

Molto più rilievo mostreranno le cose nel campo chiaro e illuminato che nell' oscuro. La ragione è, che se tu vuoi dar rilievo alla tua figura, tu fai che quella parte del corpo che è più remota dal lume manco partecipi di esso lume, onde viene a rimanere più oscura, e terminando poi in campo scuro, viene a cadere in confusi termini: per la qual cosa, se non vi accade riflesso, l'opera resta senza gratia, e da lontano non appariscono se non le parti luminose, onde conviene che l'oscure paiono esser del campo medesimo, e così le cose paiono tagliate, e rilevate tanto meno del dovere, quanto il campo è oscuro.

Precetto. CAP. CCCXLIII.

Le figure hanno più gratia poste ne' lumi universali che ne' particolari e piccioli perche li gran lumi e potenti abbracciano li rilievi de' corpi, e l'opere fatte in tali lumi appariscono da lontano con gratia, e quelle che sono ritratte a lumi piccioli, pigliano gran somma d'ombra, e simili opere fatte con tali ombre mai appariscono da luoghi lontani altro che tinte.

Del figurar le parti del mondo. CAP. CCCXLIV.

Sarai avvertito, che ne' luoghi maritimi, o vicini a quelli, volti alle parti meridionali, non facci il verno figurato ne gl'alberi o prati,

prati, come nelle parti remote da essi mari e settentrionali faresti, eccetto negl' alberi, li quali ogn' anno gettano foglie.

Del figurar le quattro parti de' tempi dell' anno, o pertecipanti di quelli.

CAP. CCCXLV.

Nell' autunno farai le cose secondo l' età di tal tempo, cioè nel principio cominciano ad impallidir le foglie de gl' alberi ne' più vecchi rami, più o meno secondo che la pianta è in luogo sterile o fertile: e non far come molti, che fanno tutte le sorti de gl' alberi, ancorche da se siano egualmente distanti, di una medesima qualità di verde. Così il colore de' prati, sassi, e pedali delle predette piante varia sempre, perche la natura è variabile in infinito.

Del vento dipinto. CAP. CCCXLVI.

Nella figurazione del vento, oltre il piegar de' rami, & arrovesciar delle foglie inverso l' avvenimento del vento, si deve figurar il rannugolamento della sottil polvere mista con l' intorbidata aria.

Del principio d' una pioggia. CAP. CCCXLVII.

La pioggia cade infra l' aria, quella oscurando con lucida tintura, pigliando dall' uno de' lati il lume del sole, e l' ombra dalla parte opposta, come si vede fare alle nebbie, & oscurasi la terra, che da tal pioggia l' è tolto lo splendor del sole: e le cose vedute di là da essa sono di confusi e non intelligibili termini, e le cose che faranno più vicine all' occhio siano più note: e più note faranno le cose vedute nella pioggia ombrosa, che quelle della pioggia alluminata. E questo accade perche le cose vedute nell' ombrose piogge, solo perdono li lumi principali, ma le cose che si veggono nelle luminose perdono il lume e l' ombra, perche le parti luminose si mischiano con la luminosità dell' alluminata aria, e le parti ombrose sono rischiarate dalla medesima chiarezza della detta aria alluminata.

Dell' ombre fatte da' ponti sopra le loro acque. CAP. CCCXLVIII.

L' ombre de' ponti non faranno mai vedute sopra le loro acque se prima l' acqua non perde l' offitio dello specchiare per conto di torbidezza. E questo si prova, perche l' acqua chiara è di superficie lustra e pulita, e specchia il ponte in tutti li luoghi interposti infra eguali angoli infra l' occhio & il ponte, e specchia l' aria sotto

il ponte, dove deve essere l'ombra di tal ponte, il che non può far l'acqua torbida, perche non specchia, ma ben riceve l'ombra, come farebbe una strada polverosa.

Precetti di pittura. CAP. CCCXLIX.

La prospettiva è briglia e timone della pittura.

La grandezza della figura dipinta dovrebbe mostrare a che distanza ell'è veduta.

Se tu vedi una figura grande al naturale, sappi che si dimostrerà esser presso all'occhio.

Precetti. CAP. CCCL.

Sempre il bilico è nella linea centrale del petto ch'è da esso belico in sù, e così tien conto del peso accidentale dell'huomo, come del suo peso naturale. Questo si dimostra nel stender il braccio, che il pugno posto nel suo estremo fa l'offitio che far si vede al contrapeso posto nell'estremo della stadera; onde per necessità si getta tanto peso di là dall'ombellico, quanto è il peso accidentale del pugno, & il calcagno conviene che s'innalzi.

Della statua. CAP. CCCLI.

Se vuoi fare una figura di marmo, fanne prima una di terra, la quale poi che sarà finita e secca, mettila in una cassa che sia ancora capace, dopo la figura tratta d'esso luogo, à ricever il marmo che vuoi scolpirvi d'entro a similitudine di quella terra. Poi messa la figura di terra dentro ad essa cassa, habbi bacchette, che entrino appunto per gli suoi buchi, e spingile dentro tanto per ciascun buco, che ciascuna bacchetta bianca tocchi la figura in diversi luoghi, e la parte d'esse bacchette che resta fuori della cassa tingi di nero, e fa il contra segno alla bacchetta, & al suo buco, in modo che à tua posta si scontri: e trarrai della cassa la figura di terra, e mettivi il tuo pezzo di marmo, e tanto leva dal marmo che tutte le tue bacchette si nascondino fino al loro segno in detti buchi: e per poter far meglio questo, fa che tutta la cassa si possa levare in alto, & il fondo d'essa cassa resti sempre sotto al marmo, & a questo modo ne potrai levar con i ferri con gran facilità.

Del far una pittura d'eterna vernice. CAP. CCCLII.

Dipingi la tua pittura sopra della carta tirata in telaro ben delicata

licata e piana, e poi da una buona e grossa imprimitura di pece e mattone ben pesto: dapoi da l'imprimitura di biacca e giallolino, poi colorisci, e vernica d'olio vecchio chiaro e fodo, & appiccalo al vetro ben piano. Ma è meglio far un quadro di terra ben vetrato, e l'imprimitura di biacca e giallolino, e poi colorisci, e vernica, poi appicca il vetro cristallino con la vernice ben chiara a esso vetro: ma fa prima ben seccare in stufa oscura esso colorito, e poi vernicalo con l'olio di noce & ambra, ovvero olio di noce rassodato al sole.

Modo di colorir in tela. CAP. CCCLIII.

Metti la tua tela in telaro, e dagli colla debole, e lascia seccare, e disegna, e da l'incarnatione con pennelli di fetole, e così fresca farai l'ombra sfumata a tuo modo. L'incarnatione sarà biacca, lacca, e giallolino: l'ombra farà nero, e majorica, e un poco di lacca, o vuoi lapis duro. Sfumato che tu hai, lascia seccare, poi ritocca a secco con lacca e gomma, stata assai tempo con l'acqua gommata insieme liquida, che è migliore, perche fa l'offitio suo senza lustrare.

Ancora per fare l'ombre più oscure, toglì lacca gommata sopra detta, & inchiostro, e con questa ombra puoi ombrare molti colori, perche è trasparente: e poi ombrare l'azzurro, lacca, e diverse ombre, dico perche diversi lumi ombrerai di lacca semplice gommata sopra la lacca senza tempera, ovvero sopra il cinabro temperato e secco.

Treccetto della prospettiva in pittura. CAP. CCCLIV.

Quando tu non conoscerai varietà di chiarezza o di oscurità infra l'aria, all' hora la prospettiva dell' ombre sia scacciata dalla tua imitatione, e solo ti hai a valere della prospettiva della diminutione de' corpi, e della diminutione de' colori, e del diminuire della cognitione delle cose all'occhio contraposte: e questa fa parere una medesima cosa più remota, cioè la perdita della cognitione della figura di qualunque obbietto.

L'occhio non avrà mai per la prospettiva lineale, senza suo moto, cognitione della distanza ch'è fra l'obbietto & un'altra cosa, se non mediante la prospettiva de' colori.

De gl' obbietti. CAP. CCCLV.

Quella parte dell'obbietto farà più alluminata che sia più propinqua al luminoso che l'allumina.

La similitudine delle cose in ogni grado di distanza perde i gradi di potenza, cioè quanto la cosa sarà più remota dall'occhio, farà tanto meno penetrabile infra l'aria con la sua similitudine.

Della diminutione de' colori e corpi. CAP. CCCLVI.

Sià osservata la diminutione delle qualità de' colori insieme con la diminutione de' corpi ove si applicano,

Dell'interpositione de' corpi trasparenti infra l'occhio e l'obbietto.
CAP. CCCLVII.

Quanto maggior sia l'interpositione trasparente infra l'occhio e l'obbietto tanto più si trasmuta il colore dell'obbietto nel colore del trasparente interposto.

Quando l'obbietto s'interpone fra l'occhio e 'l lume, per la linea centrale che si estende infra 'l centro del lume e l'occhio, all' hora tal obbietto sia totalmente privato di lume.

De' panni che vestono le figure, e lor pieghe. CAP. CCCLVIII.

Li panni che vestono le figure debbono havere le lor pieghe accomodate a cingere le membra da loro vestite, in modo che nelle parti alluminate non si ponga pieghe d'ombra oscura, e nelle parti ombrose non si faccia pieghe di troppa chiarezza, e che i lineamenti d'esse pieghe vadino in qualche parte circondando le membra da loro coperte, e non con lineamenti che taglino le membra, ne con ombre che sfondino più dentro che non è la superficie del corpo vestito, & in effetto il panno sia in modo adattato che non paia disabitato, cioè che non paia un aggruppamento di panno spogliato dall'huomo, come si vede fare a molti, li quali s'innamorano tanto de' varij aggruppamenti di varie pieghe, che n'empiono tutta una figura, dimenticandosi l'effetto perche tal panno è fatto, cioè per vestire e circondare le membra con gratia, dove essi si posano, e non l'empire tutte di venti, o vesiche gonfiate sopra li rilevi alluminati de' membri. Non nego già che non si debba fare alcuna bella falda, ma sia fatta in parte della figura dove le membra infra esse & il corpo raccogliano e ragunino tal panno. E sopra tutto varia li panni nell' historie, come nel fare ad alcuni le pieghe con rotture a facciate, e questo è ne' panni densi, & alcuni panni habbino li piegamenti molli, e le lor volte non laterate, & altri torti,

Della natura delle pieghe de' panni. CAP. CCCLIX.

Molti amano le piegature delle falde de' panni con li angoli acuti, crudi, e spediti, altri con angoli quasi insensibili, altri senza alcuni angoli, ma in luogo di quelli certe curvità.

Come si devono fare le pieghe de' panni. CAP. CCCLX.

Quella parte delle pieghe che si ritrova più lontana da' suoi costretti estremi si ridurrà più in sua prima natura. Naturalmente ogni cosa desidera mantenersi in suo essere. Il panno, perche e di eguale densità e spessitudine, sì nel suo rovescio come nel suo dritto, desidera di star piano: onde quando egli è da qualche piega o falda costretto a lasciare essa planitie, osserva la natura della forza in quella parte di se dove egli è più costretto, e quella parte ch'è più lontana a essi constringimenti troverai ridursi più alla prima sua natura, cioè dello star disteso e ampio. Esempio sia A. B. C. (*Fig. 54.*) la piega del panno detto di sopra. A. B. sia il luogo dove esso panno e piegato e costretto. Io ti proponi che quella parte del panno ch'era più lontano alli costretti estremi si ridurrebbe più nella sua prima natura: adunque C. trovandosi più lontano, la piega C. sia più larga ch'in nessun altro suo luogo.

Come si devono far le pieghe a' panni. CAP. CCCLXI.

A un panno non si deve dare confusione di molte pieghe, anzi farne solamente dove con le mani o braccia sono ritenute, & il resto lasciar cadere semplicemente, e si debbono ritrarre di naturale, cioè, se vorrai fare panno lana, usa le pieghe secondo quelli, e se farà seta, o panno fino, o da villano, va diversificando a ciascuno le sue pieghe, e non fare habito, come molti fanno, sopra i modelli coperti di carta, o corame sottile, che t'inganneresti forte.

Delle pieghe de' panni in scorcio. CAP. CCCLXII.

Dove la figura scorcia fagli vedere maggior numero di pieghe che dove la non scorcia, e le sue membra sieno circondate da pieghe spesse e giranti intorno ad esse membra. E sia dove stà l'occhio. M. N. (*Fig. 55.*) manda il mezzo di ciascuno circoli più lontani dall'occhio de loro fini. N. O. li mostra dritti, perche si trova a rincontro. P. Q. li manda per contrario.

Dell'occhio che vede le pieghe de' panni che circondano l'huomo.

CAP. CCCLXIII.

L'ombre interposte infra le pieghe de' panni circondatrici de' corpi humani, faranno tanto più oscure, quanto elle sono più incontro all'occhio con le concavità dove tal ombre son generate: e questo intendo haver detto, quando l'occhio è situato infra la parte ombrosa e la luminosa della predetta figura.

Delle pieghe de' panni. CAP. CCCLXIV.

Sempre le pieghe de' panni situati in qualunque atto delle figure debbono con i suoi lineamenti mostrare l'atto di tal figura, in modo che non diano ambiguità o confusione della vera attitudine a chi la considera: e che niuna piega con l'ombra tolga alcun membro, cioè che paia più a dentro la profondità della piega che la superficie del membro vestito. E che se tu figure figure vestite di più vestimenti, che non paia che l'ultima veste rinchiuda dentro a se le semplici ossa di tal figure, ma la carne insieme con quelle, e li panni vestimento della carne, con tanta grossezza qual si richiede alla multiplicatione de' suoi gradi.

Le pieghe de' panni che circondano le membra debbono diminuire della loro grossezza inverso gl'estremi della cosa circondata.

La longhezza delle pieghe che sono più strette alle membra debbono aggrinzarsi da quel lato che il membro per le sue piegature diminuisce, e tirarsi dall'opposita parte della sua piegatura. (*Fig. 56.*)

Dell'orizzonte specchiato nell'onde. CAP. CCCLXV.

Specchierassi l'orizzonte per la festa di questo nel lato veduto dall'orizzonte e dall'occhio, come si dimostra l'orizzonte F. (*Fig. 57.*) veduto dal lato B. C. il qual lato è ancor veduto dall'occhio. Adunque tu, pittore, che hai a figurare l'innondationi dell'acque, ricordati che da te non farà veduto il colore dell'acqua esser altrimenti chiaro o oscuro che si sia la chiarezza o oscurità del sito dove tu sei, insieme misto col colore dell'altre cose che sono dopo te.

I L F I N E .

IN-

Fig. 54.



Fig. 53.

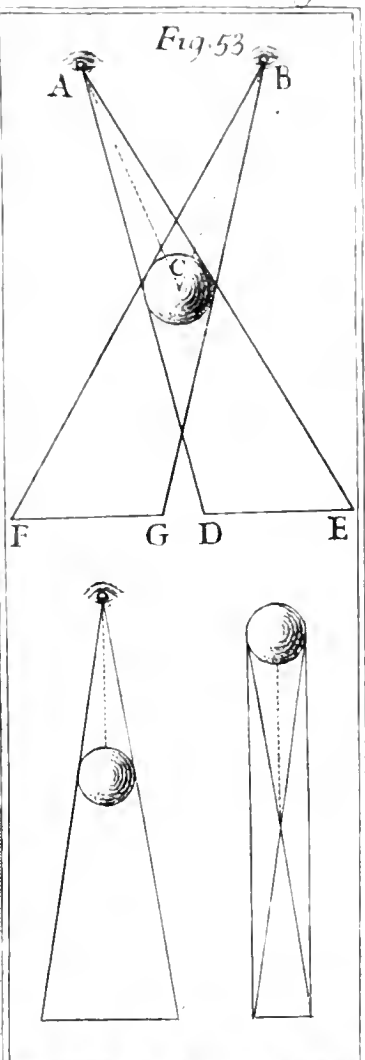


Fig. 55.



G. Contelli del.

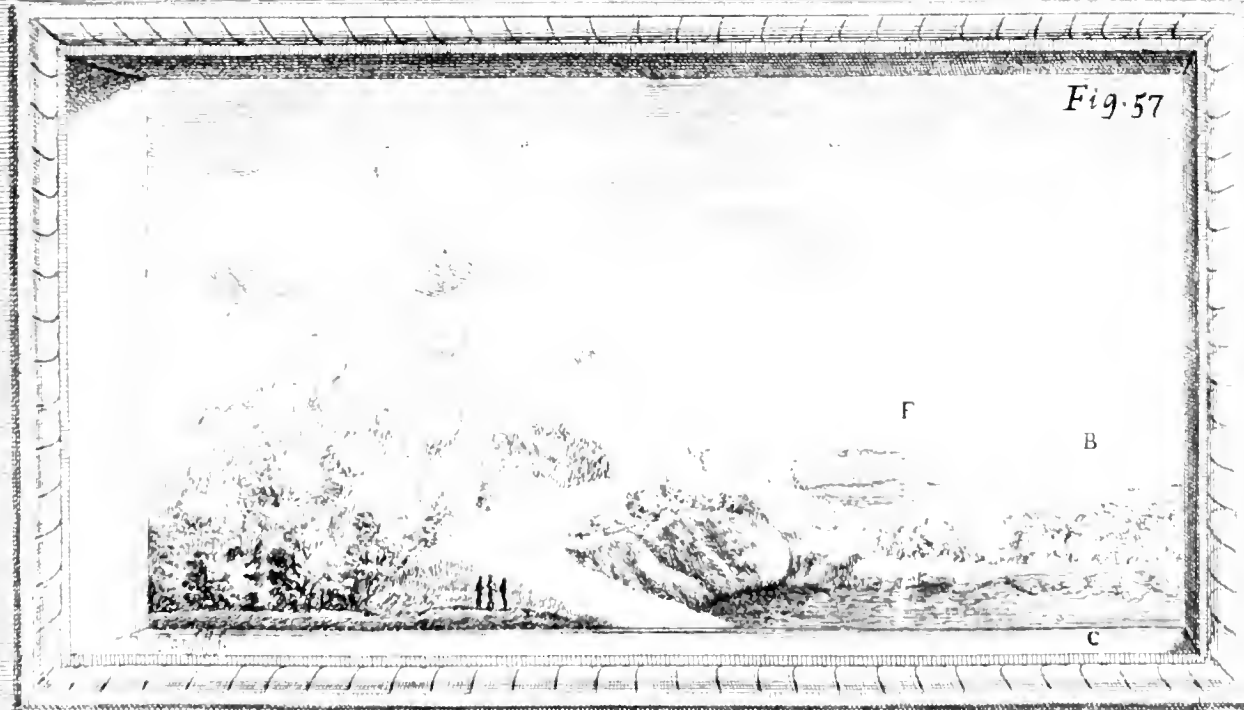
G. Ricci sculp. 15



Fig-56



Fig-57



INDICE

DE' CAPITOLI DI QUESTO TRATTATO.

- CAPITOLO I. **Q**uello che deve prima imparare il giovane.
- CAP. II. Quale studio deve essere ne' giovani.
- CAP. III. Qual regola si deve dare a' putti pittori.
- CAP. IV. Notitia del giovine disposto alla pittura.
- CAP. V. Precetto al pittore.
- CAP. VI. In che modo deve il giovane procedere nel suo studio.
- CAP. VII. Del modo di studiare.
- CAP. VIII. Avvertimento al pittore.
- CAP. IX. Precetto del pittore universale.
- CAP. X. Come il pittore deve essere universale.
- CAP. XI. Precetto al pittore.
- CAP. XII. Precetto come sopra.
- CAP. XIII. Precetto dello schizzar historie e figure.
- CAP. XIV. Del corregger gl' errori che tu scuopri.
- CAP. XV. Del giuditio.
- CAP. XVI. Modo di destar l' ingegno a varie inventioni.
- CAP. XVII. Dello studiare infino quando tu ti desti, o prima che tu t'addormenti allo senno.
- CAP. XVIII. Che si deve prima imparar la diligenza che la presta pratica.
- CAP. XIX. Come il pittore dev' esser vago d' udir il giuditio d' ogn' uno.
- CAP. XX. Che l' huomo non si deve fidar tanto di se, che non vegga dal naturale.
- CAP. XXI. Delle varietà delle figure.
- CAP. XXII. Dell' essere universale.
- CAP. XXIII. Di quelli che usano la pratica senza la diligenza, o vero scienza.
- CAP. XXIV. Del non imitare l' un l' altro pittore.
- CAP. XXV. Del ritrar dal naturale.
- CAP. XXVI. Avvertimento al pittore.
- CAP. XXVII. Come deve essere alto il lume da ritrar dal naturale.
- CAP. XXVIII. Quali lumi si devono eleggere per ritrar le figure de' corpi.
- CAP. XXIX. Delle qualità del lume per ritrar rilievi naturali, o finti.
- CAP. XXX. Del ritrar gl' ignudi.
- CAP. XXXI. Del ritrarre di rilievo fitto, o dal naturale.
- CAP. XXXII. Modo di ritrarre un sito corretto.
- CAP. XXXIII. Come si devono ritrar li paesi.
- CAP. XXXIV. Del ritrarre al lume di candela.
- CAP. XXXV. In che modo si debba ritrar' un volto, e dargli gratia, ombra, e lumi.
- CAP. XXXVI. Del lume dove si ritrae l' incarnatione delli volti, & ignudi.
- CAP. XXXVII. Del ritrar figure per l' historie.
- CAP. XXXVIII. Per ritrar un ignudo dal naturale, o altro.
- CAP. XXXIX. Misure e compartimenti della statua.
- CAP. XL. Come il pittore si deve accconciar al lume col suo rilievo.
- CAP. XLI. Della qualità del lume.
- CAP. XLII. Dell' inganno che si riceve nel giuditio delle membra.
- CAP. XLIII. Che si deve saper l' intrinseca forma dell' huomo.
- CAP. XLIV. Del difetto del pittore.
- CAP. XLV. Precetto perche il pittore non s'inganni nell' eletione della figura in che fa habito.
- CAP. XLVI. Difetto de' pittori che ritraggono una cosa di rilievo in casa a un lume, e poi

- e poi la mettono in compagnia a un altro lume.
- CAP. XLVII. Della pittura, e sua divisione.
- CAP. XLVIII. Figura, e sua divisione.
- CAP. XLIX. Proportione di membra.
- CAP. L. Delli movimenti, e dell' operationi varie.
- CAP. LI. Che si debbon fuggire i termini spediti.
- CAP. LII. Che nelle cose picciole non si vedon gl' errori, come nelle grandi.
- CAP. LIII. Perche la pittura non può mai parere spiccata, come le cose naturali.
- CAP. LIV. Perche i Capitoli delle figure l' una sopra l' altra è cosa da fuggire.
- CAP. LV. Qual pittura si deve usare in far parer le cose più spiccate.
- CAP. LVI. Qual' è più di discorso & utilità, o il lume e ombre de' corpi, o li loro lineamenti.
- CAP. LVII. Memoria che si fa dall' autore.
- CAP. LVIII. Precetti di pittura.
- CAP. LIX. Come la pittura deve esser vista da una sola finestra.
- CAP. LX. Dell' ombre.
- CAP. LXI. Come si debbono figurare i putti.
- CAP. LXII. Come si debbono figurar' i vecchi.
- CAP. LXIII. Come si debbono figurar le vecchie.
- CAP. LXIV. Come si debbono figurar le donne.
- CAP. LXV. Come si deve figurar una notte.
- CAP. LXVI. Come si deve figurar' una fortuna.
- CAP. LXVII. Come si deve figurar una battaglia.
- CAP. LXVIII. Del modo di condurre in pittura le cose lontane.
- CAP. LXIX. Come l' aria si deve fare più chiara quanto più la fai finir bassa.
- CAP. LXX. A far che le figure spicchino dal lor campo.
- CAP. LXXI. Del figurar le grandezze delle cose dipinte.
- CAP. LXXII. Delle cose finite, e delle confuse.
- CAP. LXXIII. Delle figure che son separate, accioche non paiano congiunte.
- CAP. LXXIV. Se il lume dev' esser tolto in faccia, o da parte, e quale d'ù più gratia.
- CAP. LXXV. Della riverberatione.
- CAP. LXXVI. Dove non può esser riverberatione luminosa.
- CAP. LXXVII. De' riflessi.
- CAP. LXXVIII. De' riflessi de' lumi che circondano l' ombre.
- CAP. LXXIX. Dove i riflessi de' lumi sono di maggior o minor chiarezza.
- CAP. LXXX. Qual parte del riflesso sarà più chiara.
- CAP. LXXXI. De' colori riflessi della carne.
- CAP. LXXXII. Dove li riflessi sono più sensibili.
- CAP. LXXXIII. De' riflessi duplicati e triplicati.
- CAP. LXXXIV. Come nissun colore riflesso è semplice, ma è misto con le specie degl' altri colori.
- CAP. LXXXV. Come rarissime volte li riflessi sono del colore del corpo dove si congiungono.
- CAP. LXXXVI. Dove più si vedrà il riflesso.
- CAP. LXXXVII. De' colori de' riflessi.
- CAP. LXXXVIII. De' termini de' riflessi nel suo campo.
- CAP. LXXXIX. Del collocar le figure.
- CAP. XC. Del modo d' imparar bene a comporre insieme le figure nelle historie.
- CAP. XCI. Del por prima una figura nell' historia.
- CAP. XCII. Modo del comporre le historie.
- CAP. XCIII. Del comporre l' historie.
- CAP. XCIV. Varietà d' huomini nell' historie.

- CAP. XCV. *Bell' imparar li movimenti dell' huomo.*
- CAP. XCVI. *Del comporre l' historie.*
- CAP. XCVII. *Della varietà nell' historie.*
- CAP. XCVIII. *Del diversificare l' arie de' volti nell' historie.*
- CAP. XCIX. *Dell' accompagnare li colori l' un con l' altro, e che l' uno dia gratia all' altro.*
- CAP. C. *Del far vivi e belli colori nelle sue superficie.*
- CAP. CI. *De' colori dell' ombre di qualunque colore.*
- CAP. CII. *Della varietà che fanno li colori delle cose remote e propinque.*
- CAP. CIII. *In quanta distanza si perdono li colori delle cose integramente.*
- CAP. CIV. *Colore dell' ombra del bianco.*
- CAP. CV. *Qual colore farà ombra più nera.*
- CAP. CVI. *Del colore che non mostra varietà in varie grossezze d' aria.*
- CAP. CVII. *Della prospettiva de' colori.*
- CAP. CVIII. *Del colore che non si muta in varie grossezze d' aria.*
- CAP. CIX. *Se li colori varj possono essere o parere d' una uniforme oscurità, mediante una medesima ombra.*
- CAP. CX. *Della causa de' perdimenti de' colori e figure de' corpi mediante le tenebre che paiono e non sono.*
- CAP. CXI. *Come nissuna cosa mostra il suo color vero s' ella non ha lume da un altro simil colore.*
- CAP. CXII. *De' colori che si dimostrano variare dal loro essere, mediante li paragoni de' lor campi.*
- CAP. CXIII. *Della mutatione de' colori trasparenti dati o messi sopra diversi colori, con la lor diversa relatione.*
- CAP. CXIV. *Qual parte d' un medesimo colore si mostrerà più bella in pittura.*
- CAP. CXV. *Come ogni colore che non hà lustro è più bello nelle sue parti luminose che nell' ombrose.*
- CAP. CXVI. *Dell' evidenza de' colori.*
- CAP. CXVII. *Qual parte del colore ragionevolmente deve esser più bella.*
- CAP. CXVIII. *Come il bello del colore debb' esser ne' lumi.*
- CAP. CXIX. *Del color verde fatto dalla ruggine di rame.*
- CAP. CXX. *Aumentatione di bellezza nel verderame.*
- CAP. CXXI. *Della mistione de' colori l' un con l' altro.*
- CAP. CXXII. *Della superficie d' ogni corpo ombroso.*
- CAP. CXXIII. *Quale è la superficie ricettiva di più colori.*
- CAP. CXXIV. *Qual corpo si tingerà più del color del suo oggetto.*
- CAP. CXXV. *Qual corpo si dimostrerà di più bel colore.*
- CAP. CXXVI. *Dell' incarnatione de' volti.*
- CAP. CXXVII. *Modo di ritrarre il rilieuo, e di preparar le carte per questo.*
- CAP. CXXVIII. *Della varietà d' un medesimo colore in varie distanze dall' occhio.*
- CAP. CXXIX. *Della veridara veduta in campagna.*
- CAP. CXXX. *Qual verdura parrà più d' azzurro.*
- CAP. CXXXI. *Qual' è quella superficie che meno che l' altre dimostra il suo vero colore.*
- CAP. CXXXII. *Qual corpo mostrerà più il suo vero colore.*
- CAP. CXXXIII. *Della chiarezza de' paesi.*
- CAP. CXXXIV. *Prospettiva comune della diminutione de' colori in lunga distanza.*
- CAP. CXXXV. *Delle cose specchiate nell' acqua de' paesi, e prima dell' aria.*

- CAP. CXXXVI. *Diminutione de' colori per mezzo interposto infra loro e l'occhio.*
- CAP. CXXXVII. *De' campi che si convengono all'ombra, & a lumi.*
- CAP. CXXXVIII. *Come si deve riparare, quando il bianco si termina in bianco, e l'oscuro in oscuro.*
- CAP. CXXXIX. *Della natura de' colori de' campi sopra li quali campeggia il bianco.*
- CAP. CXL. *De' campi delle figure.*
- CAP. CXL I. *De' campi delle cose dipinte.*
- CAP. CXLII. *Di quelli che fingono in campagna la cosa più remota farsi più oscura.*
- CAP. CXLIII. *De' colori delle cose remote dall'occhio.*
- CAP. CXLIV. *Gradi di pitture.*
- CAP. CXLV. *Dello specchiamento e colore dell'acqua del mare veduto da diversi aspetti.*
- CAP. CXLVI. *Della natura de' paragoni.*
- CAP. CXLVII. *Del color dell'ombra di qualunque corpo.*
- CAP. CXLVIII. *Della prospettiva de' colori ne' luoghi oscuri.*
- CAP. CXLIX. *Prospettiva de' colori.*
- CAP. CL. *De' colori.*
- CAP. CLI. *Da che nasce l'azzurro nell'aria.*
- CAP. CLII. *De' colori.*
- CAP. CLII I. *De' colori.*
- CAP. CLIV. *De' campi delle figure de' corpi dipinti.*
- CAP. CLV. *Perche il bianco non è colore.*
- CAP. CLVI. *De' colori.*
- CAP. CLVII. *De' colori de' lumi incidenti & riflessi.*
- CAP. CLVIII. *De' colori dell'ombra.*
- CAP. CLIX. *Delle cose poste in campo chiaro, e perche tal uso è utile in pittura.*
- CAP. CLX. *De' campi.*
- CAP. CLXI. *De' colori che risultano dalla mistione d'altri colori, li quali si dimandono specie seconde.*
- CAP. CLXII. *De' colori.*
- CAP. CLXIII. *Del color delle montagne.*
- CAP. CLXIV. *Come il pittore deve mettere in pratica la prospettiva de' colori.*
- CAP. CLXV. *Della prospettiva aerea.*
- CAP. CLXVI. *De' varii accidenti e movimenti del huomo, e proportione de' membri.*
- CAP. CLXVII. *Delle mutationi delle misure dell'huomo dal suo nascimento al suo ultimo crescimento.*
- CAP. CLXVIII. *Come i puttini hanno le giunture contrarie a gl'huomini nelle loro grossezze.*
- CAP. CLXIX. *Della differenza della misura che è frà li putti & gl'huomini.*
- CAP. CLXX. *Delle giunture delle dita.*
- CAP. CLXXI. *Delle giunture delle spalle, e suoi crescimenti.*
- CAP. CLXXII. *Delle spalle.*
- CAP. CLXXIII. *Delle misure universali de' corpi.*
- CAP. CLXXIV. *Delle misure del corpo huomo, e piegamenti di membra.*
- CAP. CLXXV. *Della proportionalità delle membra.*
- CAP. CLXXVI. *Della giuntura delle mani col braccio.*
- CAP. CLXXVII. *Delle giunture de' piedi, e loro ingrossamenti, e diminutione.*
- CAP. CLXXVIII. *Delle membra che diminuiscono quando si piegano, e crescono quando si distendono.*
- CAP. CLXXIX. *Delle membra che ingrossano nella loro giuntura quando si piegano.*
- CAP. CLXXX. *Delle membra degl'huomini ignudi.*
- CAP. CLXXXI. *Delli moti potenti delle membra dell'huomo.*
- CAP. CXXXII. *Del movimento dell'huomo.*
- CAP. CLXXXIII. *Delle attitudini, movimenti, e lor membri.*
- CAP. CLXXXIV. *Delle giunture delle membra.*
- CAP. CLXXXV. *Della membrificatione dell'huomo.*

- CAP. CLXXXVI. *De' moti de' membri dell' uomo .*
- CAP. CLXXXVII. *De' moti delle parti del volto .*
- CAP. CLXXXVIII. *De' membri e descrizione d' effigie .*
- CAP. CLXXXIX. *Modo di tener a mente , e del fare un' effigie humana in profilo , solo col guardo d' una sol volta .*
- CAP. CXC. *Modo di tener a mente la forma d' un volto .*
- CAP. CXCI. *Delle bellezze de' volti .*
- CAP. CXCH. *Dell' attitudine .*
- CAP. CXCIII. *De' movimenti delle membra quando si figura l' uomo che siano atti proprii .*
- CAP. CXCIV. *Delle membrificationi degl' ignudi .*
- CAP. CXCV. *Del moto e corso dell' uomo & altri animali .*
- CAP. CXCVI. *Quando è maggior differenza d' altezza di spalle nell' ationi dell' uomo .*
- CAP. CXCVII. *Risposta contra .*
- CAP. CXCVIII. *Come il braccio raccolto muta tutto l' uomo dalla sua prima ponderatione quando esso braccio s' estende .*
- CAP. CXCIX. *Dell' uomo & altri animali che nel muoversi con tardità non hanno il centro della gravità troppo remoto dal centro de' li sostentacoli .*
- CAP. CC. *Dell' uomo che porta un peso sopra le sue spalle .*
- CAP. CCI. *Della ponderatione dell' uomo sopra li suoi piedi .*
- CAP. CCH. *Dell' uomo che si move .*
- CAP. CCIII. *Della bilicatione del peso di qualunque animale immobile sopra le sue gambe .*
- CAP. CCIV. *De i piegamenti e voltamenti dell' uomo .*
- CAP. CCV. *De' piegamenti .*
- CAP. CCVI. *Della equiponderantia .*
- CAP. CCVII. *Del moto humano .*
- CAP. CCVIII. *Del moto creato dalla destruzione del bilico .*
- CAP. CCIX. *Del bilico delle figure .*
- CAP. CCX. *Della gratia delle membra .*
- CAP. CCXI. *Delle comodità delle membra .*
- CAP. CCXII. *D' una figura sola fuor dell' istoria .*
- CAP. CCXIII. *Quali sono le principali importantie che appartengono alla figura .*
- CAP. CCXIV. *Del bilicar il peso intorno al centro della gravità de' corpi .*
- CAP. CCXV. *Delle figure che hanno a maneggiare e portar pesi .*
- CAP. CCXVI. *Dell' attitudini degl' huomini .*
- CAP. CCXVII. *Varietà d' attitudini .*
- CAP. CCXVIII. *Dell' attitudini delle figure .*
- CAP. CCXIX. *Dell' ationi de' circostanti a un caso notando .*
- CAP. CCXX. *Qualità degl' ignudi .*
- CAP. CCXXI. *Come li muscoli son corti e grossi .*
- CAP. CCXXII. *Come li grassi non hanno grossi muscoli .*
- CAP. CCXXIII. *Quali sono li muscoli che spariscono ne' movimenti diversi dell' uomo .*
- CAP. CCXXIV. *De' muscoli .*
- CAP. CCXXV. *Che l' ignudo figurato con grand' evidenza de' muscoli sia senza moto .*
- CAP. CCXXVI. *Che le figure ignude non debbono haver i loro muscoli ricercati affatto .*
- CAP. CCXXVII. *Dell' allargamento e raccortamento de' muscoli .*
- CAP. CCXXVIII. *Dove si trova corda negl' huomini senza muscoli .*
- CAP. CCXXIX. *Degl' otto pezzi che nascono nel mezzo delle corde in varie giunture dell' uomo .*
- CAP. CCXXX. *Del muscolo che è infra 'l pomo granato , & il pettignone .*
- CAP. CCXXXI. *Dell' ultimo svoltamento che può far l' uomo nel veder- si a dietro .*

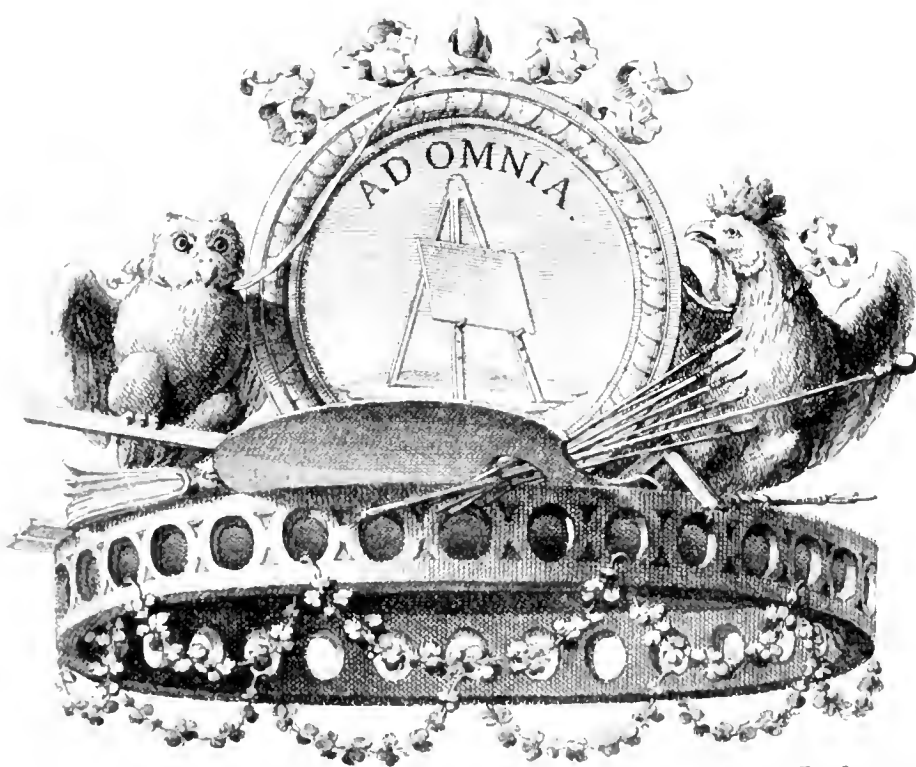
- CAP. CCXXXII. *Quanto si può avvicinar l' un braccio con l' altro di dietro .*
- CAP. CCXXXIII. *Dell' apparecchio della forza dell' huomo che vuol generare gran percussione .*
- CAP. CCXXXIV. *Della forza composta dall' huomo, e prima si dirà delle braccia .*
- CAP. CCXXXV. *Qual' è maggior potenza dell' huomo, quella del tirare, o quella dello spingere .*
- CAP. CCXXXVI. *Delle membra che piegano, e che officio fa la carne che la veste in esso piegamento .*
- CAP. CCXXXVII. *Del voltar la gamba senza la coscia .*
- CAP. CCXXXVIII. *Della piegatura della carne .*
- CAP. CCXXXIX. *Del moto semplice dell' huomo .*
- CAP. CCXL. *Moto composto .*
- CAP. CCXLI. *Delli moti appropriati agli effetti degl' huomini .*
- CAP. CCXLII. *De' moti delle figure .*
- CAP. CCXLIII. *Degl' atti dimostrativi .*
- CAP. CCXLIV. *Della varietà de' visi .*
- CAP. CCXLV. *De' moti appropriati alla mente del mobile .*
- CAP. CCXLVI. *Come gl' atti mentali muovano la persona in primo grado di facilità e comodità .*
- CAP. CCXLVII. *Del moto nato dalla mente mediante l' obbietto .*
- CAP. CCXLVIII. *De' moti comuni .*
- CAP. CCXLIX. *Del moto degl' animali .*
- CAP. CCL. *Cb' ogni membro sia proportionato a tutto il suo corpo .*
- CAP. CCLI. *Dell' osservanza del decoro .*
- CAP. CCII. *Dell' età delle figure .*
- CAP. CCLIII. *Qualità d' huomini ne' componimenti dell' historie .*
- CAP. CCLIV. *Del figurare uno che parli con più persone .*
- CAP. CCLV. *Come deve farsi una figura irata .*
- CAP. CCLVI. *Come si figura un disperato .*
- CAP. CCLVII. *Del ridere e del piangere, e differenza loro .*
- CAP. CCLVIII. *Del posare de' putti .*
- CAP. CCLIX. *Del posare delle femine, e de' giovani .*
- CAP. CCLX. *Di quelli che saltano .*
- CAP. CCLXI. *Dell' huomo che vuol tirar una cosa fuor di se con grand' impeto .*
- CAP. CCLXII. *Perche quello che vuol tirar, o ficcar tirando il ferro in terra, alza la gamba opposta incurvata .*
- CAP. CCLXIII. *Ponderatione de' corpi che non si muovono .*
- CAP. CCLXIV. *Dell' huomo che posa sopra li due piedi, e che dà di se più peso all' uno che all' altro .*
- CAP. CCLXV. *Del posar delle figure .*
- CAP. CCLXVI. *Delle ponderationi dell' huomo nel fermarsi sopra de' suoi piedi .*
- CAP. CCLXVII. *Del moto locale più o meno veloce .*
- CAP. CCLXVIII. *Degl' animali di quattro piedi, e come si muovono .*
- CAP. CCLXIX. *Della corrispondenza che ha la metà dell' huomo con l' altra metà .*
- CAP. CCLXX. *Come nel saltar dell' huomo in alto vi si trovano tre moti .*
- CAP. CCLXXI. *Che è impossibile che una memoria serbi tutti gl' aspetti e mutationi delle membra .*
- CAP. CCLXXII. *Della pratica cercata con gran sollecitudine dal pittore .*
- CAP. CCLXXIII. *Del giudicare il pittore le sue opere e quelle d' altrui .*
- CAP. CCLXXIV. *Del giudicare il pittore la sua pittura .*
- CAP. CCLXXV. *Come lo specchio è maestro de' pittori .*
- CAP. CCLXXVI. *Qual pittura è più laudabile .*

- CAP. CCLXXVII. *Quale è il primo obbietto & intentione del pittore.*
- CAP. CCLXXVIII. *Quale è più importante nella pittura, l'ombra, o suoi lineamenti.*
- CAP. CCLXXIX. *Come si deve dare lume alle figure.*
- CAP. CCLXXX. *Dove deve star quello che riguarda la pittura.*
- CAP. CCLXXXI. *Come si deve porre alto il punto.*
- CAP. CCLXXXII. *Che le figure piccole non debbono per ragione esser finite.*
- CAP. CCLXXXIII. *Che campo deve usare il pittore alle sue figure.*
- CAP. CCLXXXIV. *Precepto di pittura.*
- CAP. CCLXXXV. *Del fingere un sito selvaggio.*
- CAP. CCLXXXVI. *Come deve far parere naturale un animal finito.*
- CAP. CCLXXXVII. *De' visi che si debbono fare, che habbino rilievo con gratia.*
- CAP. CCLXXXVIII. *Del dividere e spiccare le figure da' loro campi.*
- CAP. CCLXXXIX. *Della differenza de' lumi posti in diversi siti.*
- CAP. CCXC. *Del fuggir l'improporzionalità delle circostanze.*
- CAP. CCXCI. *De' termini de' corpi detti lineamenti, ovvero contorni.*
- CAP. CCXCII. *Degl' accidenti superficiali che prima si perdono nel discostarsi de' corpi ombrosi.*
- CAP. CCXCIII. *Degl' accidenti superficiali che prima si perdono per le distanze.*
- CAP. CCXCIV. *Della natura de' termini de' corpi sopra gl' altri corpi.*
- CAP. CCXCV. *Della figura che v'è contra 'l vento.*
- CAP. CCXCVI. *Della finestra dove si ritrae la figura.*
- CAP. CCXCVII. *Perche misurando un viso,*
- e poi dipingendolo in tal grandezza, egli si dimostrerà maggior del naturale.*
- CAP. CCXCVIII. *Se la superficie d'ogni corpo opaco partecipa del color del suo obbietto.*
- CAP. CCXCIX. *Del moto degl' animali.*
- CAP. CCC. *A fare una figura che si dimostri esser alta braccia 40. in spatio di braccia 20. e abbia membra corrispondenti, e stia dritta in piedi.*
- CAP. CCCI. *A fare una figura nel muro di 12. braccia che appaisca d' altezza di 24.*
- CAP. CCCII. *Avvertimento circa l' ombre e lumi.*
- CAP. CCCIII. *Pittura, e lume universale.*
- CAP. CCCIV. *De' campi proportionati a' corpi che in essi campeggiano, e prima delle superficie piane d' uniforme colore.*
- CAP. CCCV. *Pittura di figura e corpo.*
- CAP. CCCVI. *Nella pittura mancherà prima di notitia la parte di quel corpo che sarà di minor quantità.*
- CAP. CCCVII. *Perche una medesima campagna si dimostra alcuna volta maggiore o minore che non è.*
- CAP. CCCVIII. *Observationi diverse.*
- CAP. CCCIX. *Delle città & altre cose vedute all' aria grossa.*
- CAP. CCCX. *De' raggi solari che penetrano li spiracoli de' nuvoli.*
- CAP. CCCXI. *Delle cose che l'occhio vede sotto se miste infra nebbia & aria grossa.*
- CAP. CCCXII. *Degl' edifti veduti nell' aria grossa.*
- CAP. CCCXIII. *Della cosa che si mostra da lontano.*

- CAP. CCCXIV. *Della veduta d'una città in aria grossa.*
- CAP. CCCXV. *De' termini inferiori delle cose remote.*
- CAP. CCCXVI. *Delle cose vedute da lontano.*
- CAP. CCCXVII. *Dell'azzurro che si mostra essere ne' paesi lontani.*
- CAP. CCCXVIII. *Quali son quelle parti de' corpi delle quali per distanza manca la notitia.*
- CAP. CCCXIX. *Perche le cose quanto più si rimuovono dall'occhio manco si conoscono.*
- CAP. CCCXX. *Perche i volti di lontano paiono oscuri.*
- CAP. CCCXXI. *Quali son le parti che prima si perdono di notitia ne' corpi che si rimuovono dall'occhio, e quali più si conservano.*
- CAP. CCCXXII. *Della prospettiva lineale.*
- CAP. CCCXXIII. *De' corpi veduti nella nebbia.*
- CAP. CCCXXIV. *Dell'altezza degli edifizj veduti nella nebbia.*
- CAP. CCCXXV. *Delle città & altri edifizj veduti la sera o la mattina nella nebbia.*
- CAP. CCCXXVI. *Perche le cose più alte poste nella distanza sono più oscure che le basse, ancorche la nebbia sia uniforme in grossezza.*
- CAP. CCCXXVII. *Delle macchie dell'ombre che appariscono ne' corpi da lontano.*
- CAP. CCCXXVIII. *Perche su 'l far della sera l'ombre de' corpi generate in bianco parete sono azzurre.*
- CAP. CCCXXIX. *Dove è più chiaro il fumo.*
- CAP. CCCXXX. *Della polvere.*
- CAP. CCCXXXI. *Del fumo.*
- CAP. CCCXXXII. *Varj precetti di pittura.*
- CAP. CCCXXXIII. *Perche la cosa dipinta, ancorche ella venghi all'occhio per quella medesima grossezza d'angolo che quella ch'è più remota di lei, non pare tanto remota quanto quella della remotione naturale.*
- CAP. CCCXXXIV. *De' campi.*
- CAP. CCCXXXV. *Del giudicio che s'ha da fare sopra l'opera d'un pittore.*
- CAP. CCCXXXVI. *Del rilievo delle figure remote dall'occhio.*
- CAP. CCCXXXVII. *De' termini de' membri alluminati.*
- CAP. CCCXXXVIII. *De' termini.*
- CAP. CCCXXXIX. *Della incarnatione, e cose remote dall'occhio.*
- CAP. CCCXL. *Varj precetti di pittura.*
- CAP. CCCXLI. *Perche le cose ritratte perfettamente dal naturale non paiono del medesimo rilievo qual pare esso naturale.*
- CAP. CCCXLII. *Di far che le cose paiono spiccate da' lor campi, cioè dalla parete dove sono dipinte.*
- CAP. CCCXLIII. *Precetto.*
- CAP. CCCXLIV. *Del figurar le parti del mondo.*
- CAP. CCCXLV. *Del figurar le quattro parti de' tempi dell'anno, o partecipanti di quelli.*
- CAP. CCCXLVI. *Del vento dipinto.*
- CAP. CCCXLVII. *Del principio d'una pioggia.*
- CAP. CCCXLVIII. *Dell'ombre fatte da' ponti sopra le loro acque.*
- CAP. CCCXLIX. *Precetti di pittura.*
- CAP. CCCL. *Precetti.*
- CAP. CCCLI. *Della statua.*
- CAP. CCCLII. *Del far una pittura d'eterna vernice.*
- CAP. CCCLIII. *Modo di colorir in tela.*
- CAP. CCCLIV. *Precetto della prospettiva in pittura.*

- CAP. CCCLV. *Degl' obbietti.*
 CAP. CCCLVI. *Della diminutione de' colori e corpi.*
 CAP. CCCLVII. *Dell' interposizione de' corpi trasparenti infra l' occhio e l' obbietto.*
 CAP. CCCLVIII. *De' panni che vestono le figure, e lor pieghe.*
 CAP. CCCLIX. *Della natura delle pieghe de panni.*
 CAP. CCCLX. *Come si devono far le pieghe de' panni.*
- CAP. CCCLXI. *Come si devono fare le pieghe a' panni.*
 CAP. CCCLXII. *Delle pieghe de' panni in scorcio.*
 CAP. CCCLXIII. *Dell' occhio che vede le pieghe de' panni che circondano l' huomo.*
 CAP. CCCLXIV. *Delle pieghe de' panni.*
 CAP. CCCLXV. *Dell' orizzonte specchiato nell' onde.*

F I N E .



N. P. Paroli Pin. f.

LEON

LEON BATTISTA ALBERTI

DELLA

PITTURA

E

DELLA STATUA.

AL MOLTO ILLUSTRE SIGNORE MIO OSSERVANTISSIMO

IL SIGNORE

CARLO ERRARD

PITTORE DEL RE CRISTIANISSIMO.

MOLTO ILLUSTRE SIGNORE.

LE dedicationi sono sempre bene impiegate, e convengono principalmente a quelli che professano le medesime arti e scienze che ne' libri s' insegnano, perchè se stimano la propria virtù e reputatione, forza è c' abbino anche in pregio il presente che si fà a loro: Et essendo di forze bastanti per resistere alle calunnie degl' invidiosi, Et alle cavillationi degl' ignoranti, con i soli caratteri del loro nome preservano le opere dedicate da ogni fascinante e venenata lingua. Spinto da que-

Q

ste

Ste considerations, ma molto più dal desiderio che ho sempre havuto di palesare con qualche atto pubblico il grand' affetto della mia servitù verso di V. S. le offerisco questi due trattati da me rivenduti, e quasi risuscitati, col aggiungervi la vita del loro autore Leon Batista Alberti, da lei tenuto degno d' accompagnare Lionardo da Vinci suo paesano sino al trono reale della virtuosissima Regina di Svetia. Deve assai l' uno e l' altro scrittore alle cure e fatiche di V. S. che per fargli comparire più pomposi innanzi a sì gran Principessa, ha voluto con quel numero di rari ornamenti che si vedono ricamargli da capo a piedi. Aspettiamo da lei in altre occasioni cose più sode e di maggior momento, perche e per la profonda Et universale cognitione di tutte le parti del disegno, e per l' abbondanza e ricchezza delle inventioni, e per quella sua muta eloquenza con la quale ella esprime sì perfettamente i moti interni dell' animo, sappiamo ch' alla sua mano non vi è cosa impossibile. Intanto le bacio mille volte le mani.

Di V. S. molto illustre.

*Affezionatissimo servitore
Rafaele Trichez Du Fresne.*



V I T A

DI LEON BATTISTA ALBERTI

DESCRITTA

DA RAFAELLE DU FRESNE.

Quanto fusse antica, nobile è potente la famiglia de gli Alberti in Fiorenza, ne fanno fede le historie: e Scipione Ammirato, che per certi rispetti volse rilevar il nome de' Concini, non trovò più bella e spedita inventione, che di metterli in compagnia con gli Alberti, assegnando una istessa origine all'una, & a l'altra famiglia. A noi basterà dire che nel 1304. erano già di grande autorità in Fiorenza, e che favorivano la fattione de' Bianchi, e l'anno 1384. nelle feste che si fecero in Fiorenza per l'acquisto d'Arezzo, gli apparati, e le pompe de gli Alberti furono di tal magnificenza, che parvero più convenienti a qualunque gran prencipe ch' a persone private. Ne' fasti della repubblica si trova che gli Alberti hanno havuto nove volte il gonfalonera- to, ch'era il supremo grado in honore & in potenza al quale potessero aspirare i Fiorentini. Ma nelle frequenti borasche, e moti delle cose pubbliche non ebbero sempre la fortuna favorevole. L'anno 1387. Cipriano e Benedetto de gli Alberti furono scacciati dalla patria, e poi l'anno 1411. banditi infino a' fanciulli di quella casa. Ma nel 1428. fu levato il bando, e dato ordine ch'ogn'uno potesse venire, e stare liberamente a Fiorenza. Il sopra nominato Cipriano fu padre di Alberto, di Lorenzo, e di Giovanni. Alberto

Alberti fu prima canonico, e poi l'anno 1437. vescovo di Camerino: & Eugenio papa, che con tanta pompa e dimostrazione d'affetto fu da' Fiorentini nella loro città accolto, havendo nel tempo ch'egli vi celebrò il concilio, fatto prova delle virtù di quel prelato, per segno di gratitudine verso la sua nazione, e per premio dovuto a' suoi meriti, l'honorò del cardinalato. Lorenzo fratello d'Alberto lasciò più figlioli, Bernardo, Carlo, & Leon Battista, le cui rare qualità porgeranno ampia materia di lodi a questo breve discorso. Con quanta cura, e con che disciplina questi fratelli furono nella gioventù dal padre allevati, si legge nel trattato che l'istesso Leon Battista scrisse delle commodità, & incommodità delle lettere: dove egli racconta che tutte le hore del dì erano in tal maniera a varii loro studii distribuite, che mai restavano otiosi. Essendo giunti ad età più matura, oltre lo studio delle lettere, Carlo abbracciò la cura de' negotii domestici, ma Leon Battista non tenendo conto di altro che di libri, tutto si diede alla coltura dell'ingegno, e fece tanto profitto nelle scienze, che si lasciò addietro quanti con fama valent' huomini vivevano al suo tempo.

Il primo saggio ch'egli diede della vivacità, & acutezza del suo genio fu nell'ingannare con una dotta, & ingegnosa burla, e con più successo che non fece poi il Sigonio, il giudizio de' letterati del suo tempo: perche trovandosi in età di venti anni allo studio di Bologna, compose di nascosto una favola chiamata *Philodoxios*, sotto nome di Lepido comico, la quale poi, quasi capitagli di nuovo, e cavata da vecchio manoscritto, ei pubblicò per antica. E veramente Alberti imitò in quella con tanta felicità la prisca dicitura de' comici Latini, ch'essendo pervenuta nelle mani di Aldo Manucci, il quale fu da tutti tenuto per paragone della vera e più pura Latinità, egli la fece stampare in Lucca l'anno 1588. dedicandola ad Ascanio Persio, personaggio ancora egli di profonda eruditione, come se fosse stata opera di scrittore antico. *Lepidam Lepidi, antiqui comici, quisquis ille sit fabulam ad te mitto, eruditissime Persi, que cum ad manus meas pervenerit, perire nolui: & antiquitatis rationem habendam esse duxi. Multa sunt in ea observatione digna, que tibi, totius vetustatis sollertissimo indagatori, non displicebunt, mihi certè cum placuerint, &c.* Ma che l'Alberti habbia composto questa favola nel vigesimo anno della sua età, egli stesso l'ha voluto significare nel prologo: *Non quidem cupio, non peto in laudem trahi, quod hac vigesima annorum meorum etate, hanc ineptius scripserim fabulam. Verum exspecto inde haberi apud vos hoc persuasionis, non vacuum me scilicet, non exundique incurere meos obiisse annos.* Havendo dunque Alberti in quella età sperimentato le sue forze, non vi fu scienza ch'egli con lo studio non si acquistasse, non lasciando passare alcun giorno senza leggere o com-
porre

porre qualche cosa, come egli stesso afferma: & hebbe l'ingegno così facile, che parve ugualmente nato ad ogni sorte di discipline: ne si sa se fusse meglio oratore o poeta, se più eccellente scrittore Latino o Toscano, se più valesse nelle scienze pratiche o speculative, e se con più gravità ragionasse delle cose rilevate, o con più leggiadria & urbanità delle ordinarie, e basse.

Si legge ch'una volta Lorenzo de' Medici, vero Mecenate del suo secolo, per passar con manco fastidio i più gran caldi dell'estate, fece nella selva di Camaldoli una ragunata di personaggi illustri in ogni sorte di letteratura, fra quali Marsilio Ficino, Donato Acciaiuoli, Leon Battista Alberti, Alamanno Rinuccino, e Cristoforo Landino erano i principali. Qual fusse la conversazione di sì dotte persone ogn'uno se lo può immaginare. Ma più di nessun'altro si fece ammirare l'Alberti, il quale con discorsi rilevati, e pieni di sublime dottrina fece vedere a pieno che nell'Eneide sotto la scorza di varie, e vaghe fintioni, si nascondevano i più alti segreti della filosofia, e che Virgilio era un vero, e reale filosofo, ma vestito fantasticamente e da poeta. Così sodi ragionamenti fecero tal impressione nell'animo de' gli ascoltanti, che Cristoforo Landino (ch' in quella occasione volse essere il segretario dell'assemblea) gli registrò tutti in un libro, e ne formò poi quell'opera che si vede stampata in lingua Latina sotto nome di Questioni Camaldolensi: nelle quali verso il fine così scrive il Landino: *Hæc sunt quæ de plurimis longeque excellentioribus, quæ Leo Baptista Albertus memoriter, dilucide, ac copiose, in tantorum virorum confessu disputa-vit, meminisse volui.*

Lasciò l'Alberti molte belle compositioni in Latino & in Toscano, delle quali si vedrà quì di sotto un copioso indice. Fra le opere Latine è digna d'eterna lode, e si può paragonare con tutta l'antichità, quella ch'è intitolata il Momo, la quale per la sua eccellenza, nel medesimo anno 1520. fu stampata due volte in Roma. E veramente in quella con straordinaria vaghezza, e non pentato artificio, scherzando, ridendo, burlando, si spiegano in quattro libri quelle cose, che gli altri con maniere gravi, e severe scrissero della filosofia morale, essendosi però egli principalmente proposto di toccare quelle che a formare un perfetto, & ottimo principe s'aspettano, e cognoscere i costumi di quelli che gli vanno attorno. Bella è ancora l'operetta chiamata Trivia, ovvero delle cause attenenti a' senatori, e quella ch'egli intitolò *De iure*, cioè dell'amministrare la giustizia, delle quali non sò per qual cagione Cosimo Bartoli, che traslatò in lingua Italiana, e fece stampare in un volume molti opuscoli di Leon Battista Alberti, n'abbia fatto il quinto e sesto libro del Momo, ovvero del Principe. Scrisse un libretto di favole, nelle quali si dice che nella bizzarria de' concetti habbia superato Esopo.

Com-

Compose ancora un trattato della vita e costumi del suo cane, & un altro sopra la mosca, potendo con artificiosa maniera scherzar delle cose rilevate, e gravi, e filosofar delle basse, & abbiette. Nella lingua Italiana hà lasciato tre libri dell' Economia, & alcune cose amorose in prosa & in versi, e fu il primo (come scrive Giorgio Vasari nella sua vita) che tentasse di ridurre i versi volgari alla misura de' Latini, come si vede in quella sua epistola.

Questa pur estrema miserabile pistola mando

A te che spregi miseramente noi, &c.

Ma nel ragionar del singolare genio dell' Alberti in ogni genere di polite lettere, e del luogo ch' egli tiene fra gli huomini letterati, mi sento tirato da gente d' altra professione, cioè da pittori, & architetti, che come suo lo pretendono, e mostrandomi quanto egli hà operato in pittura & architettura, mi chiamano indietro, e quasi che io habbia a scrivere le virtù d' un altro Alberti, mi sforzano di far passaggio dalle scienze speculative alle arti pratiche, e mecaniche. E veramente fu tanta la capacità e vastità dell' ingegno del nostro Alberti, che potè non solamente con generali notizie tutte le discipline abbracciare, ma discendere ancora al particolare di ciascuna, & applicandosi a qualsivoglia cosa, far credere a gli huomini, che mai ad altro non haveffe il suo nobilissimo intelletto impiegato, pareggiando anzi avanzando quelli ch' in tale professione si stimavano i migliori. Erano nel suo tempo affatto spenti gli studii dell' architettura, o se pur qualche cognitioni se ne havevano, furono tanto corrotte, e lontane dalla politezza e nobiltà dell' antico seculo Romano, che nell' operare producevano effetti rozzi. Leon Battista Alberti fu il primo che tentasse di ridurre quell' arte alla sua prima purità, e scacciando la barbarie de' secoli Gotichi introduceffe in quella l' ordine, e la proportion, sì che da tutti fu universalmente chiamato il Vitruvio Fiorentino. La fama del suo nome indusse Nicolò V. Pontefice a valersi di lui nell' ordinare molte fabbriche in Roma, & a confidarsi tanto più ne' suoi consigli, quanto che da Biondo Forlivese personaggio di alto merito, e suo familiare fu particolarmente informato delle sue rare qualità.

Fece per Sigismondo Pandolfo Malatesta signore di Rimini il disegno della Chiesa di S. Francesco, la quale si principiò l' anno 1447, e riuscì una delle più superbe, e sontuose d' Italia. Fu condotta al termine ch' oggi si vede, l' anno 1550. E perche il Vasari, in occasioni di minor momento assai prolisso, nella descrizione di questo tempio s' è mostrato molto scarto di parole, benche per il soggiorno ch' egli fece in Rimini, dove dipinse il S. Francesco che si vede nell' altar maggiore di detta fabrica, habbia potuto osservarne minutamente tutte le parti, noi per supplire in parte alla sua negligenza,

genza, e per onorare tanto più la memoria dell' architetto, scriveremo quello che nel considerarla più volte ci è parso degno di essere osservato. E cominciando dalla facciata, diremo che si vede un bellissimo basamento, tutto di marmo d' Istria, il qual corre d' intorno a tutta la fabrica, & hà per corniciamento un bel ornamento di fogliami & arme Pandolfeschi, intralciate insieme con vaga inventione. Sopra di esso salgono quattro colonne cannellate d' ordine composito, e di mezzo rilievo. I tre interstitii sono occupati da tre nicchie, delle quali quella di mezzo fà la porta maggiore, che vada dentro alquanto con un bellissimo fogliamo: segue poi l' architrave, il freggio, & il cornicione, sopra del quale, di rimpetto alla porta vi andavano con l' istesso ordine due pilastri con una nicchia in mezzo, la quale se fusse stata fatta, havrebbe servito per dar lume alla navata di mezzo, & per collocarvi la statua del Signore. Nel fianco del tempio di fuori, con superba e nobile inventione si vedono sette archi grandi, e sotto di essi altrettanti sepolcri, fatti a posta per servire di depositi d' uomini illustri Riminesi. La parte interiore della fabrica non cede punto all' esteriore ne in grandezza di disegno, ne in delicatezza d' ornamenti, i quali, benche habbino un non so che di Gotico, se si considera la rozzezza di quel secolo, non sono tuttavia senza lode. I marmi di diverse sorti, così dentro come di fuori, sono stati con profusione adoprati, e si legge nella vita di Sigismondo, ch' egli passando con le sue genti vicino a Ravenna, ne spogliò con quella occasione le chiese antichissime di S. Severo, e di Clasi, levandone le incrostature, e conducendo a Rimini tutto quello che più gli pareva a proposito per compire la sua opera, a tal punto che da Pio secondo fu meritamente biasimato, e chiamato sacrilego. In una delle capelle, che sono sei, si vedono le sepulture assai belle e ricche di Sigismondo, e di Isotta sua moglie, e sopra una (come scrive il Vasari) e il ritratto di esso signore, & in altra parte dell' istessa opera quello di Leon Battista.

L' anno 1551. Lodovico Gonzaga marchese di Mantova, il quale era divotamente affettionato all' Annunciata di Fiorenza, per un voto fattole dalla sua consorte, per cagione d' un parto felice, fece fabricare, col disegno di Leon Battista, il coro, o vero tribuna, che di presente si vede in quella chiesa, con l' armi intorno della famiglia Gonzaga: la quale si come fà fede della magnificenza di quel signore, così mostra il valore dell' architetto, che con maniera capricciosa, e molto difficile ordinò quell' edificio a guisa d' un tempio tondo con nove capelle d' intorno. E perche vi sono certe cose che non rispondono all' occhio con tutta quella gratia che si richiede, parendo per il giro della fabrica che gli archi delle capelle, quando si guardano per profilo, caschino in dietro, rimandiamo il lettore a quanto ne scrive il Vasari.

L' istef-

L' istesso marchese volendo nella propria città riedificare dalle fondamenta la chiesa di S. Andrea, venerabile per il sangue di Cristo, che vi si conserva, l' anno 1472. chiamò a se l' Alberti, e significatogli il pensiero ch' egli aveva d' illustrare Mantova con un nobilissimo, e superbissimo tempio, gli fece fare il modello del novo tempio ch' oggi si vede: il quale è tutto di terra cotta in forma di Croce, con una volta sola che forma la parte inferiore di quella, sovrapposta al corpo maggiore della chiesa, lungo braccia 104., e largo braccia 40. senza catena alcuna di ferro, o legno che lo sosteni, & è tutto d' opera composita, con tre capelle grandi per ogni parte, & altrettante picciole. Nelle braccia della croce vi sono due capelle per ciascuno opposte l' una all' altra. Il mezzo poi del quadrato, dove si deve fabricar la cupola, è largo braccia presso a quaranta. Oltre il quadrato della cupola vi è il coro di forma ovale, lungo braccia 52., e largo quanto è il corpo della chiesa, il quale con il predetto quadro fu l' anno del Salvatore 1600. fornito fino alli ultimi corniciamenti, conforme al modello antico dell' Alberti. La facciata è compartita in tre porte, la maggior delle quali ch' è nel mezzo, è ornata di marmi bianchi, con fogliami bellissimi diligentemente intagliati, e le portelle da i lati sono di marmi bigi, lavorati anch' essi. Chi volesse vedere ogni cosa più particolarmente descritta legga Donesmondi nel libro sesto dell' istoria ecclesiastica di Mantova, dal quale habbiamo cavato quanto si è accennato di sopra. Mario Equicola nella istoria Mantovana c' insegna ch' il medesimo Alberti nell' istessa città diede principio alla chiesa di S. Sebastiano. Hebbe per aiutante, e fedele esecutore de' suoi disegni a Mantova un Luca Fiorentino, il quale aveva già lavorato per lui a Fiorenza nella fabrica del coro dell' Annunciata.

Ma se Roma, Rimini, e Mantova debbono molto all' industria di Leon Battista, non meno si sente obligata la sua patria alla sua virtù, havendo egli assai contribuito alla sua bellezza. Fu ordinata in Fiorenza col suo disegno la facciata della chiesa di S. Maria novella, e con vago mescolamento di marmi neri, e bianchi artificiosamente ornata, e corrispondente alla grandezza di tutto il corpo dell' edificio. A Cosimo Rucellai diede il disegno del palazzo ch' egli fece fare nella strada che si chiama La vigna, e nella chiesa di S. Brancaccio si vede una capella di sua inventione. Fece egli molte altre cose, che per brevità si tra' lasciano. Lasciò pochissime opere di pittura. Paolo Giovio, che compose suo elogio, e gli diede loco fra gli illustri letterati, loda il ritratto ch' egli fece di se medesimo: il quale nel tempo che Vasari scrisse, si ritrovava in casa di Palla Rucellai, con altre Pitture del medesimo Alberti.

Si vede dunque da quanto habbiamo scritto di sopra, che per
lo

lo studio de le lettere, e per la cognitione del disegno, Leonbattista Alberti si può con ottima ragione registrar frà gli huomini famosi dell' una, e dell' altra professione. Anzi per maritarle più strettamente insieme, volse ch' i discorsi dell' una servissero ad illustrar le operationi dell' altra, facendo parlar quelle arti che per lo passato erano restate quasi mutole, lasciandone i precetti con bellissimo stile scritti in lingua Latina. La scultura fù la prima della quale egli intraprendesse di trattare, scrivendone in lingua Latina un libretto intitolato della Statua. Scrisse poscia nella medesima lingua tre libri de la Pittura, da tutti gl' intendenti sommamente lodati, si per la dicitura nobile, e schietta, come anche per l' importanza de' precetti. Nel primo si spiegano i principii dell' arte, tratti da la geometria. Il secondo contiene le vere regole, da le quali non deve mai dipartirsi il pittore, tanto nella compositione, quanto nel disegno, e colorito, che sono le tre cose alle quali si riducono tutte le considerationi, che far si possono nella Pittura. Nel terzo libro si ragiona dell' officio del pittore, e del fine ch' egli deve proponersi nel dipingere.

L' ultima opera di Leonbattista Alberti, e la più degna di tutte, essendo stata con più studio, e diligentia lavorata, è il libro ch' egli scrisse dell' architettura, nel quale con esquisito ordine, e facilità grande, si scuoprono tutti i segreti di quell' arte, che prima negli oscuri scritti di Vitruvio erano rinchiusi: ne si pubblicò se non dopo la sua morte da Bernardo suo fratello, che la dedicò a Lorenzo de' Medici, come haveva destinato di fare l' istesso autore. Fu voltata in lingua Italiana, & illustrata di disegni da Cosimo Bartoli gentilhuomo Fiorentino, che la presentò a Cosimo de' Medici l' anno 1550. Il medesimo Bartoli tradusse ancora i libri de la Pittura, e Scoltura, e gli fece stampare l' anno 1568. con gli altri opuscoli dell' Alberti. Si trovava già un' altra versione del trattato de la Pittura, fatta dal Domenichi, e stampata l' anno 1547.

Dopo aver per l' accompagnamento di questo volume con lingua a noi forestiera ragionato de le virtù di Leonbattista, & ammirato i frutti del suo fertilissimo ingegno, altro non ci resta a dire, se non che desideriamo per il merito di sì grand' huomo, & ancora più per l' utile publico, e per la gloria de le lettere, che si raccolghino un di tutte le sue opere insieme: e per questo ne porremo quì di sotto la lista. Morì Alberti in Fiorenza sua patria, e fu sepolto nella chiesa di santa Croce.

I N D I C E

DELLE OPERE DI LEON BATTISTA ALBERTI.

O P E R E S T A M P A T E .

Leonis Baptista Alberti Florentini *Momus*. Roma ex ædibus Iacobi Mazzochii 1520. 4., & in folio l'istesso anno con questo titolo: *Leo Baptista de Albertis Florentinus de Principe*. Roma apud Stephanum Guileretum.

Leonis Baptista Alberti Florentini *Trivvia*, sive de causis senatoriis, in Ciceronis locum lib. 2. de officiis, brevis & accurata interpretatio, ad Laurentium Medicem. Basileæ 1538. 4. cum Petri Ioannis Olivarii scholiis in somnium Ciceronis.

De pictura prestantissima & nunquam satis laudata arte libri tres absolutissimi Leonis Bapbista de Albertis. Basileæ 1540. 8., & ultimamente l' anno 1649. in Leida col Vitruvio.

Leonis Baptista Alberti viri doctissimi de equo animante ad Leonellum Ferrariensem principem libellus, Michaelis Martini Stelle cura ac studio inventus, & nunc demum in lucem editus. Basileæ 1556 8.

Leonis Baptista Alberti Florentini viri clarissimi libri de re edificatoria. Parisiis 1512., & in altri luoghi.

Lepidi comici veteris Philodoxios fabula, ex antiquitate eruta ab Aldo Manucio. Luca 1588. 8.

Baptista de Albertis poeta laureati de amore liber optimus. Incipit. Parmi ufficio di pietà, e di humanità. 1471. 4.

Baptista de Albertis poeta laureati opus preclarum in amoris remedio feliciter incipit. Legitime amanti & riconoscendo. 1471. 4.

Dialogo di Messer Leonbatista Alberti Fiorentino, de republica, de vita civili, de vita rusticana, de fortuna. Incipit. Vedo io Microtiro mio, corro per abbracciarlo, o parte dell' anima mia. In Vinegia 1543. 8.

Opere dell' Alberti non mai stampate.

De iure tractatus. Incipit. Etsi à vestris iureconsultorum scriptis. Tradotto Dal Bartoli con il titolo. Dell' amministrare la ragione.

De comodis, & incomodis litterarum ad Carolum fratrem. Incipit. Laurentius Albertus parens. Si legge però nella biblioteca di Gesnero, che questo trattato sia stato stampato in Italia, ma quando e dove, non lo dichiara.

Vita Sancti Potiti martyris.

Tractatus Cifera inscriptus.

Tractatus Mathematica appellatus.

Libellus Stana dictus.

De Musca.

Oratio funebris pro cane suo. Incipit. Erat in more apud.

Libellus Apologorum. Tutti tradotti, e stampati dal Bartoli.

Chorographia urbis Romæ antiquæ. Ne fà mentione Pocciantio nel catalogo de' scrittori Fiorentini, come anche del seguente.

Liber Navis inscriptus. L' accenna il Gesnero.

Tre Libri dell' economia. Scrive Filippo Valoni che si conservavano manoscritti in casa sua. Il Pocciantio ne fà mentione.

Varie opere di Leon Battista Alberti tradotte in lingua Italiana.

L' architettura di Leon Battista Alberti tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli gentiluomo & accademico, con la aggiunta de' disegni. In Firenze 1550. fol. & in Venetia 1565. 4., e l' istesso anno nel monte Regale. fol. con la pittura del medesimo Alberti tradotta per M. Ludovico Domenichi.

La pittura di Leon Battista Alberti tradotta per M. Ludovico Domenichi. In Vinegia 1547. 8.

Opuscoli Morali di Leon Battista Alberti gentiluomo Fiorentino, tradotti e parte corretti da M. Cosimo Bartoli. In Venetia 1568. 4.

Segue la lista di detti opuscoli.

Momo ovvero del principe.

De' discorsi da Senatori, altrimenti Trivia.

Dello amministrare la ragione.

Delle comodità, e delle incomodità delle lettere a Carlo suo fratello.

La vita di S. Potito.

La Cifra.

Le piacevolezze Matematiche.

Della republica, della vita civile e rusticana, e della fortuna. Crederci che questo trattato sia stato Toscanamente scritto dall' Alberti, e l' habbiamo notato di sopra.

Della Statua.

Della Pittura.

Della Mosca.

Del Cane.

Cento Apologi.

Hecatombila.

Deiphira.

Queste due ultime opere non sono state tradotte dal Bartoli, ma le medesime che quelle di sopra si sono accennate sotto i titoli: de amore, & de remedio amoris, scritte in lingua Toscana dall' Alberti.

DELLA
PITTURA

DI

LEONBATTISTA ALBERTI

LIBRI III.

DELLA PITTURA

DI

LEONBATISTA ALBERTI

LIBRO PRIMO.

HAvendo io a scrivere de la Pittura in questi brevissimi commentarii, accioche il parlar mio sia piu chiaro, piglierò primieramente da i Matematici quelle cose che mi parranno a ciò a proposito. Le quali intese che si faranno, dichiarerò (per quanto mi servirà lo ingegno) da essi principii de la natura, che cosa sia la Pittura. Ma in tutto il mio ragionamento voglio che si avertisca, che io parlerò di queste cose non come Matematico, ma come Pittore. Conciosia che i Matematici con lo ingegno solo considerano le spezie & le forme de le cose, separate da qual si voglia materia. Ma perche io voglio che la cosa ci venga posta inanzi a gli occhi, mi servirò scrivendo, come si usa dire, di una piu grassa minerva: & veramente mi parrà haver fatto a bastanza, se i Pittori nel leggere, intenderanno in qualche modo questa materia veramente difficile, & de la quale per quanto io habbia veduto, non è stato alcuno che per ancora ne habbia scritto. Chieggio adunque di grazia che questi miei scritti sieno interpretati, non come da puro Matematico, ma da Pittore. Pertanto bisogna primieramente sapere che il punto è un segno (per modo di dire) che non si può dividere in parti. Punto; Segno chiamo io in questo luogo, qual si voglia cosa che sia talmente in una superficie, che essa si possa comprendere da lo occhio. Però che quelle cose che non sono comprese da lo occhio, non è alcuno che non confessi che elle non hanno niente che fare col Pittore. Conciosia che il Pittore si affatica di imitar solamente quelle cose, che mediante la luce si possono vedere. Questi punti se continovamente per l'ordine si porranno l'uno appresso de lo altro, distenderanno una linea. Et la linea appresso di noi sarà un segno, la lunghezza del quale si potrà dividere in parti, ma sarà talmente sottilissima che giamai non si potrà fendere: & eccone lo esempio. --- De le linee alcuna è diritta, alcuna è torta: la linea diritta è un segno tirato a dirittura per lo lungo da un punto ad un altro; la torta è quella che sarà tirata non a dirittura da un punto ad un altro, ma facendo arco \smile . Molte linee, come fili in tela, se adattate si congiugneranno insieme, faranno una superficie. Conciosia che la superficie è quella estre-

ma

ma parte del corpo che si considera non inquanto a profondità alcuna, ma solamente inquanto alla larghezza & alla lunghezza, che sono le proprie qualità sue. De le qualità ne sono alcune talmente infite nella superficie, che se ella non viene del tutto alterata, non si possono in modo alcuno ne muovere ne separare da essa. Et alcune altre qualità son così fatte, che mantenendosi la medesima faccia de la superficie, cascano talmente sotto la veduta, che la superficie pare a coloro che la risguardano, alterata. Le qualità perpetue de le superficie son due. Una è certamente quella che ci viene in cognitione mediante quello estremo circuito dal quale è chiusa la superficie: il quale circuito alcuni chiamano Orizzonte: Noi, se ci è lecito, per via di una certa similitudine lo chiameremo con vocabolo latino *ora*, o se più ci piacerà, il d'intorno. Et sarà questo d'intorno terminato o da una sola, o da più linee. Da una sola; come è la circolare: da più; come da una torta & da una diritta, o vero ancora da più linee diritte, o da più torte. La linea circolare è quella che abbraccia, & contiene in se tutto lo spazio del cerchio. Et il cerchio è una forma de la superficie, che è circundata da una linea a guisa di corona. In mezzo de la quale se vi sarà un punto, tutti i raggi che per lunghezza si partiranno da questo punto, & andranno alla corona o circonferentia a dirittura, faranno fra loro uguali *Tav. 1. Fig. 1.* Et questo medesimo punto si chiama il centro del cerchio. La linea diritta che taglierà due volte la circonferentia, & passerà per il centro, si chiama appresso i Matematici il diametro del cerchio. Noi chiameremo questa medesima centrica. Et siaci in questo luogo persuaso quel che dicono i Matematici, che nessuna linea che tagli la circonferentia, non può, in essa circonferentia, fare angoli uguali, se non quella che tocca il centro. Ma torniamo alle superficie. Imperoche da quelle cose che io ho dette di sopra, si può intendere facilmente, come mutato il tirare dell'ultime linee, ovvero del d'intorno di una superficie, essa superficie perda esso fatto il nome & la faccia sua primiera, & che quella che forse si chiamava triangolare, si chiami hora quadrangolare, o forse di più angoli. Chiamerassi mutato il d'intorno ogni volta che la linea, o gli angoli si faranno non solamente più, ma più ottusi o più lunghi, o più acuti o più brevi. Questo luogo ne avvertisce che si dica qualche cosa de gli angoli. E' veramente lo angolo quel che si fa da due linee che si interseghino insieme, sopra la estremità di una superficie. Tre sono le sorte de li angoli, a squadra, sotto squadra, & sopra squadra *Fig. 2.* Lo angolo a squadra, o vogliamo dir retto, è uno di quei quattro angoli, che si fa da due linee diritte che scambievolmente si interseghino insieme talmente che egli sia uguale a qualun-
que

que si fia de gli altri tre che restano: Et da questo avviene che ci dicono, che tutti gli angoli retti sono fra loro uguali. Angolo sopra squadra è quello, che è maggior de lo a squadra. Acuto, o sotto squadra è quello, che è minore de lo a squadra. Torniamo di nuovo alla superficie. Noi dicemmo in che modo, mediante un d'intorno, si imprimeva nella superficie una qualità. Restaci a parlare dell'altra qualità de le superficie, la quale è (per dir così) quasi come una pelle distesa sopra tutta la faccia de la superficie. Et questa si divide in tre. Imperoche alcune sono piane & uniforme, altre sono sferiche & gonfiate, altre sono incavate & concave. Aggiunghinsi a queste per il quarto quelle superficie, che de le dette si compongono. Di queste tratteremo di poi: parliamo hora de le prime. La superficie piana è quella, sopra la quale postovi un regolo, tocchi ugualmente per tutto ciascuna parte di esse. Molto simile a questa sarà la superficie di una purissima acqua che stia ferma. La superficie sferica imita il d'intorno di una sfera. La sfera dicono che è un corpo tondo, volubile per ogni verso, nel mezzo del quale è un punto, dal quale tutte le ultime parti di esso corpo sono ugualmente lontane. La superficie concava è quella che dal lato di dentro ha la sua estremità, che è sotto, per dir così, alla cotenna de la sfera, come sono le intime superficie di dentro ne gusci de gli vuovi. Ma la superficie composta è quella, che ha una parte di se stessa piana, & l'altra o concava, o tonda, come sono le superficie di dentro de le canne, o le superficie di fuori de le colonne, o de le piramidi (*Tav. I. Fig. 2.*). Per tanto, le qualità che si trovano essere o nel circuito, o nelle faccie de le superficie, hanno imposto diversi nomi, come si disse, alle superficie. Ma le qualità, le quali senza alterarsi la superficie, variano i loro aspetti, sono medesimamente due. Imperoche mutato il luogo o i lumi, appariscono variate a coloro che le guardano. Diremo del luogo prima, & poi de lumi. Et bisogna certamente prima considerare in qual modo, mutato il luogo, esse qualità che son nella superficie, paiano che sieno mutate. Queste cose veramente si aspettano alla forza & virtù de gli occhi. Imperoche egli è di necessità che i d'intorni o per discostarsi o mutarsi di sito, ci paiano o minori, o maggiori, o dissimili al tutto di quel che prima ci parevano. O medesimamente che le superficie ci paiano o accresciute, o defraudate di colore. Le quali cose tutte son quelle che noi misuriamo o discorriamo con lo squadra: & come questo squadra o veduta si faccia, andiamo hora investigando. Et cominciamo da la sentenza de Filosofi, che dicono che le superficie si esaminano mediante certi raggi ministri de la veduta, che perciò gli chiamano visivi, cioè che per essi si imprimino i simulacri de le cose nel senso. Imperoche questi medesimi

fimi raggi fra lo occhio & la superficie veduta, intenti per lor propria natura, & per una certa mirabile sottigliezza loro concorrono splendidissimamente penetrando la aria, & altri simili corpi rari o diafani, & havendo per guida la luce fino a tanto che si riscontrino in qualche corpo denso, & non del tutto oscuro; nel qual luogo ferendo di punta, subito si fermano. Ma non fu apresso de gli antichi piccola disputa, se questi raggi uscivano da gli occhi, o da la superficie. La qual disputa in vero molto difficile, & quanto a noi non necessaria, la lasceremo da parte. Et fiaci lecito immaginare che questi raggi sieno quasi che sottilissime fila legate da un capo dirittissime, come fattone un fascio, & che elle sieno ricevute per entro lo occhio là dove si forma o crea la veduta; & quivi stieno non altrimenti che un troncone di raggi: & dal qual luogo uscendo a di lungo gli affaticati raggi, come dirittissime vermene, scorriro alla superficie che è loro a rincontro: Ma infra questi raggi è alcuna differentia, la quale è bene che si sappia, imperoche ei sono differenti & di forze & di officio: Conciosia che alcuni di loro toccando i d'intorni de le superficie, comprendono tutte le quantità de la superficie. Et questi, perche ei vanno volando & a pena toccando le estreme parti de le superficie, gli chiameremo raggi estremi o ultimi. Avertiscasi che questa superficie si mostra in faccia perche si possono vedere i quattro raggi ultimi che vanno a punti, da quali ella è terminata. (*Tav.I. Fig. 3.*) Altri raggi o ricevuti o usciti da tutta la faccia de la superficie, fanno ancor essi lo ufficio loro, entro à quella piramide, de la quale a suo luogo parleremo poco di sotto. Imperoche ei si riempiono de medesimi colori & lumi; de quali risplende essa superficie. Et però chiamiamo questi, raggi di mezzo, o mezzani. (*Tav.I. Fig. 4.*) Tutto il quadro è una sola superficie; ma havendovisi a dipigner dentro uno ottangolo, si mostrano i raggi che si chiamano mezzani, che vanno dall'occhio a punti de lo scompartimento de lo ottangolo. De raggi ancora se ne truova uno così fatto che a similitudine di quella linea centrica che noi dicemmo, si può chiamare raggio centrico o del centro, perciò che egli stà di maniera nella superficie che causa da ogni banda intorno a se angoli uguali. (*Tav.I. Fig. 5.*) Si che noi habbiamo trovati i raggi essere di tre sorte, gli ultimi, i mezzani, & centrici: andiamo hora investigando quel che, qual si sia l'una di queste sorte di raggi, conferisca alla veduta: Et la prima cosa parliamo de gli ultimi, di poi parleremo de mezzani, & ultimamente de centrici. Con gli ultimi raggi si comprendono le quantità, & la quantità è veramente quello spatio che è infra duoi punti disgiunti del d'intorno, che passa per la superficie, il quale spatio è compreso da lo occhio con questi ultimi raggi, quasi come per modo di dire con

le feste: & sono tante quantità in una superficie, quanti sono i punti separati in un d'intorno che si risguardano l'un l'altro. Imperoche noi con la veduta nostra riconosciamo la longhezza mediante la sua altezza o bassezza: la larghezza mediante il da destra, o da sinistra: la grossezza mediante il da presso o da lontano: o vero tutte le altre misure ancora, qualunque elle si siano, comprendiamo solo con questi raggi ultimi. La onde si suol dire che la veduta si fa mediante un triangolo, la basa del quale è la quantità veduta, & i lati del quale sono quei medesimi raggi che escono da i punti de la quantità & vengono fino all'occhio. Et è questa cosa certissima che non si vede quantità alcuna, se non mediante questo triangolo. I lati adunque del triangolo visivo sono manifesti. Ma gli angoli in questo stesso triangolo son dua, cioè amendue quei capi da la quantità. Ma il terzo, & principale angolo, è quello che a rincontro de la basa si fa ne'lo occhio: (*Tav.I. Fig. 6.*) Ne in questo luogo si ha a disputare se essa vista si quieti, come ei dicono, in essa giuntura del nervo interiore, o se pure si figurino le imagini in essa superficie de lo occhio quasi come in uno specchio animato. Ma non si devon in questo luogo raccontare tutti gli officii de gli occhi quanto al vedere. Conciosia che farà a bastanza mettere in questi commentarii brevemente quelle cose che ci parranno necessarie. Consistendo adunque il principale angolo visivo nello occhio ei se ne è cavata questa regola, cioè che quanto lo angolo sarà nello occhio, più acuto, tanto ci parrà minore la quantità veduta. La onde si vede manifesto, perche cagione avenga che da un lungo intervallo, pare che la quantità veduta si assottigli, quasi che ella venga ad un punto. Ma ancor che le cose sieno in questa maniera, avviene nondimeno in alcune superficie, che quanto più si avvicina loro lo occhio di chi le riguarda, tanto gli paiono minori: Et quanto più lo occhio si discosta da esse, tanto più li par maggiore quella parte de la superficie: il che si vede manifesto nelle superficie sferiche. Le quantità adunque mediante lo intervallo paiono alcuna volta o maggiori o minori a chi le riguarda. De la qual cosa chi saprà bene la ragione, non dubiterà punto, che i raggi mezzani alcuna volta diventano gli ultimi, & gli ultimi, mutato lo intervallo, diventano mezzani. Et perciò harà da sapere che quando i raggi mezzani saranno diventati ultimi, subito le quantità gli parranno minori: Et per il contrario quando i raggi ultimi si raccorranno entro al d'intorno; quanto più ei saranno lontani dal d'intorno, tanto apparirà essa quantità maggiore. Qui adunque foglio io a miei amici domestici dare una regola, che quanti più raggi noi occupiamo con la veduta, tanto doviamo pensare che sia maggiore la quantità veduta, & quanti ne occupiamo manco, tanto minore. Ultimamente

questi raggi ultimi abbracciando a parte a parte universalmente tutto il d' intorno di una superficie, girano a torno a torno quasi come una fossa, tutta essa superficie. La onde ei dicono che la veduta si fa mediante una piramide di raggi. Bisogna adunque dire che cosa sia la piramide. La piramide è una figura di corpo lunga, da la basa de la quale tutte le linee diritte tirate allo in su terminano in una punta. La basa de la piramide è la superficie veduta, i lati de la piramide sono essi raggi visivi, quali noi chiamiamo gli ultimi. La punta de la piramide si ferma quivi entro allo occhio, dove gli angoli de la quantità si congiungono insieme. Et questo basti de raggi ultimi, de quali si fa la piramide, mediante la quale si vede per ogni ragione, che egli importa grandemente quali & chenti intervalli siano fra lo occhio & la superficie. Restaci a trattare de raggi mezzani. Sono i raggi mezzani quella moltitudine di raggi, la quale accerchiata da raggi ultimi si truova esser dentro alla piramide. Et questi raggi fanno quel, che si dice che fa il Camaleonte, & simili fiere sbigottite per paura, che sogliono pigliare i colori de le cose piu vicine a loro, per non esser ritrovate da Cacciatori. Questo è quel che fanno i raggi mezzani. Imperochè dal toccamento loro de la superficie sino alla punta de la piramide, trovata per tutto questo tratto la varietà de colori & de lumi, se ne macchiano talmente, che in qualunque luogo che tu gli tagliassi, sporgerebbon di loro in quel medesimo luogo quel lume stesso, & quel medesimo colore, di che si sono inzuppati. Et questi raggi mezzani per il fatto stesso primieramente si è veduto che per lungo intervallo mancano, & causano la vista più debole; ultimamente poi si è trovata la ragione perche questo avvenga. Conciosia che questi stessi, & tutti gli altri raggi visivi, essendo ripieni & gravi di lumi & di colori, trapassando per la aria, & la aria essendo ancor essa ripiena di qualche grossezza, avviene che per la molta parte del peso, mentre che essi scorrono per la aria, sieno tirati come stracchi allo in giù. Et però dicono bene, che quanto la distanza è maggiore, tanto la superficie pare piu scura, & piu offuscata. Restaci a trattare del raggio centrico. Noi chiamiamo raggio centrico quello, che solo ferisce la quantità di maniera, che gli angoli uguali da amendue le parti rispondino a gli angoli che son loro a canto: & veramente per quanto si appartiene a questo raggio centrico, è cosa verissima che questo di tutti i raggi è il piu fiero, & di tutti vivacissimo. Ne si può negare che nessuna quantità apparirà mai alla vista maggiore, se non quando il raggio centrico farà in essa. Potrebbonsi raccontare più cose de la possanza & dell' officio del raggio centrico. Ma questa sola cosa non si lasci indietro, che questo raggio solo è fomentato da tutti gli altri raggi che se lo

han-

hanno messo in mezzo, quasi ch'è habbino fatta una certa unita congregazione per favorirlo, talmente che si può a ragione chiamare il capo & il principe de raggi. Lascinsi in dietro le altre cose che parrebbon piu tosto appartenersi alla ostentatione de lo ingegno, che convenienti a quelle cose che noi abbiamo ordinato di dire: molte cose ancora si diranno de raggi piu comodamente a luoghi loro. I raggi mezzani de lo ottangolo si posson chiamare una piramide di otto facce dentro ad una piramide di quattro facce. (*Tav. I. Fig. 7.*) Et basti in questo luogo haver racconto quelle cose per quanto comporta la brevità de commentarii, per le quali non è alcuno che dubiti, che la cosa stà in questo modo; il che io credo si sia mostro a bastanza, cioè che mutatosi di intervallo, & mutata la positura del raggio centrico, subito appare che la superficie si sia alterata. Imperoche ella apparirà o minore, o maggiore, o mutata secondo lo ordine che havranno infra di loro le linee, o gli angoli. Adunque la positura del raggio centrico, & la distantia conferiscono grandemente alla vera certezza de la veduta. Ecci ancora una a'tra certa terza cosa, mediante la quale le superficie appariscono a chi le riguarda, disformi & varie. Et questo è il ricevimento de lumi. Imperoche ei si può veder nella superficie sferica & nella concava, che se ei vi farà un lume solo, la superficie da una parte apparirà alquanto oscura, & da la altra parte più chiara. Et dal medesimo intervallo primiero, & stando ferma la positura del raggio centrico primiera, pur che essa superficie venga sottoposta ad un lume diverso dal primo, tu vedrai che quelle parti de la superficie che al primo lume apparivano chiare, hora mutatosi il lume appariranno scure, & le oscure appariranno chiare. Et oltre a questo se vi faranno più lumi attorno, appariranno in cosi fatte superficie diverse oscurità, & diverse chiarezze, & varieranno secondo la quantità & le forze de lumi. Questa cosa si pruova con la esperienza. (*Tav. II. Fig. 1. e 2.*) Ma questo luogo ne avvertisce, che si debbino dire alcune cose de lumi, & de colori. Che i colori si varino, mediante i lumi, è cosa manifesta; conciosia che qual si voglia colore non apparisce nell'ombra allo aspetto nostro, tale quale egli apparisce quando egli è posto a raggi de lumi. Imperoche l'ombra mostra il colore offuscato, & il lume lo fa chiaro & aperto. Dicono i Filosofi, che non si può vedere cosa alcuna, se ella non è vestita di lume, & di colore, & però è una gran parentela infra i colori & i lumi, a far la veduta; la quale quanto sia grande si vede da questo, che mancando il lume, essi colori ancora diventando a poco a poco oscuri mancano ancor essi, & ritornando la luce o il lume, ritornano ancora insieme con quella i colori alla veduta nostra mediante le virtù de lumi.

mi. La qual cosa essendo così, farà bene la prima cosa trattare de colori, & dipoi andremo investigando in che modo i detti colori si variino mediante i lumi. Lasciamo da parte quella disputa Filosofica, mediante la quale si vanno investigando i nascimenti & le prime origini de colori. Imperocchè che importa al Dipintore lo haver saputo, in che modo il colore si generi dal mescolamento del raro & del denso, o da quel del caldo, & del secco, o da quello del freddo & del humido? Ne disprezzo io però coloro che filosofando disputano de colori in tal modo, che essi affermano che le specie de colori sono sette, cioè, che il bianco & il nero sono i duoi estremi, infra i quali ve n'è uno nel mezzo, & che infra ciascuno di questi duoi estremi, & quel del mezzo, da ogni parte ve ne sono duoi altri: & perchè l'uno di questi duoi si accosta più allo stremo che l'altro, gli collocano in modo che pare che è dubitino del luogo dove porli. Al Dipintore è a bastanza il saper quali sieno i colori, & in che modo e' s'abbino a servir d'essi nella Pittura. Io non vorrei esser ripreso da quei che più fanno, i quali mentre seguitano i Filosofi, dicono che nella natura de le cose non si truova se non duoi veri colori cioè il bianco & il nero, & che tutti gli altri nascono dal mescolamento di questi. Io veramente come Dipintore la intendo in questo modo quanto a colori che per i mescolamenti de colori nascono altri colori, quasi infiniti. Ma appresso a Pittori quattro sono i veri generi de colori, come son quattro ancora gli elementi, da i quali si cavano molte & molte specie. Perciò che egli è quello che par di fuoco, per dir così, cioè il rosso: e poi quel da la aria che si chiama azzurro: quel da la acqua è il verde: & quel da la terra ha il cenerognolo. Tutti gli altri colori noi veggiamo che son fatti di mescolamenti, non altrimenti che ci pare che sia il Diaspro & il Porfido. Sono adunque i generi de colori quattro, da i quali mediante il mescolamento del bianco & del nero si generano innumerabili specie. Conciosia che noi veggiamo le frondi verdi perdere tanto de la loro verdezza di poco in poco fino a che elle diventano bianche. Il medesimo veggiamo ancora nella aria stessa, la quale talvolta presa la qualità di qualche vapore bianco verso lo orizzonte, ritorna a pigliare a poco a poco il suo proprio colore. Oltre di questo veggiamo ancor questo medesimo nelle rose, alcune de le quali tal volta son tante accese di colore, che imitano il chermisi, altre paiono del color de le guance de le fanciulle, & altre paiono bianche come avorio. Il color de la terra ancora mediante il mescolamento del bianco & del nero ha le sue specie. Non adunque il mescolamento del bianco muta i generi de colori, ma genera, & crea esse specie. Et la medesima forza similmente ha ancora il color negro.

Im-

Imperocchè per il mescolamento del nero si generano molte spezie. Il che stà molto bene; perciò che esso colore mediante la ombra si altera, dove prima si vedea manifesto: perciocchè crescendo l'ombra, la chiarezza, & bianchezza del colore manca, & crescendo il lume diventa più chiara & più candida. Et però si può a bastanza persuadere al Pittore che il bianco & il nero non sono veri colori, ma gli alteratori, per dirsi così, de colori. Conciosia che il Pittore non ha trovata cosa alcuna più che il bianco, mediante il quale egli possa esprimere quello ultimo candore del lume, ne cosa alcuna con la quale ei possa rappresentar la oscurità de le tenebre più che con il nero. Aggiugni a queste cose, che tu non troverai mai in alcun luogo il bianco ò il nero, che egli stesso non caschi sotto alcuno genere de colori. Trattiamo hora de la forza de lumi. I lumi sono o di constellationi, cioè o del Sole, o de la Luna, & de la Stella di Venere, o vero di lumi materiali & di fuoco: & infra questi è una gran differentia. Imperocchè i lumi del Cielo rendono le ombre quasi che uguali a corpi; ma il fuoco le rende maggiori che non sono i corpi, & la ombra si causa da lo esser intercetti i raggi de lumi. I raggi intercetti, o ei sono piegati in altra parte, o ei si raddoppiano in loro stessi. Piegansi, come quando i raggi del Sole percuotono nella superficie de la acqua, & quindi poi salgono ne palchi, & ogni piegamento de raggi si fa, come dicono i Matematici, con angoli fra loro uguali. Ma queste cose si appartengono ad una altra parte di Pittura. I raggi che si piegano, si inzuppano in qualche parte di quel colore, che ei trovano in quella superficie da la quale ei sono piegati o riverberati. Et questo veggiamo noi che avviene, quando le faccie di coloro che caminano per i prati, ci si appresentano verdi. Io ho trattato adunque de le superficie: ho trattato de raggi: ho trattato in che modo nel vedere si facci de triangoli la piramide. Io ho provato quanto grandemente importi che lo intervallo, la positura del raggio centrico, & il ricevimento de lumi sia determinato & certo. Ma poi che con un solo sguardo noi veggiamo non pur una superficie sola, ma più superficie ad un tratto: & poi che si è trattato & non mediocrementemente di ciascuna superficie da per se, hora ci resta ad investigare, in che modo più superficie congiunte insieme ci si appresentino alli occhi. Ciascuna superficie certamente gode particolarmente ripiena de suoi lumi & de suoi colori, si come si è detto, de la sua propria piramide. Et essendo i corpi coperti da le superficie, tutte le quantità de corpi che noi veggiamo, & tutte le superficie, creano una piramide sola, pregna (per modo di dire) di tante piramidi minori, quante sono le superficie che mediante quella veduta son comprese da razi di
detta

detta veduta. Et essendo le cose così fatte, dirà forse qualcuno, che ha bisogno il Pittore di tanta considerazione? o che utilità li darà al dipingere? Questo certamente si fa acciò che ei sappia che egli è per dover diventare uno ottimo maestro, ogni volta che egli conoscerà ottimamente le differentie de le superficie, & avertirà le loro proportioni, il che è stato conosciuto da pochissimi. Imperoche se ei faranno domandati, qual sia quella cosa che ei cerchino che riesca loro nel tignere quella superficie, possono risponder molto meglio ad ogni altra cosa, che saper dir la ragione di quel che ei si affatichino di fare. Per il che io prego che gli studiosi Pittori mi stieno ad udire. Imperoche lo imparare quelle cose che giovano, non fu mai male, da qualunque sia voglia maestro. Et imparino veramente mentre che ei circoscrivono con le linee una superficie, & mentre che ei cuoprono di colori i disegnati & terminati luoghi, che nessuna cosa si cerca piu quanto è che in questa una sola superficie ci si rappresentino piu forme di superficie. Non altrimenti che se questa superficie che ei cuoprono di colori, fusti quasi che di vetro o di altra cosa simile trasparente, tal che per essa passasse tutta la piramide visiva a vedere i veri corpi, con intervallo determinato & fermo, & con ferma positura del raggio centrico, & de lumi posti in aria lontani a lor luoghi: & che questo sia così, lo dimostrano i Pittori, quando ei si ritirano in dietro da la cosa che ei dipingono a considerarla da lontano, che guidati da la natura vanno cercando in questo modo de la punta di essa stessa piramide. La onde si accorgono, che da quel luogo considerano & giudicano meglio tutte le cose. Ma essendo questa una sola superficie o di tavola, o di muro, nella quale il Pittore si affatica voler dipignere piu & diverse superficie & piramidi comprese da una piramide sola, sarà di necessità che in alcuno de suoi luoghi si tagli questa piramide visiva, accioche in questo luogo il Dipintore & con le linee & con il dipignere possa esprimere i dintorni & i colori che gli darà il taglio. La qual cosa essendo così, coloro che risguardano la superficie dipinta, veggono un certo taglio de la piramide. Sarà adunque la pittura il taglio de la piramide visiva secondo un determinato spatio o intervallo, con il suo centro & con i determinati lumi, rappresentata con linee & colori sopra una proposita superficie. Hora da che habbiamo detto che la Pittura è un taglio de la piramide, noi adunque habbiamo ad andare investigando tutte quelle cose, mediante le quali ti diventino notissime tutte le parti di così fatto taglio. Habbiamo adunque di nuovo à parlare de le superficie, da le quali si è mostro che vengono le piramidi che si hanno a tagliare con

la Pittura. De le superficie alcune ne sono a diacere in terra, come sono i pavimenti, gli spazzi de li edifici: & alcune altre ne sono, che son ugualmente lontane da gli spazzi. Alcune superficie son ritte, come sono le mura & le altre superficie che hanno le medesime sorte di linee che le mura: dicesi quelle superficie stare ugualmente lontane fra loro, quando la distantia che è fra di loro, e ugualmente da per tutto la medesima. Le superficie che hanno le medesime sorte di linee, son quelle che da ogni parte sono tocche da una continovata linea diritta, come sono le superficie de le colonne quadre, che si mettono a filo in una loggia. Queste son quelle cose che si hanno ad aggiugnere a le cose che disopra si dissono de le superficie. Ma a quelle cose che noi dicemmo de raggi, cosi de gli ultimi come di quei di dentro, & del centrico, & alle cose che si son racontate di sopra de la piramide visiva, bisogna aggiugnere quella sententia de Matematici, con la quale si pruova, che se una linea diritta taglierà i duoi lati di alcuno triangolo, & farà questa linea tagliante, tale che facci ultimamente uno altro triangolo, & ugualmente lontana da la altra linea che è basa del primo triangolo, farà allora certamente quello triangolo maggiore proportionale di lati a questo minore. Questo dicono i Matematici. Ma noi accioche il parlar nostro sia più aperto a Pittori, esplicheremo più chiaramente la cosa. Ei bisogna che noi sappiamo qual sia quella cosa che noi in questo luogo vogliam chiamare proportionale: noi diciamo che quegli sono triangoli proportionali, i lati & gli angoli de quali hanno infra di loro la medesima convenientia: Che se uno de lati del triangolo sia più lungo de la basa per due volte & mezzo, o un altro per tre, tutti i cosi fatti triangoli sieno essi o maggiori o minori di questo, pur che eglin habbino la medesima corrispondentia de lati alla basa, per dir cosi, faranno fra loro proportionali. Imperoche quel rispetto che ha la parte alla parte sua nel triangolo maggiore, l'avrà ancora la parte alla parte nel minore. Tutti i triangoli adunque che faranno cosi fatti, appresso di noi si chiameranno proportionali: & perche questo sia inteso più apertamente, ne daremo una similitudine. Sarà uno huomo piccolo proportionale ad un grandissimo mediante il cubito: purchè si servi la medesima proportionione del palmo, e del piede, per misurare le altre parti del corpo in costui, per modo di dire, cioè in Euandro, che si osservò in colui cioè in Ercole, del quale Gellio disse che era di statura grandissimo più di tutti gli altri huomini. Ne fu ancora altra proportionione ne membri di Ercole, che si fusse quella del corpo di Anteo Gigante. Imperoche cosi come la mano corrispondeva in ciascuno in proportionione al cubito, & il cubito in proportionione al capo & a gli altri membri con uguale misura infra di loro, il me-

T
desimo

desimo interverrà ne nostri triangoli, che ei farà qualche sorta di misura infra i triangoli, mediante la quale i minori corrisponderanno a maggiori in le altre cose, eccetto che nella grandezza. Et se queste cose si intendono tanto che bastino, deliberiamo, mediante la sententia de Matematici tanto quanto fa a nostro proposito, che ogni taglio di qualunque triangolo parimente lontano da la basa, genera & fa un triangolo simile si come essi dicono a quel loro triangolo maggiore, & come lo diciamo noi proportionale. E perche tutte quelle cose che sono fra loro proportionali, le parti ancor loro son in esse corrispondenti, & in quelle cose, nelle quali le parti sono diverse & non corrispondenti, non sono proportionali; le parti del triangolo visivo sono oltre alle linee, ancora essi raggi, i quali faranno certamente nel risguardare le quantità proportionali de la Pittura, uguali quanto al numero alle vere, & in quelle che non faranno proportionali, non faranno uguali. Imperoche una di queste quantità non proportionali, occuperà o più raggi, o manco. Tu hai conosciuto adunque in che modo un qual si voglia minore triangolo, si chiami proportionale al maggiore, & ti ricordi che la piramide visiva si fa di triangoli. Adunque riferiscasi tutto il nostro ragionamento che abbiamo havuto de triangoli, alla piramide. Et persuadiamoci, che nessune de le quantità vedute de la superficie, che parimente sien lontane dal taglio, facciano nella Pittura alteratione alcuna. Imperoche esse sono veramente quantità ugualmente lontane, proportionali in ogni ugualmente lontano taglio da le loro corrispondenti: la qual cosa essendo così, ne seguita questo, che non ne succede nella Pittura alteratione alcuna de dintorni, & che non sono alterate le quantità, da le quali il campo o lo spatio si empie, & da le quali sono misurati o compresi i dintorni. Et è manifesto che ogni taglio de la piramide visiva, che sia ugualmente distante da la veduta superficie, è similmente proportionale ad essa veduta superficie. Abbiamo parlato de le superficie proportionali al taglio, cioè de le ugualmente lontane alla superficie dipinta. Ma perche noi haremo a dipignere più diverse superficie che non faranno ugualmente distanti, dobbiamo di queste far più diligente investigatione, accioche si esplichì qual si voglia ragione del taglio. Et perche sarebbe cosa lunga & molto difficile & oscurissima in questi tagli de triangoli & de la piramide narrare ogni cosa secondo le regole de Matematici; però parlando secondo il costume nostro come Pittori, procederemo. Racontiamo brevissimamente alcune cose de le quantità che non sono ugualmente lontane, sapute le quali ci farà facile intendere ogni consideratione de le superficie non ugualmente lontane. De le quantità adunque non ugualmente lontane ne sono alcune di linee simili in tutto a raggi visivi,

&

& alcune, che sono ugualmente distanti da alcuni raggi visivi: le quantità simili in tutto a raggi visivi, perchè elle non fanno triangolo, & non occupano il numero de raggi, non si guadagnano perciò luogo alcuno nel taglio. Ma nelle quantità ugualmente distanti da raggi visivi, quanto quel angolo maggior ch'è alla base del triangolo, farà più ottuso, tanto manco di raggi riceverà quella quantità, & però harà manco di spatio per il taglio. Noi habbiamo detto che la superficie si cuopre di quantità, & perchè nelle superficie spesso accade, che vi farà una qualche quantità, che farà ugualmente lontana dal taglio, & l'altre qualità de la medesima superficie non faranno ugualmente distanti; per questo avviene che quelle sole quantità che sono ugualmente distanti nella superficie, non patiscono nella Pittura alteratione alcuna. Ma quelle quantità che non faranno ugualmente lontane, quanto haranno lo angolo più ottuso che farà il maggiore nel triangolo alla base, tanto più riceveranno di alteratione. Finalmente a tutte queste cose bisogna aggiugnere quella opinion de Filosofi, mediante la quale essi affermano, che se 'l cielo, le stelle, i mari, i monti, & essi animali, & dipoi tutti i corpi, diventassino per volontà di Dio, la metà minori ch'ei non sono, ci averebbe che tutte queste cose non ci parrebbero in parte alcuna diminuite da quel ch'elle hora sono, perchè la grandezza, la piccolezza, la lunghezza, la cortezza, l'altezza, la bassezza, la strettezza, e la larghezza, la oscurità, la chiarezza, & tutte l'altre così fatte cose che si possono ritrovare, & non ritrovare nelle cose, i Filosofi le chiamaron accidenti: & sono di tal sorte che la intera cognition di esse si fa mediante la comparatione. Disse Virgilio che Enea avanzava di tutte le spalle tutti gli altri huomini. Ma se si facesse comparation di costui a Polifemo, ci parrebbe un Pigmeo. Dicono che Eurialo fu bellissimo, il qual se si comparasse a Ganimede rapito da Giove, parrebbe brutto. In Spagna alcune fanciulle son tenute per candide, le quali in Germania farebbon tenute per ulivigne & nere. L'avorio e l'argento son bianchi di colore, e nondimeno se sene farà paragone con i cigni, o con i bianchi panni lini, parranno alquanto più pallidi. Per questo rispetto ci appaiono le superficie nella Pittura bellissime & risplendentissime, quando in esse si vede quella proportione dal bianco al nero, ch'è nelle cose stesse da i lumi all'ombra. Si che tutte queste cose si imparano, mediante il farne comparatione. Conciosia che nel fare paragone de le cose, è una certa forza, per la quale si conosce quel che vi sia di più, o di meno, o d'uguale. Per il che noi chiamiamo grande quella cosa ch'è maggiore d'una minore; grandissima quella ch'è maggiore de la grande; luminosa quella ch'è più chiara che l'oscura; luminosissima quella che sia più chiara de la luminosa.

Et si fa veramente la comparatione de le cose alle cose che prima ci sieno manifestissime. Ma essendo l'huomo più di tutte l'altre cose al huomo notissimo, disse forse Protagora che l'huomo era il modello & la misura di tutte le cose, & intendeva per questo che gli accidenti di tutte le cose si potevano & bene conoscere, & farne comparationi con gli accidenti del huomo. Queste cose ci ammaestrano a questo, che noi intendiamo che qualunque sorte di corpi noi dipigneremo in Pittura, ci parranno grandi & piccoli secondo la misura de gli huomini che quivi faran dipinti. Et questa forza de la comparatione mi par veder che molto eccellentemente più che alcuno altro de gli antichi la intendesse Timante, il qual Dipintore, dipingendo sopra una piccola tavoletta il Ciclope che dormiva, ve li dipinse appresso i Satiri, ch'abbracciavan il dito grosso del dormiente, acciò mediante la misura de Satiri, colui che dormiva apparisse infinitamente maggiore. Abbiamo insin qui dette, quasi tutte quelle cose che si aspettano alla forza del vedere, & a conoscer il taglio. Ma perche giova al caso nostro il sapere non solo quel che sia, & di che cose il taglio, ma come ancor egli si faccia, ci resta a dire di questo taglio, con qual' arte nel dipignere egli si esprima. Di questo adunque, lasciate l'altre cose da parte, racconterò io quel che faccia, mentre ch'io dipingo. La prima cosa nel dipignere una superficie, io vi disegno un quadrangolo di angoli retti grande quanto a me piace, il quale mi serve per un'aperta finestra da la quale si habbia a veder la historia, & quivi determino le grandezze de gli huomini ch'io vi voglio fare in pittura, e divido la lunghezza di quest'huomo in tre parti, le quali a me sono proportionali, con quella misura che il vulgo chiama il braccio. Imperoche ella è di tre braccia, come si vede chiaro da la proportion de membri dell'huomo, perche tale è la commune lunghezza per lo più del corpo humano. Con questa misura adunque divido la linea da basso che stà a diacere del disegnato quadrangolo, & veggo quante di cosi fatte parti entrino in essa: & questa stessa linea adiacere del quadrangolo è a me proportionale alla più vicina a traverso ugualmente lontana veduta quantità nello spazio. Dopo questo io pongo un punto solo dove habbi a correre la veduta, dentro al quadrangolo, il qual punto preoccupi quel luogo al quale habbi ad arrivare il raggio centrico, e però lo chiamo il punto del centro: porrassi questo punto convenientemente, non più alto da le linee che diace, che per quanto è l'altezza del huomo che vi si ha a dipignere, peroche in questo modo & coloro che riguardano, & le cose dipinte pare che sieno ad un piano uguale. Posto il punto del centro, tiro linee diritte da esso punto a ciascuna de le divisioni de la linea diritta che diace: Le quali linee

veramente mi dimostrano, in che modo havendo io a procedere fino all'infinità & ultima lontananza, & si restringhino le quantità da traverso all'aspetto & veduta mia. (*Tav. II. Fig. 3.*) Qui arieno alcuni che tirerebbono entro al quadrangolo una linea ugualmente distante da la già divisa linea, & dividerebbon in tre parti lo spatio che farebbe fra le dette due linee. Di poi con questa regola tirebbono un'altra linea parimente lontana da questa seconda linea, parimente lontana, talmente che lo spatio che infra la prima compartita linea, & questa seconda linea a lei parallela, o parimente lontana, diviso in tre parti, ecceda di una parte di se stesso quello spatio che è fra la seconda & la terza linea, & di poi aggiugnerebbono l'altre linee, talmente che sempre quello spatio che seguitassi inanzi infra le linee, fusse per la metà più, per parlare come i Matematici. Si che in questa maniera procederebbono costoro, i quali se ben dicono di seguire una ottima via nel dipignere, io nondimeno penso che essi errino non poco. Perche havendo posto a caso la prima linea parallela alla principale, se ben l'altre parallele son poste con regola & con ordine, non hanno però cosa per la quale essi habbino certo & determinato luogo de la punta de la piramide da poter bene vedere la cosa; dal che ne succedono facilmente nella Pittura non piccoli errori. Aggiugni a questo, che la regola di costoro faria molto falsa, la dove il punto del centro fusse posto o più alto, o più basso de la statua del huomo dipinto: conciosia che tutti quei che fanno, diranno che nessuna de le cose dipinte, conforme alle vere, se ella non sarà posta con certa regola distante dall'occhio, non si potrà sguardare, nè discernere. De la qual cosa esporremo la ragione, se mai noi scriveremo di queste dimostrazioni de la Pittura, le quali già fatte da noi, gli amici nostri mentre le guardavano con maraviglia, le chiamarono i miracoli de la Pittura. Imperoche tutte queste cose che io ho dette principalmente si aspettano a quella parte: ritorniamo adunque a proposito. Essendo queste cose così fatte, io perciò ho trovato questo ottimo modo. In tutte le altre cose io vo dietro alla medesima linea, & al punto del centro, & alla divisione de la linea che diace, & al tirare dal punto le linee a ciascuna de le divisioni de la linea che diace. Ma nelle quantità da traverso io tengo questo ordine. Io ho uno spatio piccolo, nel quale io tiro una linea dritta: questa divido in quelle parti che è divisa la linea, che diace del quadrangolo. Di poi pongo su alto un punto sopra questa linea tanto alto, quanto è la altezza del punto del centro nel quadrangolo, da la linea diacente diviso, & tiro da questo punto a ciascuna divisione di essa linea le loro linee. Di poi determino quanta distantia io voglio che sia, infra lo occhio di chi ri-

guar-

guarda & la Pittura, & quivi ordinato il luogo del taglio, con una linea ritta a piombo, fo il tagliamento di tutte le linee che ella truova. Linea a piombo è quella che cadendo sopra un'altra linea diritta, causerà da ogni banda gli angoli a squadra. (*Tav. II. Fig. 4.*) Questa linea a piombo mi darà con le sue intersecationi adunque tutti i termini de le distantie che haranno ad essere infra le linee a traverso parallele del pavimento, nel qual modo io harò disegnate nel pavimento tutte le parallele; de le quali quanto elle sieno tirate a ragione, ce ne darà inditio, se una medesima continovata linea diritta sarà nel dipinto pavimento, diametro de quadrangoli congiunti insieme: Et è appresso a Matematici il diametro di un quadrangolo, quella linea diritta che partendosi da uno de li angoli v'è all'altro a lui opposto, la quale divide il quadrangolo in due parti, talmente che facci di detto quadrangolo duoi triangoli. Dato adunque diligentemente fine a queste cose, io tiro di nuovo di sopra un'altra linea a traverso, ugualmente lontana da le altre di sotto, la quale interseghi i duoi lati ritti del quadrangolo grande, & passi per il punto del centro. Et questa linea mi serve per termine, & confine, mediante il quale nessuna quantità eccede la altezza dell'occhio del risguardante. Et perche ella passa il punto del centro, perciò chiamasi centrica. Dal che avviene che quelli huomini che saranno dipinti infra le due più oltre linee parallele, saranno i medesimi molto minori che quegli che saranno fra le anteriori linee parallele: ne è per questo che ei sieno minori de gli altri, ma perche sono più lontani, appariscono minori, la qual cosa in vero ci dimostra manifestamente la natura che così sia. Percioche noi veggiamo per le Chiese i capi de gli huomini che spasseggiano, quasi andare sempre ad una medesima altezza uguali, ma i piedi di coloro che sono assai lontani, ci pare che corrispondino alle ginocchia di coloro che ci son dinanzi. Tutta questa regola del dividere il pavimento principalmente si aspetta a quella parte de la Pittura, la qual noi al suo luogo chiameremo componimento. Et è tale, che io dubito che per esser cosa nuova, & per brevità di questi miei commentarii, ella habbi ad esser poco intesa da chi legge; imperoche si come facilmente conosciamo, mediante le opere antiche, che ella appresso de nostri maggiori per essere oscura & difficile non fu conosciuta: Conciosia che appresso de gli antichi durerai una gran fatica a trovare historia alcuna che sia ben composta, ben dipinta, ben formata, o bene scolpita. Per la qual cosa io ho dette queste cose con brevità, & come io penso, non anco oscuramente. Ma io conosco chente, & quali elle sono, che ne per loro potrò acquistar mi alcuna lode di eloquentia, & coloro che non le intenderanno alla prima vista, dureranno grandissima fatica a poterle giammai com-
prea-

prendere. Sono queste cose facilissime & bellissime a gli ingegni sottilissimi & inclinati alla Pittura, in qualunque modo elle si dichino, ma a gli huomini rozzi & poco atti, o inclinati da natura a queste nobilissime arti, ancorche di esse si parlasse eloquentissimamente, farieno poco grate, & forse che queste medesime cose recitate da noi brevissimamente senza alcuna eloquentia, saranno lette non senza fastidio. Ma io vorrei che mi fusse perdonato, se mentre che principalmente io ho voluto essere inteso, io ho atteso a fare che il mio scriver sia chiaro, più tosto che composto ed ornato, & quelle cose che seguiranno, arrecheranno per quanto io spero, manco tedio a quei che leggeranno. Noi habbiamo adunque trattato de triangoli, della piramide; del taglio, & di quelle cose che ci parevano da dire. De le quali cose nientedimeno io ero solito ragionare con gli amici miei molto più lungamente con una certa regola di geometria, & mostrar loro le cagioni, perche così avvenisse, il che io ho pensato di lasciare indietro per brevità in questi miei commentarii. Perche io in questo luogo ho racconto solamente i primi principii de la Pittura, & li ho voluti chiamare i primi principii, perciocche ei sono i primi fondamenti dell' arte per i Pittori che non fanno. Ma ei son tali, che coloro che gli intenderanno bene, conosceranno che gli gioveranno non poco, quanto allo ingegno, & quanto a conoscere la diffinitione de la Pittura, & quanto ancora a quelle cose che noi doviamo dire. Et non sia alcuno che dubiti, che colui non diventerà giammai buon Pittore, che non intenda eccellentemente quel che nel dipignere ei cercherà di fare. Imperocche in vano si tira lo arco, se prima non hai designato il luogo dove tu vuoi indirizzare la freccia. Et vorrei certamente che noi ci persuadeddimo, colui solo essere per diventare ottimo Pittore, il quale hora ha imparato a collocare ottimamente tutti i d' intorno, & tutte le qualità de le superficie. Et per il contrario io affermo che non riuscirà mai buon Pittore colui, che non saprà esattamente, & diligentissimamente le cose che habbiamo dette. Et però è stato necessario tutto quello che si è detto de le superficie, & del taglio. Resta hora che si ammaestri il Pittore, del modo che egli harà a tenere nello immitar con la mano, le cose che egli si farà immaginato prima nella mente.

DELLA PITTURA

DI

LEONBATISTA ALBERTI

LIBRO SECONDO.

MA perche questo studio de lo imparare potrà forse parere troppo faticoso a giovani, perciò mi par da mostrar in questo luogo quanto la Pittura sia non indegna da potervi mettere ogni nostro studio & ogni nostra diligentia. Conciosia che ella ha in se una certa forza divina tal che non solo ella fa quel che dicono, che fa la amicitia, che ci rappresenta in essere le persone che sono lontane, ma ella ci mette innanzi a gli occhi ancora coloro, che già molti & molti anni sono son morti, talche si veggono con grandissima maraviglia del Pittore, & dilettaione di chi li riguarda. Racconta Plutarco che Cassandro uno de Capitani di Alessandro, nel vedere la effigie del già morto Alessandro, conoscendo in essa quella maestà regale cominciò con tutto il corpo a tremare. Dicono ancora che Agefilao Lacedemoniese sapendo di essere bruttissimo, non volle che la sua effigie fusse veduta da descendenti, & perciò non li piacque mai esser ne dipinto, ne scolpito da nessuno. Si che i volti de morti vivono in un certo modo una lunga vita, mediante la Pittura. Et che la Pittura ci habbi espresso gli Dii, che sono reveriti da le genti, è da pensare che ciò sia stato un grandissimo dono concesso a mortali. Conciosia che la Pittura ha giovato troppo grandemente alla religione, mediante la quale noi siamo principalmente congiunti a gli Dii, & al perseverare gli animi con una certa intera religione. Dicono che Fidia fece in Elide un Giove, la bellezza del quale aggiunse assai alla già conceputa religione. Ma quanto la Pittura giovi alli honoratissimi piaceri de lo animo, & quanto ornamento ella arrechi alle cose, si può d'altronde & da questo principalmente vedere, che tu non troverai quasi per lo più cosa alcuna benche preziosa, che per la accompagnatura de la Pittura non diventi molto più cara, & molto più pregiata. Lo avorio, le gemme, & le così fatte cose pregiate, diventano, mediante la mano del Pittore, più preziose. Lo oro stesso ancora adornato da la Pittura, è stimato molto più che lo oro. Anzi non che altro il piombo più di tutti gli altri metalli vilissimo, se Fidia o Prassitele ne avessero con le lor mani fatto una statua, faria per avventura tenuta più in pregio, che non

non farebbe altrettanto argento rozzo & non lavorato. Zeusi Pittore haveva incominciato a donare le fue cose, perche come ei diceva, elle non si potevano pagare con qual si voglia prezzo. Conciosia che egli giudicava che non si potesse trovar prezzo alcuno, che potesse satisfare a colui che nel dipignere, o scolpire gli animali, fusse quasi che uno altro Dio infra i mortali. Ha queste lodi adunque la Pittura, che coloro che ne sono maestri, non solamente si maravigliano de le opere loro, ma si accorgono essere similissimi agli Dii. Che dirò io che la Pittura è o la maestra di tutte le arti, o almanco il principale ornamento? Imperoche lo Architetto, se io non mi inganno, ha preso dal Pittor solo le cimase, i capitelli, le base, le colonne, le cornici, & tutte le altre cose fatte lodi degli edifizii. Imperoche il Pittore mediante la regola & la arte sua ha insegnato, & dato modo a gli scarpellini, a gli scultori, & a tutte le botteghe de fabbrì, de legnaiuoli, & di tutti coloro che lavorano di fabriche manuali, talche non si ritroverà finalmente arte alcuna, benche abietissima, che non habbi riguardo alla Pittura, onde io ardirò di dire che tutto quel che è di ornamento nelle cose, sia cavato da la Pittura. Ma principalmente fu da gli antichi honorata la Pittura di questo honore, che essendo stati chiamati quasi la maggior parte de gli altri artefici, Fabbri appresso de latini, il Pittor solo non fu annoverato infra i Fabbri. Le quali cose essendo così, io son solito di dire infra gli amici miei che lo inventore de la Pittura fu, secondo la sententia de' Poeti, quel Narciso che si convertì in fiore. Percioche essendo la Pittura il fiore di tutte le arti, ben parrà che tutta la favola di Narciso sia benissimo accomodata ad essa cosa. Imperoche, che altra cosa è il dipingere, che abbracciare & pigliare con la arte quella superficie del fonte? Pensava Quintiliano che i Pittori antichi fussero soliti a disegnare le ombre, secondo che il Sole le porgeva, & che poi l'arte sia di mano in mano con aggiugnimenti accresciuta. Sono alcuni che raccontano che un certo Filocle Egittio, & un Cleante, ne so io quale, fussino i primi inventori di questa arte. Gli Egittii affermano che appresso di loro era stata in uso la Pittura sei milla anni prima che ella fusse transportata in Grecia, & i nostri dicono che ella venne di Grecia in Italia dopo che Marcello hebbe le vittorie di Sicilia. Ma non importa molto il sapere i primi Pittori, o gli inventori de la Pittura. Conciosia che noi non vogliamo raccontare la historia de la Pittura come Plinio, ma nuovamente trattare de la arte. De la quale sino a questa età non ce ne è memoria alcuna lasciataci che io habbi vista da gli scrittori antichi: Ancor che ei dicono che Eufranore Hischimio scrisse non so che de le misure & de colori: Et che Antigono & Xenocrate

scrivono alcune cose de le Pitture, & che Apelle ancora messe de la Pittura alcune cose insieme, & le mandò a Perseo. Racconta Laertio Diogene che Demetrio Filosofo ancora scrisse alcuni commenti de la Pittura. Oltre di questo io stimo ancora che essendo da nostri passati state messe in scritto tutte le buone arti, che la Pittura ancora non fusse stata lasciata in dietro da nostri scrittori Italiani. Imperoche furono in Italia antichissimi gli Etrusci, valorosissimi più di tutti gli altri ne la arte de la Pittura. Crede Trimegisto antichissimo scrittore che la Pittura & la Scoltura nascessero insieme con la religione, imperoche egli disse così ad Asclepio: La humanità ricordevole de la natura & dell' origine sua, figurò gli Dii da la similitudine del volto suo. Et chi sia quello che nieghi, che la Pittura non si sia attribuita a se stessa in tutte le cose, così pubbliche, come private, così secolari, come religiose, tutte le più honorate parti? talche non troverò artificio alcuno appresso de mortali che da ciascuno ne sia fatto conto maggiore. Raccontansi pregi quasi incredibili de le tavole dipinte. Aristide Thebano vendè una Pittura sola, cento talenti, cioè, sessanta mila fiorini. Raccontano che la tavola di Protogene fu cagione che Rodi non fusse abbruciato dal Re Demetrio, perche non voleva che detta tavola ardesse. Possiamo adunque affermare, che Rodi fu riscattato da li inimici per una sola Pittura. Sonni messe insieme, oltre a queste, molte altre cose simili, per le quali potrai comodamente intendere, che i buoni Pittori sono stati sempre grandemente lodati, & havuti in pregio da ciascuno, talche i nobilissimi, & prestantissimi Cittadini, & i Filosofi, & i Re si son dilettrati non solo de le cose dipinte, ma del dipignere ancora. Lucio Manilio Cittadino Romano, & Fabio in Roma huomo nobilissimo furono Pittori. Turpilio Cavaliere Romano dipinse in Verona. Sitedio Pretore, & Proconsole si acquistò nome con il dipignere. Pacuvio Poeta Tragico, nipote di Ennio Poeta, nato de la figliuola, dipinse nella piazza, Hercole. Socrate, Platone, Metródoro, & Pirro Filosofi, furono eccellenti nella Pittura. Nerone, Valentiniano, & Alessandro Severo Imperatori, furono studiosissimi del dipignere. Saria cosa lunga raccontare quanti Principi, & quanti Re sono stati inclinati a questa nobilissima arte. Et non è ancora ragionevole stare a raccontare tutta la infinita moltitudine de Pittori antichi, la quale quanto sia stata grande, si può vedere da questo; che in manco di quattrocento giorni furono del tutto finite a Demetrio Valerio figliuolo di Fanostrate, trecento sessanta statue, parte sopra i lor cavalli, parte sopra i carri, & parte sopra i cocchi. Et se in quella Città fu tanto il gran numero de li Scultori, staremo noi in dubbio che non vi fussino Pittori infiniti? Sono veramente la Pittura & la Scoltura

arti congiunte insieme di parentado, & nutrite da un medesimo ingegno. Ma io anteporrò sempre lo ingegno del Pittore, come quello che si affatica in cosa molto più difficile. Ma torniamo a proposito. Infinita fu la moltitudine de Pittori, & de li Scultori in quei tempi, conciosia che i Principi, & i plebei, i dotti, & gli ignoranti si diletta vano de la Pittura. Et costumandosi infra le prime prede che essi conducevano de le provincie, a metter in publico nel Teatro le tavole, & le statue, la cosa andò tanto innanzi, che Paulo Emilio, & alcuni altri non pochi Cittadini Romani, feciono insegnare a i figliuoli per bene, & beatamente vivere insieme con le buone arti, la Pittura. Il quale ottimo costume appresso de Greci si osservava grandissimamente, che i giovanetti nobili & liberi bene allevati, imparavano insieme con le lettere la geometria, & la musica, & l'arte ancora del dipignere. Anzi la facultà del dipignere fu ancora cosa honorata alle donne: E celebrata da gli Scrittori Martia figliuola di Varrone, perche ella seppe dipignere. Et fu certamente in tanto pregio, & degna di tanta lode la Pittura appresso de Greci, che ei vietarono per publica deliberatione, che non fusse lecito a servi imparare la Pittura; ne questo veramente senza ragione, imperoche la arte del dipignere è veramente degnissima de gli animi liberali & nobilissimi: & quanto a me è paruto sempre uno inditio di ottimo & eccellente ingegno quello di colui che io ho saputo che si diletti grandemente de la Pittura. Et è questa arte sola quella che parimente diletta grandemente & a dotti & a gli ignoranti, la qual cosa non occorre mai in alcuna altra arte, che quella cosa che diletta a quei che fanno, commuova ancora gli ignoranti. Et non troverai nessuno che facilmente non desiderasse grandemente di haver fatto profitto nella Pittura. Et è manifesto che essa natura si diletta nel dipignere. Conciosia che noi veggiamo che la natura figura ne marmi, i centauri, & i volti de Re con le barbe. Anzi dicono che in una gioia di Pirro, vi fur dipinte da la natura stessa le nove Muse con le loro insegne. Aggiugni a queste cose che ei non è quasi arte nessuna, nella quale gli huomini che fanno & quei che non fanno, nello impararla & nello esercitarla si affatichino con tanto diletto tutto il tempo de la vita loro, più che in questa. Siami lecito di dire quel che interviene a me: se mai accade che per mio piacere & per mio diletto io mi metta a dipignere, il che io fo molto spesso, quando mi avanza tempo da le altre faccende, io sto fisso con tanto mio piacere a far quella opera che a gran pena posso credere che io vi sia stato tanto che sieno già passate tre o quattro hore: si che questa arte apporta seco diletto, mentre che tu la honorerai, & lodi & ricchezze, & fama perpetua

mentre che tu la farai eccellentissimamente. La qual cosa essendo così, poi che la Pittura è un ottimo & antichissimo ornamento de le cose, degna di huomini liberi, grata a dotti & a gli indotti, conforto quanto maggiormente posso gli studiosi giovani, che per quanto ei possono, diano grandemente opera alla Pittura. Dipoi avvertisco coloro che sono studiosissimi de la Pittura, che vadino dietro ad imparare essa perfetta arte del dipignere, non perdonando ne a fatica, ne a diligentia alcuna. Siavi a cura, voi che cercate esser eccellenti nella Pittura, la prima cosa, il considerate che nomi & che fama si acquistaron gli antichi. Et vi gioverà di ricordarvi che sempre la avaritia è stata inimica alla lode & alla virtù. Conciosia che lo animo intento al guadagno, rare volte acquisterà il frutto de la posterità. Io ho veduti alcuni quasi in su 'l bello de lo imparare, subito essersi dati al guadagno, & perciò non hanno poi acquistatosi ne ricchezze ne fama alcuna, i quali se havessino con lo studio avezzato lo ingegno, farebbon facilmente diventati famosi, la onde ne harebbon cavato ricchezze & diletto: per tanto sia di loro infino a qui detto a bastanza. Hor torniamo a proposito. Noi dividiamo la Pittura in tre parti, la qual divisione habbiamo cavata da essa natura. Imperoche ingegnandosi la Pittura di rapresentarci le cose vedute, consideriamo in che modo esse cose venghino alla veduta nostra. Principalmente quando noi squadriamo qualche cosa, noi veggiamo quella cosa esser un certo che, che occupa luogo. Et il Pittore circonscriverà lo spazio di questo luogo; & questo modo del tirare i d'intorni con vocabolo conveniente chiamerà circonscrittione. Dopo questo nel guardare noi consideriamo in che modo si congiunghino insieme le diverse superficie, del veduto corpo, infra di loro, & disegnando il Pittore questi congiugnimenti de le superficie a lor luoghi, potrà & bene chiamario il componimento. Ultimamente nel guardare noi discerniamo più distintamente i colori de le superficie, & perche il rapresentamento di questa cosa nella Pittura, riceve quasi sempre tutte le sue differentie da i lumi, commodamente noi potremo ciò chiamare il ricevimento de lumi. I d'intorni adunque, il componimento, & il ricevimento de lumi fanno perfetta la Pittura. Restaci adunque a trattare di quelle cose brevissimamente, & prima de d'intorni, ò vero de la circonscrittione, la quale è quel tirare che si fa con le linee a torno a torno de d'intorni, da moderni detto disegno. In questo dicono che Parrasio Pittore, quello che Senofonte introduce a parlare con Socrate, fu eccellentissimo: Percioche ei dicono ch' egli considerò sottilissimamente le linee. Et in questo disegno penso che principalmente si abbia a procurare, ch' egli si faccia con linee sottilissime, & che al tutto non si discernino da

l'occhio, si come dicon che soleva fare Apelle Pittore nello esercitarsi, & combattere a chi più sottili le faceva, con Protogene. Imperoche il disegno non è altro, che il tirare de d'intorni, il che se si farà con linee che apparischino troppo, non parranno margini de le superficie in essa Pittura, ma parranno alcune fessure. Dipoi io desidererei che nel disegno non si andasse dietro ad altro che al circuito de d'intorni. Nel qual disegno io affermo che ei bisogni esercitarsi vehementemente. Conciosia che nessuno componimento, nessuno ricevimento di lumi mai farà lodato se non vi farà disegno. Anzi il disegno solo, il più de le volte, è gratissimo. Diasi adunque opera al disegno, & ad imparar benissimo questo non credo che si possa trovar cosa alcuna più accomodata, che quel velo che io infra gli amici miei soglio chiamare il taglio, il modo del usare il quale sono stato io il primo che lo habbi trovato, & è così fatto. Io tolgo un velo di fila sottilissime, tessuto rado, & sia di qual si voglia colore, questo divido io di poi con fila alquanto più grosse, facendone quadri quanti mi piace sopra un telaio tutti uguali, & lo metto in fra lo occhio & la cosa da vedersi, accio che la piramide visiva penetrando passi per le rarità del velo. Ha veramente questo taglio del velo in se non poche comodità: la prima cosa, egli ti rappresenta sempre le medesime superficie immobili, conciosia che postivi una volta i termini, troverai subito la primiera punta de la piramide, con la quale tu incominciasti; il che senza questo taglio del velo è cosa veramente difficilissima. Et sai quanto sia impossibile nel dipignere, mutarsi retamente alcuna cosa, perche non mantiene perpetuamente a chi dipigne il medesimo aspetto & veduta: & da questo avviene che più facilmente si assomigliano quelle cose che si ritraggono da le cose dipinte, che quelle che si ritraggono da le sculture. Sai ancora oltre di questo, quanto essa cosa veduta, paia alterata, mediante il mutamento de lo intervallo, ò de la positura del centro. Per tanto il velo o la rete ti arrecherà questa non piccola utilità che la cosa sempre ti si presenterà alla vista la medesima. L'altra utilità, è che tu potrai collocare facilmente nel dipignere la tua tavola, in luoghi certissimi, i siti de dintorni, & i termini de le superficie. Imperoche vedendo tu in quella maglia de la rete la fronte, & in quella che li è a canto, il naso, & nella più vicina poi le gote, in quella disotto il mento, & tutte le altre cose così fatte, disposte a loro luoghi: potrai medesimamente collocarle benissimo su la tua tavola o nel muro scompartiti ancor essi con una rete uguale a quella. Ultimamente questa rete o velo porge grandissima comodità & ajuto a dar perfezione alla Pittura; percioche tu vedrai essa cosa rilevata & gonfiata disegnata, & dipinta in quella pianura de

la rete. Mediante le quali cose, possiamo facilmente & per il giudicio & per la esperientia conoscere, quanta utilità ne presti essa rete, a bene & perfettamente dipignere. Ne mi piacciono coloro che dicono che ei non è bene che i Pittori si assuefacino a queste cose, le quali se bene arecano grandissimo aiuto al dipignere, sono nondimeno tali, che senza esse, un Pittore a gran pena potrà mai far da se stesso cosa alcuna. Conciosia che noi non ricerchiamo che il Pittore, se io non mi inganno, habbi a durare una fatica infinita; ma lodiamo quella Pittura che ha gran rilievo, & che ci paia molto simile a corpi che ella ha a rapresentare. La qual cosa certamente non so io vedere in che modo possa riuscire ad alcuno pur mediocrementemente senza lo aiuto de la rete. Servinsi adunque di questo taglio, cioè di questa rete coloro che si affaticano di far profitto. Che se pure faranno alcuni che senza rete si dilettrin di sperimentare lo ingegno, procaccinsi con la vista questa stessa regola de le maglie, tal che sempre quivi si immaginino esser tagliata una linea a traverso, da una altra fatta a piombo, la dove essi statuiranno il termine guardato nella Pittura. Ma perche il più de le volte a Pittori non pratici appariscon dubij & incerti i d'intorni de le superficie, come interviene ne volti, ne quali non discernono tal volta in qual luogo principalmente sieno terminate le tempie da la fronte, perciò bisogna insegnar loro, in che modo e' possino imparare a conoscere questa cosa. La natura veramente ce lo insegna benissimo. Percioche, si come noi veggiamo nelle superficie piane, che son belle quando elle hanno i loro propri lumi, & le loro proprie ombre, così nelle superficie sferiche & concave ci pare che elle stieno bene quando che elle quasi divise in più superficie hanno diverse macchie di ombre & di lumi. Tutte le parti adunque ciascuna da per se che hanno differenti lumi & differenti ombre, si hanno a considerare come altrettante superficie, che se una veduta superficie continoverà da la sua ombra mancando a poco a poco fino al suo maggior lume, si debbe allora segnare con una linea il mezzo che è infra l' uno spatio & l' altro, accio che si habbi manco dubbio de la regola che tu harai a tenere nel colorire lo spatio. Restaci a trattare ancora qualche cosa del disegno, il che si aspetta non poco veramente al componimento: però è ben sapere, che cosa sia il componimento nella Pittura. Et veramente il componimento quel modo o regola nel dipignere, mediante la quale tutte le parti si compongono insieme nell' opera de la Pittura. Grandissima opera del Pittore è la historia: le parti de la historia sono i corpi: le parti del corpo sono le membra: le parti de le membra, sono le superficie. Et essendo il disegno, quella regola o modo del dipignere, mediante il quale disegnano i
d'in-

d'intorni a ciascuna de le superficie, & de le superficie effendone alcune piccole, come quelle de gli animali, & alcune grandissime come quelle de colossi & de gli edificii; del disegnare le superficie piccole, bastino quegli ammaestramenti che si son detti fino a qui. Conciosia che ei si è dimostro come elle si disegnano bene con la rete. Ma nel disegnare le superficie maggiori ci bisogna trovare altra regola. Per il che ci bisogna ridurre alla memoria tutte quelle cose che si sono insegnate di sopra de le superficie, de razzi, de la piramide, del taglio. Finalmente tu ti ricordi di quel che io dissi de le linee parallele, de lo spazio o pavimento, & del punto centrico, & de la linea. Sopra del pavimento adunque disegnato con le linee parallele, si hanno a rizzare le alie de muri, & qual altre cose simili si vogliono, che noi chiamiamo superficie ritte. Dirò adunque brevemente quel che io fo nel rizzare queste cose. La prima cosa io mi incomincio da essi fondamenti, & disegno nel pavimento la larghezza & la lunghezza de le mura; nel disegnare la qual cosa io ho imparato da la natura, che da una veduta sola non si puo vedere più che due superficie congiunte insieme ritte dal piano di qual si voglia corpo quadrato fatto ad angoli a squadra. Nel disegnare adunque i fondamenti de le mura, io osservo questo di tirare solamente quelle faccie o lati, che mi si apresentano alla veduta. Et la prima cosa io comincio da le superficie che mi sono più vicine, & da quelle massimo che sono parimente lontane dal taglio. Per tanto io disegno queste inanzi alle altre, & delibero mediante esse linee parallele disegnate nel pavimento, quanto io voglio che esse mura sieno lunghe & larghe. Imperoche io piglio tante parallele quanto io voglio che elle sieno braccia, & piglio il mezzo de le parallele da la scambievole intersegtione di ciascun diametro di esse parallele. Si che per questa misura de le parallele, io disegno benissimo la larghezza & la lunghezza di esse mura che si rilevano di sul piano. Dipoi conseguisco da questo non difficilmente ancora la altezza de le superficie. Imperoche quella misura che è infra la linea centrica & quel luogo del pavimento donde incomincia a rilevarsi la quantità de lo edificio, tutta quella quantità osserverà la medesima misura. Et se tu vorrai che cotesta quantità che è dal pavimento alla cima, sia per quattro tante quanto la lunghezza del huomo dipinto, & la linea centrica farà posta alla altezza de l'huomo, faranno veramente allhora da la più bassa parte de la quantità infino alla linea centrica tre braccia. Ma tu che vuoi che questa quantità cresca fino alle dodici braccia, tira allo in su per tre volte quella quantità che è dal basso fino alla linea centrica. Possiamo adunque mediante le regole addotte del dipignere, disegnare bene tutte le superficie
ango-

angolari (*Tav. II. Fig. 5.*). Restaci a trattare del disegnare con i loro d'intorni le superficie circolari. Le superficie in cerchio veramente si cavano da le angolari, il che io fo in questo modo. Io disegno dentro ad un quadrangolo di lati uguali, & di angoli a squadra un cerchio, & divido i lati di questo quadrangolo in altrettante parti, in quante fu divisa la linea di sotto del quadrangolo in la Pittura, & tirando le linee de le divisioni da ciascuno punto di esse all'altro a lui opposto, riempio quello spazio di piccoli quadrangoli, & sopra vi disegno un cerchio quanto io lo voglio grande, di maniera che esso cerchio & le parallele scambievolmente si interseghino insieme, & noto i luoghi di tutti i punti de le interseghioni, i quai luoghi segno ancora in esse parallele del pavimento disegnato in Pittura, o Prospettiva. Ma perche farebbe una fatica estrema interseghere con spessissime, & quasi infinite parallele tutto il cerchio, fino a tanto, che con un numeroso segnamento di punti si continoverebbe il d'intorno del cerchio: Et però io noto solo con otto, o con quante più mi piaceranno interseghioni, & dipoi tiro mediante lo ingegno la circonferentia o ambito del cerchio alli già segnati termini. Forse farebbe strada più breve, disegnare questo d'intorno all'ombra di lucerna, pur che il corpo, che causasse l'ombra, ricevesse il lume con regola certa, & fusse posto al suo luogo. (*Tav. II. Fig. 6.*) Si che noi habbiam detto, come mediante gli aiuti de le parallele si disegnino le superficie maggiori angolari, & circolari. Finito di trattare adunque di ogni sorte di disegno, ci resta a trattare del componimento. E veramente il componimento quella regola del dipignere, mediante la quale le parti si compongono insieme nel lavoro de la Pittura. La maggior opera che faccia il Pittore, non è una statua grande quanto un colosso; ma è una historia. Conciosia che si truova maggior lode d'ingegno in una historia, che in un Colosso. Le parti de la historia sono i corpi, le parti de corpi sono le membra, & le parti de le membra sono le superficie, perche di queste si fanno le membra, de le membra i corpi, de corpi la historia, de la quale si fa quella ultima, veramente & perfettamente finita opera del Pittore. Dal componimento de le superficie, ne nasce quella leggiadria & quella gratia, che costoro chiamano bellezza. Conciosia, che quel viso che harà alcune superficie grandi & alcune piccole, che in un luogo eschino troppo infuori, & nell'altro si nascondin troppo adentro, come si vede ne visi de le vecchie, farà questo a vederfi certamente cosa brutta. Ma in quella faccia, nella quale le superficie faranno di maniera congiunte insieme, che i dolci lumi si

con-

convertino a poco a poco in ombre soavi, & non vi faranno alcune asprezze di angoli, questa chiameremo noi a ragione faccia bella, & che ha venustà. Adunque in questo componimento de le superficie bisogna andar investigando grandemente la gratia & la bellezza. Ma in che modo noi possiamo ottener questo, io non ho trovata via più certa, che andar a considerare la natura stessa, & però guardiamo diligentissimamente & per lunghissimo tempo, in che modo la natura maravigliosa artefice de le cose, habbi composte le superficie nelle bellissime membra. Ne lo imitare la quale bisogna esercitarsi con tutti i pensieri & diligentie nostre, & diletтары grandemente, come dicemmo de la rete. Et quando noi haremo poi cavate le superficie da bellissimi corpi, & le haremo a mettere in opera, delibereremo sempre la prima cosa i termini, mediante i quali noi possiamo tirare le linee a luoghi loro destinati. Basti haver detto insino a qui del componimento de le superficie. (*Tav. II. Fig. 7.*) Resta che noi diciamo del componimento de membri. Nel componimento de membri la prima cosa bisogna procurare che tutte le membra fra loro sieno proportionate. Dicesi che elle sono bene proportionate, quando esse corrispondono & quanto alla grandezza, & quanto allo officio, & quanto alla specie, & quanto a colori, & alle altre cose simili, se alcune più ce ne sono, alla bellezza & alla maieità. Che se in alcuna figura sarà un capo grandissimo, uno petto piccolo, una mano molto grande, un piè enfiato, un corpo gonfiato, questo componimento in vero sarà brutto a riguardarlo. Bisogna adunque, quanto alla grandezza, tenere una certa regola nel misurare, la quale giova molto nel dipignere gli animali: andar la prima cosa esaminando con lo ingegno, quali sieno l'ossa, che essi hanno, imperoche queste, perche elle non si piegano, occupano sempre una sede & luogo certo: Dipoi bisogna porre a luoghi proprii i nervi, & i muscoli loro: & ultimamente vestire di carne, & di pelle le ossa, & i muscoli. Ma in questo luogo ci faranno forse di quelli che mi riprenderanno, perche io ho detto di sopra, che al Pittore non si aspetta alcuna di quelle cose, che non si veggono. Diranno veramente costoro bene; ma come nel vestire bisogna disegnar prima sotto lo ignudo, il qual poi noi vogliamo involger a torno di vestimenti, così nel dipignere uno ignudo, bisogna prima disporre & collocare a luoghi loro le ossa & i muscoli, quali tu habbi poi per ordine a coprire di carne & di pelle talmente, che non difficilmente si habbi a conoscere in qual luogo sieno situati essi muscoli: Ma perche havendo essa natura esplicate tutte queste misure & postecele inanzi

a gli occhi, lo studioso Pittore troverà non piccola utilità in riconoscere quelle medesime con la fatica sua da essa natura. Et però gli studiosi piglino questa fatica, accioche tutto quel che di studio & di opera essi haranno posto in riconoscere la proportione de le membra, ei conoschino havergli giovato a tenere ferme nella memoria quelle cose che essi haranno imparate. Avertiscoli nondimeno la prima cosa di questo, che nel misurare lo animale ei si pigli qualcuno de' membri di esso stesso animale, per il quale si misurino tutte le altre membra. Vitruvio Architetto misura la lunghezza del huomo con i piedi. Ma io penso che sia cosa più degna, se le altre membra si rapporteranno alla quantità del capo. Ancor che io ho considerato che per lo più è quasi comune ne gli huomini, che tanta è la misura del piede, quanto è dal mento a tutta la testa: Si che preso uno di questi membri, tutte le altre si hanno ad accomodare a questo; talmente che non sia membro alcuno in tutto lo animale, che per lunghezza, o larghezza non corrisponda a gli altri. Oltre di questo si ha ad haver cura, che tutte le membra facciano li officii loro, per quel che elle son fatte. E' conveniente ad un che corre, gittar le mani non meno che i piedi, ma un Filosofo che facci una oratione, vorrei io che in ogni suo membro fusse più modesto, che un giuocatore di braccia. Demon Pittore, espresse Hoplite in un combattimento talmente che tu diresti che egli sudasse, & uno altro che posava talmente le armi, che tu diresti, ei ripiglia a pena il fiato. Fu ancora chi dipinse Ulisse di maniera, che tu riconosceresti in lui non la vera, ma la finta, & simulata pazzia. Lodasi, appresso de Romani, la historia nella quale Meleagro è portato via morto, & coloro che lo portano, paiono che si dolghino, & con tutte le membra si affatichino, & in colui che è morto, non vi è membro alcuno, che non appaia più che morto, cioè ogni cosa casca, le mani, le dita, il capo, ogni cosa languida ciondola. Finalmente tutte le cose convengono insieme ad esprimere la morte del corpo; il che è la più difficile di tutte le cose. Imperoche il rassimigliare le membra ociose in ogni parte in un corpo, è cosa di eccellentissimo maestro, si come è il far che tutte le membra vive facciano qualche cosa. Adunque in ogni Pittura si debbe osservare questo, che qualunque si sieno membra facciano di maniera lo officio per il che esse son fatte, che nessuna arteria, ben che minima, manchi de lo officio suo, talmente che le membra de morti paino a capello tutte morte, & quelle de vivi tutte vive. Allhora si dice che un corpo vive, quando da sua posta ei faccia qualche moto. Et morto di-

dicono che è quando le membra non possono più esercitare gli officii de la vita, cioè il moto & il senso. Adunque quelle immagini de corpi che il Pittore vorrà che appariscino vive, farà che in queste tutti i membri mettino in atto i loro moti, ma in ogni moto bisogna andar dietro alla bellezza & alla gratia. Et sono grandemente vivaci & gratissimi quei moti de corpi, che alzandosi vanno verso l'aria. Oltre di questo dicemmo che nel comporre le membra bisognava haver riguardo alla specie. Imperoche faria cosa molto disconveniente, se le mani di Elena o di Ifigenia apparissino mani di vecchie o di contadine. O se a Nestore si facesse un petto da giovane, o una testa delicata. O se a Ganimede si facesse una fronte piena di crespe, o le gambe da un giuocatore di braccia, o se a Milone robustissimo più di tutti gli altri si facessero i fianchi smilzi & sottili. Oltre di questo ancora in quella immagine che harà il volto pieno & grassotto come si dice, farà cosa brutta far che se li vegga le braccia & le mani strutte & consumate da la fame. Et per il contrario chi dipingesse Achemenide in quel modo & con quella faccia che Virgilio dice esser stato trovato da Enea nella Isola, se le altre membra non corrispondessero a quella magrezza, farebbe certo tal Pittore ridicolo & pazzo. Oltre di questo vorrei che si corrispondessero fra loro ancor di colore. Imperoche quelle immagini che hanno i volti a guisa di rose, bellissimi, & rugiadosi, non è conveniente che habbino i petti & le altre membra scure & horribili. Adunque nel componimento de membri habbiamo detto a bastanza quel che si deve osservare quanto alla grandezza, allo officio, alla specie, & a colori. Conciosia che ei bisogna che ogni cosa corrisponda, secondo la verità de la cosa. Et non è conveniente fare una Venere, o una Minerva vestita di Pitoccho; ne fare un Giove, o un Marte vestiti di una veste da donna, faria conveniente. I Pittori antichi nel dipignere Castore & Polluce avvertivano che oltre a che e' pareffero nati ad un corpo, in uno nondimeno si scorgesse una natura più robusta, nell'altro una più agile. Oltre di questo volevano che Vulcano sotto le sue vesti apparisse zoppicante. Tanto era lo studio che essi ponevano nello esprimere le cose secondo lo officio, la specie, & la dignità loro. Seguita il componimento de corpi nel quale consiste tutto lo ingegno & tutta la lode del Pittore; del qual componimento si son dette alcune cose attenenti al componimento de membri. Imperoche ei bisogna che quanto allo officio & alla grandezza tutti i corpi si accordino insieme nella historia. Conciosia che se tu dipignessi in un convito i centauri che tumultuassino insieme, farebbe cosa da

pazzi, in tanto sfrenato & bestiale tumulto che vi fusse alcuno che adormentato, mediante il vino diacesse. Oltre di questo sarebbe ancora difetto se gli huomini in uguale distantia apparissero maggiori questi che quelli, come che se in pittura si facessero i cani grandi quanto i cavagli. Et non sarebbe ancor poco da vituperare, che io vegho il più de le volte dipinti in uno edificio gli huomini come che rinchiusi in un forziere, nel quale cappiono a gran pena a sedere, o ristretti in un cerchio. Tutti i corpi adunque debbon confarsi, mediante la grandezza & mediante lo officio, a quella cosa per la quale son fatti. Ma la historia che ragionevolmente sia da lodare & guardare con maraviglia, bisogna che sia tale che con alcuni allettamenti si dimostri esser tanta dilettevole & ornata, che intrattenga lungamente gli occhi di coloro che fanno, & di quei che non fanno, con piacere, & con dilettaione de lo animo. La prima cosa che ne la historia arreca, & ti porge piacere, è ella copia & varietà de le cose. Imperoche si come ne cibi, & ne la musica sempre la nuova & inusitata abbondantia, si forse per le altre cose, si ancora diletta non senza maraviglia per quella causa che è diversa, & differente da le cose antiche & consuete: Così in ogni varietà di cose, & in ogni abbondantia lo animo si compiace, & diletta. Et perciò ne la Pittura la varietà de corpi, & de colori è gioconda. Io dirò che quella historia è copiosissima nella quale a lor luoghi saranno mescolati insieme vecchi huomini, giovani, putti, matrone, fanciulle, bambini, animali domestici, cagnoletti, uccelletti, cavalli, pecore, edificii, & provincie; & loderò qual si voglia abbondantia, pur che ella si confaccia alla cosa che quivi si vuol rapresentare. Conciosia che egli avviene che riguardando, nel considerarle le cose, consumon ivi più tempo, & la abbondantia & ricchezza del Pittore acquista gratia. Ma io vorrei che questa abbondantia fusse adornata, & prestasse di se una certa varietà, grave, & moderata, mediante la dignità, & la reverentia. Io non lodo quei Pittori i quali per parere copiosi, & perche non voglion che ne le cose loro vi rimanga punto di voto, perciò non vanno dietro a componimento alcuno, ma feminano ogni cosa sciocamente & confusamente, per il che non par che la historia rapresenti quel che ella vuol fare, ma che tumultui, & forse quel che la prima cosa desidererà ne la sua historia, la dignità. Imperoche si come in un Principe il parlar poco arreca maestà, pur che si intendino i sensi de le parole, & i comandamenti, così in una historia un ragionevol numero di corpi arreca dignità, & la varietà arreca gratia. Io ho in odio ne la historia la solitudine,

nien-

nientedimeno non lodo anco la abbondantia che disconvenga alla dignità. Anzi nella historia solo grandemente quel che io vegho esser stato osservato da Poeti tragici & da Comici, ei rappresentino con manco numero di persone la favola loro: Et veramente secondo il giudicio mio non bisognerà riempire una historia di tanta varietà di cose, che ella non possa degnamente esser composta di nove o dieci huomini. Si come io giudico che a questo si appartenga quel detto di Varrone, il quale volendo schifare nel convitare il tumulto, non invitava mai più che nove. Ma essendo in qualunque historia, gioconda la varietà, quella Pittura nondimeno è grata a tutti, nella quale le positure & le attitudini de corpi sono fra loro molto differenti. Stieno adunque alcuni da essere sguardati tutti in faccia, con le mani alte, & con le dita risplendenti, posati sopra uno de li piedi, altri stieno con la faccia in profilo, & con le braccia a basso & con piedi del pari, & ciascuno habbia da per se i suoi piegamenti & le sue attitudini. Altri stieno a sedere o inginocchiati, o quasi adiacere: sieno alcuni ignudi se ciò è conveniente, alcuni altri per il mescolamento dell' una & dell' altra arte vi sieno parte ignudi & parte vestiti, ma habbisi sempre cura alla honestà & alla reverentia. Conciosia che le parti vergognose del corpo, & le altre simili che hanno poco del gratioso, cuoprinsi o con panni, o con frondi, o con le mani. Apelle dipingeva solamente quella parte de la faccia di Antigono, da la quale non appariva il difetto de lo occhio. Et Homero quando desta Ulisse nel naufragio dal sonno, per non fare che egli andasse ignudo per la selva dietro alla voce de le donne, si legge, che diede a quel huomo una de le fronde de gli arbori, a ciò che si coprisse le vergogne. Raccontano che Pericle haveva un capo lungo & brutto, & però da Pittori, & da gli Scultori non fu fatto mai a capo scoperto, come gli altri, ma sempre con la celata in testa. Oltra di questo Plutarco racconta che i Pittori antichi usavano nel dipignere i Re, se egli havevano difetto alcuno quanto alla forma loro, non volevano che ei paresse che essi lo havessino lasciato in dietro, ma salvata la somiglianza lo emendavano quanto più potevano. Questa modestia & questa reverentia, desidero io che in tutta la historia si osservi, a ciò che le cose oscene o si lassino da parte, o si emendino. Finalmente come io dissi penso che sia da affaticarsi che in nessuna immagine si vegga il medesimo gesto, o la medesima attitudine. Farà oltra di questo la historia stare gli spettatori con gli animi attenti, quando quegli huomini che vi faranno quieti, rappresenteranno grandissimamente i moti degli
ani-

animi loro. Imperoche ei avviene da la natura, de la quale non si truova cosa alcuna che sia più rapace, ne che ci tiri più de le cose simili, che noi piangiamo con chi piange, ridiamo con chi ride, & ci condogliamo con chi si rammarica. Ma questi moti de lo animo si conoscono, mediante i moti del corpo. Imperoche noi veggiamo, come i melanconici, perche ei sono afflitti da i pensieri & stracchi da la infermità, come ei sono per modo di dire agranchiati di tutti i sensi & forze loro, & come ei si stanno lenti lenti con le membra pallide & che quasi cascano loro. Imperoche coloro che si rammaricano, hanno veramente la fronte bassa, il capo languido, & tutte le altre membra finalmente come stracche, & abbandonate gli cascano. Ma gli stizzosi perche gli animi se gli accendono per la stizza, & la faccia & gli occhi gli gonfiano, & gli diventano rossi, & i moti di tutti i membri, mediante il furore de la stizza, sono velocissimi & fieri. Ma quando noi siamo lieti & allegri, allhora habbiamo i moti sciolti & grati mediante alcune attitudini. E' lodato Eufanore, che in Alessandro egli dipinse talmente il volto di Paride, & la faccia, nella quale tu facilmente potevi riconoscerlo & Giudice de le Dee, & innamorato di Elena, & insieme ammazzatore di Achille. Maravigliosa lode è ancora quella di Daemone Pittore, che nelle sue tavole potevi riconoscere esservi lo iracondo, lo iniusto, lo inconstante, & insieme ancora lo esorabile & il clemente & il misericordioso & il glorioso & l'humile, & il feroce. Ma infra gli altri raccontano che Aristide Thebano pari ad Apelle, espresse grandemente questi moti de lo animo: i quali è cosa certa che noi ancora potremo molto ben fare quando noi porremo in questa cosa quello studio & quella diligentia che ci si conviene. Bisogna adunque che il Pittor sappia eccellentemente le attitudini & i moti del corpo, i quali io giudico che si habbino a cavare dal naturale con infinita diligentia. Imperoche la cosa è difficilissima mediante gli infiniti moti de lo animo, per i quali si variano ancora i moti dal corpo. Oltre di questo chi crederia, se non chi ne ha fatto la esperientia, che egli è difficilissimo quando tu vorrai dipignere uno viso che rida, schifar quello per il quale egli parrà più tosto piangere che ridere? Oltre di questo chi farà quello che possa senza grandissimo studio & diligentia esprimere i volti, ne quali & la bocca, & il mento, & gli occhi & le guance & la fronte & le ciglia, si confrontano & uniscono insieme & al pianto & al riso? Et perciò bisogna diligentissimamente andarle ritrovando dal naturale, & immitar sempre le cose più pronte. Et principalmente si debbon dipignere quelle cose

coſe le quali laſcino agli animi più da penſare, che quelle che ſi veghon da gli occhi. Ma raccontiamo noi alcune coſe, che noi habbiamo fabricate con il noſtro ingegno quanto alle attitudini, & parte ancora imparate da eſſa natura. La prima coſa io credo che ei biſogni che tutti i corpi infra di loro ſi muovino, con una certa gratia & convenienza, verſo quella coſa de la quale ſi tratta. Oltre di queſto mi piace che nella hiſtoria ſia qualcuno che avvertiſca gli ſpettatori chiamandogli con la mano a vedere quelle coſe che quivi ſi fanno, ovvero come che ei voglia che quel negotio ſia ſegreto, minacci con volto crudele & con occhi ſpaventati che tu non ti accoſti là, o ti dimoſtri quivi eſſere qualche gran pericolo, o qualche coſa maraviglioſa. O che con i ſuoi geſti ti inviti o a ridere ſeco, o forſe a piangere. Finalmente egli è di neceſſità che tutte quelle coſe che eſſi fanno infra di loro, & con coloro ancora che le guardano, concorrino a fare & a dimoſtrare la hiſtoria. E' lodato Thimante di Cipro in quella tavola, nella quale ei vinſe Coloteico, perche havendo fatto Calcante melanconico, fece più melanconico Uliffe: & perche nel dipignere Menelao addoloratiſſimo egli vi haveva poſto tutto lo ingegno & conſumata tutta la arte ſua, havendo conſumati tutti gli affetti, non trovando modo da poter dipignere il viſo de lo adoloratiſſimo padre, involſe il capo di quello in un panno per laſciare in lui più di quel ſe li poteſſe diſcernere nel viſo, del dolore che haveva ne lo animo. Lodafi la nave in Roma, nella quale Giotto noſtro, Pittore Toſcano, eſpreſſe talmente gli undici ſpaventati, & ſtupefatti diſcepoli, mediante il compagno che caminava ſopra le onde del mare, che ciaſcuno da per ſe dava particolare inditio del turbato animo ſuo, & con le attitudini del corpo ancora tali che ciaſcuno rappresenta variamente lo ſpavento che eſſi hanno. Ma è conveniente trappaſſar via brevemente tutto queſto luogo de moti. Imperoche de i moti ne ſono alcuni de lo animo, i quali da i dotri ſon chiamati paſſioni, come è la ira, il dolore, l'allegrezza, il timore, il deſiderio & ſimili: ne ſono ancora de gli altri che ſono de corpi. Imperoche ei ſi dice che i corpi ſi muovono in molti modi, cioè quando ei creſcono, o quando egli ſcemanno, o vero quando eſſendo ſani caſcano in infermità, o quando da le infermità ritornano alla ſanità; quando anco ſi mutano di luogo, & per ſimili altri caſi ſi dice che ſi muovono i corpi. Ma noi Pittori che mediante i moti de membri vogliamo eſprimere gli affetti degli animi, laſciate tutte le altre diſpute da parte, tratteremo ſolo di quel moto, che noi diremo che ſi ſia fatto quando ſi farà mutato il luogo. Tutte le coſe che ſi muovono di luogo, han-

hanno sette viaggi da muoversi; imperocchè o elle si muovono allo in su, o allo in giù, o verso la destra, o verso la sinistra, o discostandosi o avvicinandosi a noi, & il settimo viaggio è quando elle si muovono girando a torno. Tutti questi moti adunque desidero io che sieno nella Pittura. Sianvi alcuni corpi che venghino in verso noi, alcuni altri se ne discostino, alcuni vadino verso la destra & altri verso la sinistra. Oltre di questo mostrinsi alcune parti di essi corpi a rincontro di chi le riguarda, alcune tornino indietro, alcune si alzino allo in su, alcune si abbassino. Ma perchè nel disegnare questi moti si passa alcuna volta la regola & lo ordine, mi piace in questo luogo raccontare alcune cose del sito & de moti de membri, che io ho cavate dal naturale, acciò che si vegha manifesto con che modestia ci habbiamo a servire di essi moti. Io certamente ho veduto nel huomo, che in ogni sua attitudine egli sottopone tutto il corpo al capo, membro più di tutti gli altri gravissimo. Oltre di questo se uno si reggerà con tutto il corpo sopra di un piede solo, sempre esso piede come se fusse basa de la colonna, viene a piombo sotto al capo, & quasi sempre il volto di colui che sta sopra un piè, guarda in quella parte verso la quale è a diritto il piede. Ma i movimenti del capo ho io avvertito che mai sono a gran pena tali verso una de le parti, che egli non habbia sempre sotto di se alcune parti del resto del corpo, da le quali sia retto il gran peso, ovvero che ei non distenda verso l'altra parte qualche altro membro a guisa di una parte de la bilancia che lo contrapesi. Imperocchè noi veggiamo il medesimo quando qualcuno distesa la mano sostiene qualche peso, che con l'altro piede come si sia fermo il fuso de la bilancia, si ferma allo incontro con tutta la altra parte del corpo per contrapesar il peso. Io ho avvertito che il capo di uno che sta ritto in piede, non si volta mai più su, che per quanto ei vega con gli occhi il mezzo del cielo, ne si volge anco mai in alcun degli lati più che tanto quanto che il mento gli batterà sopra le ossa de le spalle; & in quella parte del corpo che noi ci cinghiamo, a gran pena ci volgiamo mai tanto che la spalla venga per diritta linea sopra il bellico. I moti de le gambe & de le braccia sono alquanto più liberi, purchè non impedischino le altre honeste parti del corpo, & in queste ho considerato nella natura che le mani per lo più non si alzano sopra il capo, ne il gomito sopra le spalle, ne si alza il piede sopra il ginocchio, ne il piede si allontana mai dal piede, se non per lo spatio di un piede. Ho veduto oltre di questo, che, se noi alzeremo in alto alcuna de le mani, tutte

le altre parti di quel lato infino al piede van fequitando quel moto, tal che fino al calcagno di quel piede fi rilieva dal pavimento, mediante il moto di eſſo braccio. Sono infinite coſe ſimili a queſte, le quali avertirà il diligente maefiro, & forſe quelle che io ho racconte infino a qui, ſono coſi manifeſte infino ad hora, che poſſono parere ſuperflue. Ma non le ho laſciate indietro perche io ho viſti molti errare in queſta coſa grandemente. Le attitudini & i moti troppo sforzati eſprimono & moſtrano in una medefima immagine, che il petto & le reni ſi veggono in una ſola veduta, il che eſſendo impoſſibile a farſi, è ancora inconvenientiſſimo a vederſi. Ma perche queſti tali ſenton che quelle immagini paiono maggiormente più vive, quanto più fanno sforzate attitudini di membra, però ſprezzata ogni dignità de la Pittura, vanno imitando in ciò quei moti de giuocolatori. La onde non ſolo le opere loro ſono ignude, & ſenza gratia, o leggiadria alcuna, ma eſprimono ancora il troppo ardente ingegno del Pittore. Debbe la Pittura haver moti ſoavi & grati, & convenienti a quel che ella vuole rappreſentare. Appariſca nelle fanciulle il moto & la habitudine venerabile, l'ornamento leggiadro & ſemplice condecete alla età, la poſitura ſua habbi più toſto del dolce, & del quieto, che de lo atto alla agitatione. Ancor che ad Homero dietro al quale andò Zeuſi, piacque ancora nelle femine una bellezza gagliardiſſima. Appariſchino ne giovanetti i moti più leggieri & più giocondi, che dien ſegno di animo & di forze valoroſe. Appariſchino ne gli huomini i moti più fermi, & attitudini belle, atte ad uno veloce menar di braccia. Ne vecchi apparifchino tutti i moti tardi, & ſiano eſſe attitudini ſtracche, tal che non ſolo ſi reghino ſopra amenduoi i piedi, ma ſi appoggino a qualche coſa con le mani: & finalmente riferiſchinfſi ſecondo la dignità di ciaſcuno tutti i moti del corpo a quegli affetti de gli animi, che tu vorrai rappreſentare. Dipoi finalmente egli è di neceſſità che le ſignificationi de le grandiffime paſſioni de gli animi apparifchino & ſi eſprimino grandiffimamente in eſſi corpi. Et queſta regola de' moti, & de le attitudini, è molto commune in qual ſi voglia ſorte di animali. Concioſia che non ſta bene, che un bue che ſerve ad arare, faccia le medefime attitudini, che il generoſo cavallo di Aleſſandro, Bucefalo. Ma quella tanto celebrata figliuola di Inaco, che fu convertita in Vacca, dipigneremo forſe noi comodamente, come che ella corra con la teſta alta, con i piedi alzati, & con la coda torta. Baſti avere ſcorſe queſte coſe brevemente de moti de gli animali. Ma perche io penſo, che tutti queſti moti, de quali habbiamo parlato,

lato, sieno ancora necessarii quanto alle cose inanimate, nella Pittura, io penso che sia bene trattare in che modo esse si muovono. Imperoche i moti & de capegli, & de le chiome, & de rami, & de le frondi, & de le vesti espressi nella Pittura dilettono ancora essi. Io certamente desidero, che essi capegli rappresentino tutti a sette quei moti che io ho racconti. Imperoche avvolghinsi in giro facendo un nodo, sparghinsi in aria immitando le fiamme, vadino hora serpeggiando sotto altri capelli, hora si rilievino in verso questa & quella altra parte: Sieno ancora i piegamenti de rami & i lor concavi con arco verso lo alto; parte ritornino in dentro, parte si avvolghino a guisa di fune. Et questo medesimo accaggia nelle pieghe de panni, che si come da un troncone di uno albero nascono in diverse parti molti rami, cosi da una piega naschino molte pieghe, come dal troncone i rami: & in queste medesimamente si veggino tutti i moti, tal che non vi sia alcuna piega di panno nella quale non si ritruovino quasi tutti i detti moti. Ma sieno tutti i moti, il che io avvertisco spesso, moderati & dolci, & mostrino più tosto di loro gratia che maraviglia de la fatica. Ma poi che noi vogliamo che i panni sieno atti a moti, & essendo i panni di lor natura gravi, & che continuamente cascando piombano a terra, & perciò sfuggono ogni piegamento; bene perciò si porrà nella Pittura la faccia di zefiro o di austro, che soffia infra i nugoli ad una punta de la historia, da la quale tutti i panni venghino spinti verso la contraria parte: da la qual cosa ne verrà ancor quella gratia che quei lati de corpi, che faranno battuti dal vento, perche i panni si accosteranno per il vento a corpi, essi corpi appariranno quasi ignudi sotto il velamento del panno: & da le altre parti i panni agitati dal vento faranno pieghe, inondando nell'aria, bellissime. Ma in questo battimento del vento bisogna guardarsi, che nessun moto di alcun panno venga contro al vento, & che le pieghe non sieno troppo taglienti, ne troppo rotte. Queste cose adunque che si son dette de moti de gli animali, & de le cose inanimate, si debbono grandemente osservar da Pittori, & metterli tutte l'altre cose ancora diligentemente ad esecuzione, che si son dette di sopra del componimento de le superficie de membri, & de corpi. Si che noi habbiam determinate due parti de la Pittura, il disegno, & il componimento. Restaci a trattare de ricevimenti de lumi. Ne primi principii si dimostrò a bastanza che forza habbino i lumi in variare i colori. Percioche stando fermi i generi de colori, noi insegnammo in che modo essi parevano hora più chiari, & hora più

scuri, secondo lo applicamento de lumi, o de le ombre, & che il bianco & il nero erano quei colori, mediante i quali noi nella Pittura esprimiamo i lumi & le ombre: & che gli altri colori sono da essere stimati per la materia, con i quali si aggiungino le alterationi de lumi, & de l' ombre. Adunque lasciate le altre cose a dietro doviamo dichiarare in che modo il Pittore si ha da servire del bianco, & del nero. Maravigliaronsi i Pittori antichi che Polignoto & Thimante si servivino solo di quattro colori, & che Aglaofone si dilettaffe di un solo colore, come che se in tanto numero che ei pensava essere de i colori, fusse poco che quegli ottimi Pittori ne havessino messi si pochi in uso, dove giudicano che ad un copioso maestro si appartenga metter in opera qual si voglia moltitudine di colori. Io veramente affermo, che la varietà & la abbondantia de colori arreca molta gratia, & molta leggiadria alla Pittura. Ma io vorrei che i valenti Pittori giudicassero che si debbe porre ogni industria & ogni arte nel disporre & collocar bene il bianco & il nero, & che in collocar questi bene, & ben accomodargli, si deve per tutto lo ingegno, & qual si voglia estrema diligenza. Imperocche si come lo avvenimento de lumi & dell' ombre fa che ei si vede in qual luogo le superficie si rilievino, & in quali elle sfondino, & quanto ciascuna de le parti declini, o si pieghi; cosi lo accomodar bene del bianco & del nero fa quello che era attribuito a lode a Nitia Pittore Atheniese, & quel che la prima cosa ha da desiderare il maestro, che le sue Pitture apparischino di gran rilievo. Dicono che Zeusi nobilissimo & antichissimo Pittore, fu quasi il primo che seppe tener questa regola de lumi & de le ombre. Ma a gli altri non è attribuita questa lode. Io certamente non penserò che nessuno sia, non che altro Pittore mediocre, che non sappia molto bene che forza habbi ciascuna ombra & ciascun lume in tutte le superficie. Io loderò quei volti dipinti, con buona gratia de dotti & de gli ignoranti, i quali come che di rilievo paia che eschino fuori di esse tavole, & per il contrario biasimerò quegli ne quali non si vedrà forse punto di arte, se non ne d'intorni. Io vorrei che il componimento fusse ben disegnato & ottimamente colorito. Adunque perche ei non sieno vituperati, & perche ei meritino di esser lodati, la prima cosa debbono segnare diligentissimamente i lumi & le ombre, & debbono considerate che in quella superficie sopra la quale feriscono i razzi de lumi, esso colore sia quanto più si può chiaro & luminoso, & che oltre di questo mancando a poco a poco la forza de lumi vi si metta a poco a poco il colore alquanto più scuro. Finalmente biso-

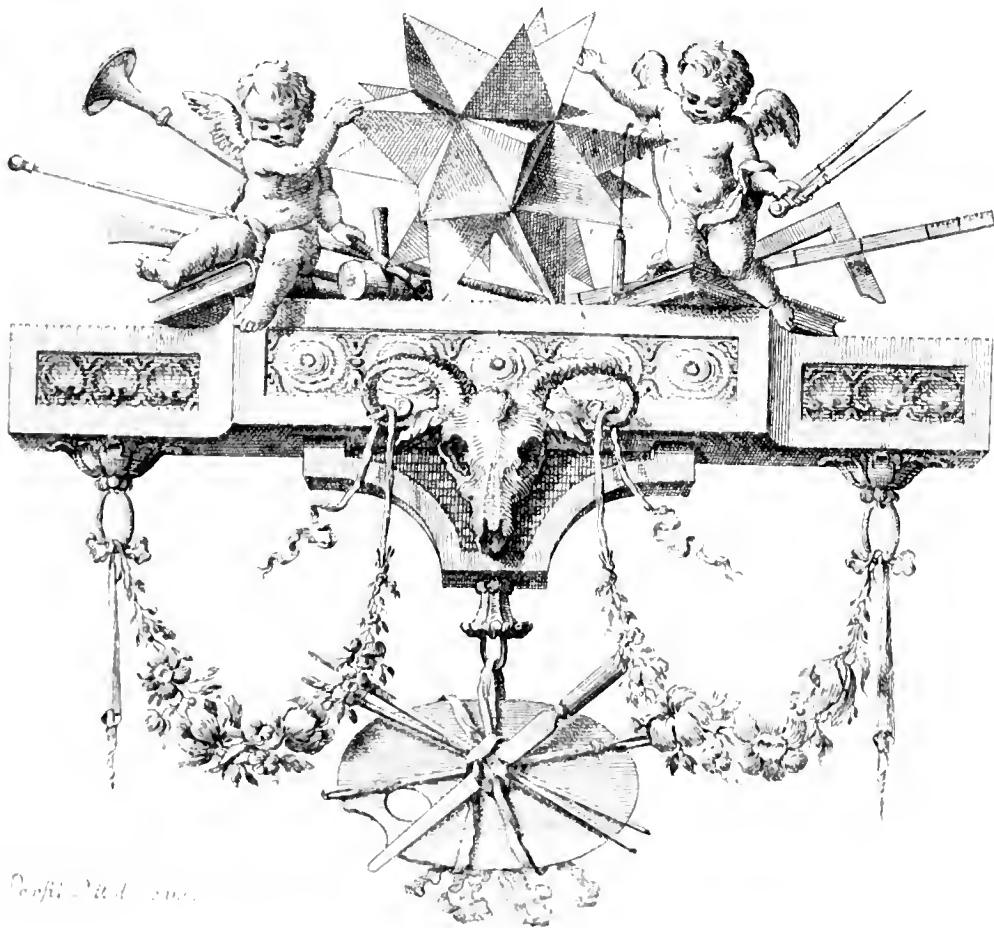
gna avvertire in che modo corrispondino le ombre nella parte contraria a lumi, che non farà mai superficie di alcun corpo che sia per lumi chiara, che nel medesimo corpo tu non ritruovi la superficie a quella contraria che non sia coperta, & carica di ombre. Ma per quanto appartiene immitare i lumi con il bianco, & le ombre con il nero, io ti avvertisco che tu ponga il principale studio in conoscere quelle superficie che son tocche o dal lume, o da la ombra. Questo imparerai tu bene da la natura & da le cose stesse: Et quando finalmente tu conoscerai benissimo queste cose, altererai il colore entro a suoi dintorni al suo luogo quanto più parcamente potrai con pochissimo bianco, & nel luogo suo contrario aggiugnerai parimente in quello instante un poco di nero. Imperoche con questo bilanciamento, per dir così, del bianco & del nero, il rilievo apparisce maggiore. Dipoi continova con gli accrescimenti con la medesima parsimonia fino a tanto che tu ti conosca haver guadagnato tanto che basti. Et ti farà veramente a conoscer questo uno ottimo giudice, lo specchio. Et non so io in che modo le cose dipinte habbino una certa gratia nello specchio, pur che elle non habbino difetto. Oltra di questo è cosa maravigliosa, quanto ogni difetto nella Pittura apparisca più brutto nello specchio. Emendinsi adunque le cose ritratte dal naturale, mediante il giuditio de lo specchio. Ma siami qui lecito raccontare alcune cose che io ho tratte da la natura. Io ho veramente considerato, come le superficie piane mantenghino in ogni luogo di loro stesse uniforme il loro colore; Ma le tonde & le concave variano i colori; percioche da l'una parte son chiare, & da la altra scure, & in uno altro luogo mantengono un colore mezzano. Et questa alteratione del colore nelle superficie non piane, arreca difficoltà a Pittori infingardi: ma se il Dipintore segnerà bene, come dicemmo, i dintorni de le superficie, & separerà le sedie de lumi, gli farà facile allhora il modo & la regola del colorire. Imperoche egli da prima andrà alterando o con il bianco o con il nero quella superficie secondo che bisognerà, infino alla linea de la divisione, quasi come che sparga una rugiada: Dipoi spargerà per dir così una altra rugiada oltre alla linea, & dopo questa un'altra oltre a questa, & dopo quella aggiugnendovene sopra una altra, gli verrà fatto che il luogo del lume farà illuminato di più chiaro colore, & dipoi il medesimo colore, quasi come fumo sfumerà nelle parti che gli sono contigue. Ma bisogna ricordarsi che nessuna superficie si debbe far mai tanto bianca, che tu non possa far la medesima più candida. Nello esprimere ancora esse vesti bianche bisogna

ritirarsi molto da la ultima candidezza. Imperoche il Pittore non ha cosa alcuna eccetto che il color bianco, con il quale ei possa imitare gli ultimi splendori de le pulitissime superficie, & ho trovato solamente il negro, con il quale egli possa rappresentare le ultime tenebre & oscurità de la notte. Et però nel dipignere le vesti bianche, bisogna pigliare uno de quattro generi de colori, che sia aperto & chiaro: Et per il contrario far quel medesimo nel dipignere un panno nero, servirsi de lo altro estremo, perche non è molto lontano da la ombra, come se noi pigliassimo del profondo & negreggiante mare. Finalmente ha tanta forza questo componimento del bianco & del nero, che fatto con arte & con regola dimostra in Pittura le superficie di oro & di argento, & di vetro splendidissime. Sono adunque da esser grandemente vituperati quei Pittori che si servono del bianco intemperatamente, & del nero senza alcuna diligentia. Et per questo vorrei io che da i Pittori fusse comperato il color bianco più caro che le preziosissime gemme. Sarebbe veramente bene che il bianco & il nero si facesse di quelle perle di Cleopatra, che ella inteneriva con lo aceto, acciocche essi ne diventassero più avari. Imperoche le opere farebbono più leggiadre, & più vicine alla verità: ne si può così facilmente dire, quanta bisogna che sia la parsimonia & il modo nel distribuire il bianco, & il nero nella Pittura. Per questo soleva Zeusi riprendere i Pittori, perche ei non sapevano che cosa fusse il troppo. Che se ei si debbe perdonare alli errori, son manco da esser ripresi coloro che troppo profusamente si servono del nero, che quegli che troppo intemperatamente usano il bianco. Noi habbiamo imparato mediante lo uso del dipignere che essa natura ha in odio l'un di più che lo altro la oscurità & lo horrido, & continuamente quanto più sappiamo, tanto più rendiamo la mano inchinata alla gratia & alla leggiadria. Così naturalmente tutti amiamo le cose chiare, & aperte. Adunque ci bisogna riferrar la strada da quella banda donde la via del peccare ci è più aperta. Queste cose bastino che infino a qui si son dette del servirsi del bianco, & del nero. Ma quanto a generi de colori bisogna ancora havervi una certa regola. Seguita adunque che si raccontino alcune cose de generi de colori. Non come diceva Vitruvio Architetto, racconteremo dove si trovi il buon cinabro o i colori lodatissimi: Ma in che modo gli sceltissimi, & ben macinati colori si habbino a mescolare & farne le mestiche nella Pittura. Dicono che Eufanore Pittore antico scrisse alcune cose de colori: ma questi scritti non ci sono. Ma noi che habbiamo renduta alla luce questa arte della Pittura,

tura, o come descritta già da altri, richiamatala dagli dii infernali, o come non mai descritta da nessuno, condottala con lo ingegno nostro insin qui dal Cielo, tiriamo dietro secondo lo ordine nostro, si come habbiamo fatto fin qui. Io vorrei che i generi, & le spezie de colori, per insino a quanto si potesse fare, si vedessino con una certa gratia, & leggiadria nella Pittura. Allhora vi farà la gratia quando i colori faranno presso a colori posti con una certa estrema diligentia; come che se tu dipignessi Diana che guidasse un ballo, faria cosa conveniente vestir la Ninfa che le fusse più apresso, di panni, o drappi verdi, l'altra di bianchi, l'altra poi di rossi, & l'altra di gialli. Et oltra questo, che mediante la diversità di così fatti colori elle sieno vestite talmente, che sempre i colori chiari si congiungano con alcuni colori oscuri di diverso genere da quello con cui si congiungono. Imperoche quel congiugnimento de colori, si procaccia mediante la varietà, maggior vaghezza, & mediante la comparatione maggior bellezza. Et è veramente in fra i colori una certa amicitia, che congiunti l'un con l'altro accrescono la vaghezza, & la bellezza. Se si mette il color rosso in mezzo allo azzurro & al verde, sveglia all'uno, & allo altro un certo scambievole decoro: il color candido non solamente posto al lato al cenerognolo, & al giallo, ma quasi arreca a tutti i colori allegrezza. I colori oscuri stanno non senza dignità in fra i chiari, & medesimamente i chiari si collocano bene infra gli oscuri. Disporrà adunque il Pittore per la historia quella varietà di colori che noi habbiamo detta. Ma ci sono alcuni che si fervon dello oro senza alcuna modestia: perche ei pensano che lo oro arrechi una certa maestà alla historia: io veramente non gli lodo. Anzi se io vorrò dipignere quella Didone di Vergilio, che haveva la faretra di oro, & le chiome legate in oro, & la veste con i legami, & con le cinte di oro, & che era portata da cavalli con freni d'oro, & che tutte le cose risplendevano di oro: io non dimeno mi ingegnerò di imitare con i colori più tosto che con lo oro quella grande abbondanza de raggi di oro, che percuota da ogni banda gli occhi de riguardanti. Imperoche essendo maggior la lode, & maggior la maraviglia del maestro ne colori, si puo ancora vedere che messo lo oro in una tavola piana, come la maggior parte de le superficie che ci bisognava rappresentarle chiare, & splendenti, appariscano a riguardanti oscure, & alcune altre che forse doveriano esser più adombrate, ci si mostrano più luminose. Gli altri ornamenti de maestri che si ag-

giun-

giungano alla Pittura, come sono le colonne, le base, & le cornici che se li fanno atorno di Scoltura, non biasimerò io, se elle non che altro faranno di argento o di oro massiccio, o almanco molto pulito. Imperoche una perfetta, & ben condotta historia, farà degnissima pe gli adornamenti de le gemme. Infino a qui habbiamo brevissimamente dato fine alle tre parti de la Pittura. Noi habbiamo trattato del disegno de le superficie minori, & maggiori. Habbiám detto del componimento de membri & de corpi, & de colori ancora quel tanto che habbiamo giudicato appartenersi all'uso del Pittore. Essi adunque dichiarata tutta la Pittura, la quale habbiám detto di sopra che consiste in queste tre cose, nel disegno, nel componimento, & nel ricevimento de lumi.



Di P. P. del. scul.

DELLA

DELLA PITTURA

D I

LEONBATISTA ALBERTI

LIBRO TERZO.

MA per ordinare un perfetto Pittore, talmente che ei possa acquistarsi tutte quelle lodi che si sono raccontate, ci restano ancora a dire alcune cose, le quali io non penso che si debbino lasciare in questi miei commentarii in dietro: le racconterò più brevemente che mi farà possibile. Lo officio del Pittore è, disegnare & colorire qualunque gli si proponghino corpi in una superficie con linee, & colori di maniera, che mediante un certo intervallo, & una certa determinata positura del raso centrico, tutte le cose, che si vedranno dipinte, appariscano di rilievo, & somigliantissime alle proposteci cose. La fine del Pittore è, cercar di acquistarsi lode, gratia, & benevolentia, mediante le opere sue, più tosto che ricchezze. Et otterrà questo mentre la sua pittura intratterrà, & commoverà gli occhi & gli animi de riguardanti. Le quali cose come si possono fare, & per qual via, si disse quando si disputò del componimento, & del ricevimento de lumi. Ma io desidero che il Pittore, accioche ei sappia & intenda bene tutte queste cose, sia huomo & buono, & dotto de le buone arti. Imperoche ei non è alcuno che non sappia quanto la bontà possa assai più che la maraviglia di qual si voglia industria o arte, ad acquistarsi la benevolentia de cittadini. Oltre questo non è alcuno che dubiti che la benevolentia giova ad un maestro grandissimamente ad acquistarsi laude, & a procacciarsi ricchezze. Percioche da questa benevolentia avviene, che tal volta i ricchi, sono mossi a dar guadagno principalmente a questo modesto, & buono, lasciando da parte uno altro che ne fa più, ma che è forse manco modesto. Le quali cose essendo così, il maestro dovrà haver gran diligenza a costumi, & alla creanza, e massimamente all'humanità & alla benignità, mediante le quali cose ei possa procacciarsi & la benevolentia fermo presidio contra alla povertà, & guadagno ottimo aiuto a poter condur le opere a perfettione. Desidero veramente che il Pittore sia quanto ei più può dotto, in tutte le arti liberali, ma principalmente desidero che ei sappia geometria. Piacemi quel che diceva Panfilo antichissimo, & nobilissimo Pittore;

tore, dal quale i giovanetti nobili primieramente impararono la Pittura, imperocchè egli diceva, che nessuno poteva mai essere buon Pittore, che non sapesse geometria. Veramente i nostri primi ammaestramenti, da i quali si cava tutta la assoluta & perfetta arte de la Pittura, sono facilmente intesi dal Geometra. Ma chi non ha notizia di essa, non posso io credere che intenda i nostri ammaestramenti, ne a bastanza ancora alcune regole de la Pittura. Adunque io affermo che i Pittori non si hanno a far beffe de la geometria. Di poi non farà fuor di proposito, se noi ci diletteremo de Poeti, & de Retorici. Imperocchè costoro hanno molti ornamenti a comune con i Pittori. Ne veramente gli gioveranno poco per ordinare eccellentemente il componimento de la historia, quei copiosi letterati che hanno notizia di molte cose, la qual lode consiste tutta principalmente nella inventione. Conciosia che ella ha questa forza, che essa sola inventione senza la Pittura, diletta. Lodasi mentre che si legge, quella descrizione de la Calunnia, che Luciano racconta essere stata dipinta da Apelle, & il raccontarla non credo che sia fuor di proposito, per avvertire i Pittori, che ci bisogna che ei veghino, in trovare & metter insieme così fatte inventioni. Eravi veramente uno huomo che aveva duo grandissimi orecchi, intorno al quale stavano due donne, la Ignorantia, & la Sospitione; da la altra parte arrivando essa Calunnia, che aveva forma di una donetta bella, ma che in volto pareva pur troppo malitiosa, & astuta, teneva nella man sinistra una face accesa, & con l'altra mano tirava per i capelli un giovanetto, il quale alzava le mani al Cielo. La guida di costui era un certo huomo pallido, & magro, brutto, & di aspetto crudele, il quale tu assomigliaresti ragionevolmente a coloro che la lunga fatica haveffe consumati in un fatto d'arme, & meritamente lo chiamarono il Livore. Eravi ancora due altre donne compagne de la Calunnia, le quali accomodavano gli ornamenti alla padrona; la Infidia, & la Fraude. Dopo questa vi era la Penitentia vestita di una veste oscura, & sordidissima, che si stracciava, & graffiava se stessa, seguendole apresso la pudica, & vergognosa Verità. La quale historia ancor che intrattenga gli animi mentre che ella si racconta; quanto pensi tu che ella desse di se diletto, & gratia a vederla in essa pittura fatta da eccellente maestro? Che direm noi di quelle tre fanciullette sorelle, alle quali Esiodo pose i nomi, chiamandole Aglaia, Eufrosina, & Talia, che furon dipinte presesi per le mani, & che ridevano, ornate di una trasparente & sciolta veste, per le quali vollono che si intendesse la Liberalità, perciochè una de le forelle dà, l'altra

piglia, & la terza rende il beneficio; le quali condizioni veramente hanno da ritrovarsi in ogni perfetta liberalità. Vedi quanta gran lode arrecano al maestro così fatte inventioni? Et però consiglio io lo studioso Pittore che si doni quanto più può a Poeti & a Retori, & a gli altri dotti nelle lettere, & si facci loro familiare, & benivolo. Imperoche da così fatti intelligenti ingegni ne caverà & ottimi ornamenti, & sarà da loro aiutato veramente in queste inventioni, le quali nella Pittura non hanno poca lode. Fidia Pittore eccellente, confessava avere imparato da Homero il modo come avesse principalmente a dipignere Giove con maestà. Io penso che i nostri Pittori si faranno ancora più copiosi, & più valenti nel leggere i Poeti, pur che ei sieno più studiosi de lo imparare, che del guadagno. Ma il più de le volte i non meno studiosi che desiderosi di imparare, si straccano, più perche ei non fanno la via nè il modo de lo imparare la cosa, che ei non fanno per la fatica de lo imparare. Et perciò cominciamo a dire, in che modo noi possiamo in questa arte diventar buoni maestri. Sia il principio questo: tutti i gradi de lo imparare doviamo noi cavare da essa natura, & la regola del far l'arte perfetta acquistisi con la diligentia, con lo studio, & con la assiduità. Io veramente vorrei che coloro che incominciano a voler imparare a dipignere; facessero quel che io veggio che osservano i maestri de lo scrivere. Imperoche costoro insegnano la prima cosa fare separatamente tutti i caratteri de le lettere, di poi insegnano far le sillabe, & dopo questo insegnano a mettere insieme le parole. Tenghino adunque i nostri nel dipignere questa regola: insegnino la prima cosa i d'intorni de le superficie, quasi che ei sieno la a b c de la Pittura. Di poi insegnino i congiugimenti de le superficie. Dopo questo le forme di tutti i membri distintamente & separatamente, & imparino a mente tutte le differentie che possono essere ne membri. Imperoche elle sono & molte, & notabili. Saranovi di quegli che haranno il naso gobbo, altri che lo haranno stacciato, torto, largo, altri sporgono la bocca inanzi, come che ella gli caschi, altri paiono ornati mediante lo haver le labbra sottili, & finalmente tutte le membra hanno un certo che di loro proprietà, il che se vi si ritroverà, o un poco più o un poco meno, varierà allhora grandissimamente tutto quel membro. Anzi veggiamo oltre di questo come le medesime membra ne putti ci paiono tonde, & per modo di dire fatte a tornio, & pulite; & cresciute poi mediante la età ci paiono più aspre & più terminate. Tutte queste cose adunque lo studioso Pittore caverà da essa natura, & esaminerà assiduamente da se stesso come ciascuna di esse sia, & continoverà con gli occhi & con la mente tutto il tempo de la vita sua in questa investigatione. Conciosia che egli considererà il grembo di coloro che seggono & le gambe quanto dolcemente piegandosi in un certo modo caschino. Considererà

dererà la faccia, & tutta la attitudine di quel che starà ritto. Ne farà finalmente parte alcuna de la quale ei non sappi quale sia lo officio & la proportione di essa, & ami di tutte le parti non solo la simiglianza, ma principalmente essa bellezza de le cose. Demetrio quel Pittore antico fu molto più curioso nello esprimere la somiglianza de le cose, che ei non fu nel conoscere il bello. Dunque si debbe andare sciogliendo da corpi bellissimi le più lodate parti. Per tanto bisogna porre ogni studio & industria principalmente in conoscere, imparare, & esprimere il bello. La qual cosa ancor che sia più di tutte l'altre difficilissima, perche non si trovino in un luogo solo tutte le lodi de la bellezza, essendo esse rare & disperse, si debbe nondimeno esporre qual si voglia fatica in investigarla, & in impararla. Imperoche chi harà imparato le cose più importanti, & saprà esercitarsi in esse, potrà poi costui molto più facilmente trattar a suo piacere le cose di minor importantia. Ne si trova finalmente cosa alcuna tanto difficile, che non si possa & con lo studio, & con la assiduità metter ad effetto. Ma acciò che il tuo studio non sia disutile, ne in darno, bisogna guardarsi da quella consuetudine o usanza di molti, che da loro stessi con lo ingegno loro vanno dietro ad acquistarsi lode nella Pittura, senza volere ne con gli occhi, ne con la mente ritrarre cosa alcuna dal naturale. Imperoche costoro non imparano a dipignere bene, ma si assuefanno a gli errori. Conciosia che quella idea de la bellezza non si lascia conoscere da gli ignoranti, la quale a pena si lascia discernere da quei che fanno. Zeusi Pittore eccellentissimo & più di tutti gli altri dottissimo, & valentissimo, quando hebbe a fare la tavola che si haveva pubblicamente a mettere nel tempio di Diana in Crotone, non si fidando de lo ingegno suo, come fanno quasi in questi tempi tutti i Pittori, non si messe pazzamente a dipignerla, ma perche ei pensò che per ritrovare tutto quel che ei cercava per farla quanto più si poteva bella, non poterlo ritrovar con lo ingegno proprio, ma ritraendole ancora dal naturale non poter ciò trovare in un corpo solo: Perciò scelse cinque fanciulle di tutta la gioventù di quella città, le più belle di tutte le altre, accioche egli potesse metter poi in Pittura quel, che più di bellezza muliebri egli haveffe cavato da loro. Et fece veramente da savio. Imperoche a' Pittori quando non si mettono innanzi le cose che ei vogliono ritrarre, o imitare, ma cercano sol con lo ingegno loro trovando il bello acquistarsi lode, accade spesso che non solo non s'acquistano con quella fatica quella lode che ei cercano, ma si assuefanno ad una cattiva maniera di dipingere, la qual poi non possono lasciare se non con gran fatica, ben che lo desiderino. Ma chi userà a ritrar ogni cosa dal naturale, costui farà la mano tanto esercitata al bene, che tutto quel hec egli si sforzerà di fare, parrà na-

turale. La qual cosa veggiamo quanto nella Pittura sia da esser desiderata. Imperoche se in una historia vi sarà ritratta la testa di alcuno homo, che noi conosciamo, ancor che vi sieno alcune altre cose di più eccellentia di maestro, nondimeno il riconosciuto aspetto di qualch'uno, tira a se gli occhi di tutti i riguardanti. Tanta è & la gratia & la forza che ha in se per esser ritratto dal naturale. Tutte quelle cose adunque che noi haremo a dipignere, ritraghamole dal naturale, & di queste scieglamo quelle che son le più belle, & le più degne, ma bisogna guardarsi da quel che fanno alcuni, cioè che noi non dipinghiamo in tavo'e troppo piccole. Io vorrei che tu ti assuefacessi alle imagini grandi, le quali però si accostino per grandezza il più che si può a quel che tu vuoi fare. Imperoche nelle figure piccole i difetti maggiori maggiormente si nascondono, ma nelle figure grandi, gli errori ancor che piccoli, si veggono grandemente. Scrisse Galeno haver visto scolpito in uno anello Fetone tirato da quattro cavalli, i freni & tutti i piedi, & tutti i petti de quali si vedevano distintamente. Concedino i Pittori questa lode a gli intagliatori de le gioie, & esercitinsi essi in maggior campi di lode. Imperoche coloro che sapranno dipignere, o far di scultura le figure grandi, potranno facilmente & con un solo tratto far ottimamente le piccole. Ma coloro che haranno assuefatto la mano & lo ingegno a queste cose piccole, facilmente erreranno nelle maggiori. Sono alcuni che copiano & ritraggon le cose de gli altri Pittori, & cercano acquistarsi in quella cosa lode. Il che dicono che fece Camalide Scultore, il quale fece due tazze di scultura, imitando talmente Zenodoro, che non si discerneva in esse opere differentia alcuna. Ma i Pittori sono in grandissimo errore, se ei non conoscono, che coloro che son stati veri Pittori, si sono sforzati rappresentare quella figura tale, quale noi la veggiamo dipinta da la natura in essa rete, o velo. Et se ei ci gioverà ritrarre le opere de gli altri, come quelle che mostrino di se stesse più ferma patientia che le vive, io vorrei che noi ci mettestimo inanzi una cosa mediocremente scolpita, più presto che una eccellentemente dipinta. Imperoche a ritrarre alcuna cosa da le Pitture noi assuefaciamo la mano a rappresentare una qualche somiglianza. Ma dalle cose di Scultura noi impariamo & la similitudine, & i veri lumi; nel metter insieme i quei lumi, giova molto, rifrignere con i peli de le palpebre l'acutezza della vista, accioche allora paiono i lumi alquanto più scuri, & quasi velati. Et forse ci gioverà più esercitarsi nel far di Scultura che nel adoperare il pennello. Conciosia che la Scultura è più certa, & più facile che la Pittura. Ne mai averrà che alcuno possa dipigner bene alcuna cosa che non sappia di essa bene tutti i rilievi, & i rilievi più facilmente si truovano nella Scultura che nella Pittura. Imperoche

fac-

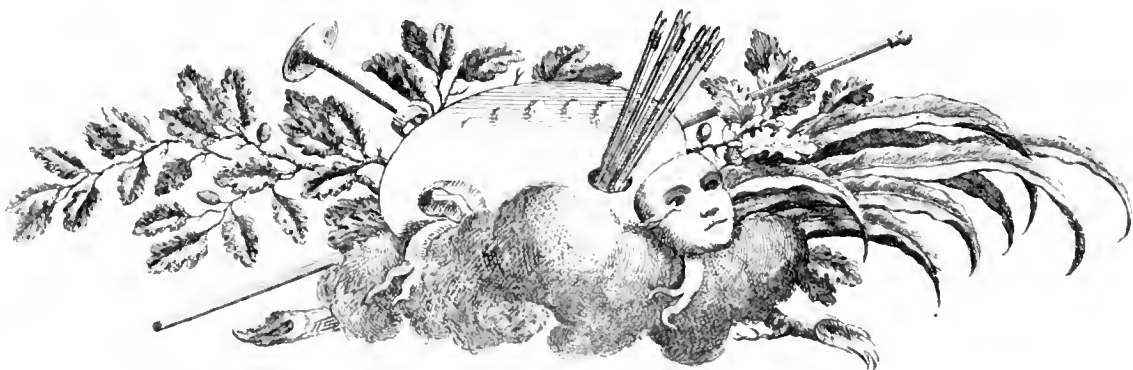
facci questo non poco a nostro proposito, che ei si può vedere, come quasi in qualunque età si sono trovati alcuni mediocri Scultori, & Pittori quasi nessuno che non sieno da ridersene, & ignoranti. Finalmente attendasi o alla Pittura, o alla Scultura, sempre ci doviamo metter inanzi alcuno eccellente & singolare esemplo da riguardarlo & da imitarlo: & nel ritrarlo credo che talmente bisogni congiugnere la diligentia con la prestezza, che il Pittore non levi mai o il pennello, o il disegnatore dal lavoro fino a tanto che egli non si sia prima risoluto, & non habbi ottimamente determinato con la mente, quel che egli sia per fare, & in che modo egli lo possa condurre a buon fine. Conciosia che è cosa più sicura emendare con la mente, che scancellar poi dal lavoro fatto, gli errori. Oltre di questo quando noi ci saremo assuefatti a ritrarre ogni cosa dal naturale, ci avverrà, che noi diventeremo molto migliori maestri di Asclepiodoro, che dicono, che fu il più velocissimo di tutti i maestri nel dipignere. Imperoche in quella cosa in che noi ci saremo esercitati più volte, lo ingegno si fa più pronto, più atto, & più veloce, & quella mano sarà velocissima, la quale sarà guidata da la certa regola de lo ingegno. Et se alcuni maestri sono pigri, non avviene loro da altro, se non che ei sono tardi, & lenti in tentare quella cosa de la quale essi non hanno prima chiaramente impadronitasi mediante lo studio entro la mente. Et mentre che si esercitano in quelle tenebre de gli errori, vanno tentando, & ricercando come timorosi, & meri ciechi la strada con il pennello, come fanno i ciechi le vie, o le uscite che essi non fanno con i loro bastoncelli. Non metta alcuno dunque mai mano al lavoro se non con la scorta de lo ingegno, & faccia che ei sia molto esercitato & amestrato. Ma essendo la principale opera del Pittore la historia, nella quale si deve ritrovare qual si voglia abbondantia, & eccellentia de le cose, bisogna avvertire che noi sapiamo dipignere eccellentemente per quanto può fare lo ingegno, non solamente lo huomo, ma il cavallo ancora, et il cane, & gli altri animali, & tutte le altre cose dignissime da esser vedute; accio che nella nostra historia non si habbia a desiderare la varietà, & la abbondantia de le cose, senza le quali nessun lavoro è stimato. E' cosa veramente grande, & a pena concessa ad alcuno de gli Antichi, lo essere stato non vo dire eccellente in tutte le cose, ma ne anco mediocre maestro; nondimeno io giudico che sia bene sforzandosi porre ogni studio che per nostra negligentia non ci habbi a mancare, quel che ci può arrecare grandissima lode, & grandissimo biasimo ancora se noi ce ne facessimo beffe. Nicia Pittore Atheniese dipinse le donne diligentissimamente. Ma Zeusi nel dipignere il corpo de le donne dicono che avanzò tutti gli altri. Eraclide fu eccellente nel dipignere

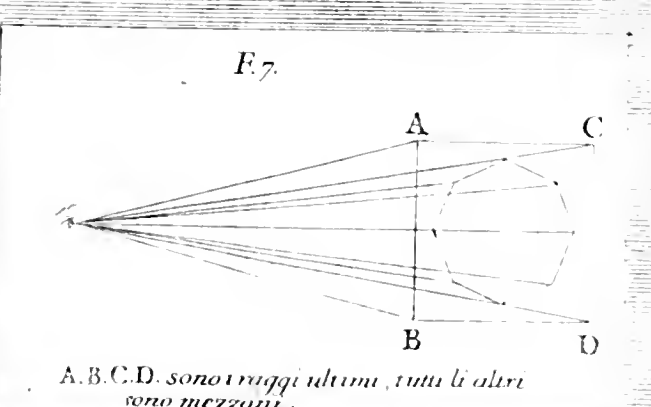
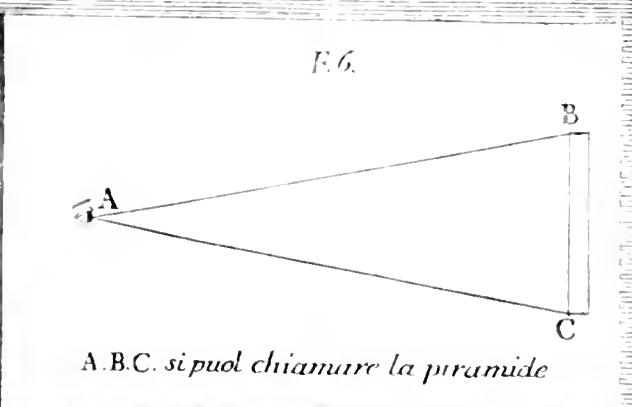
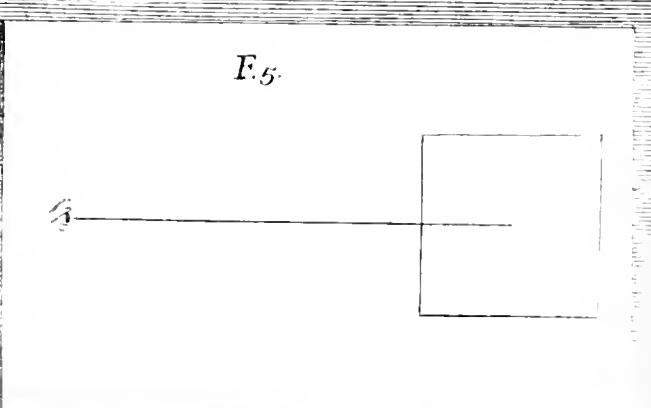
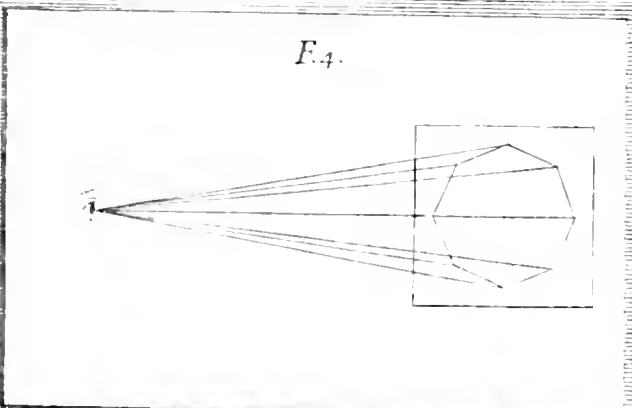
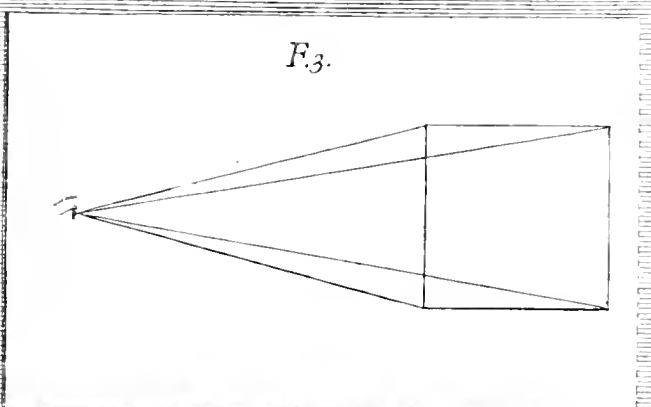
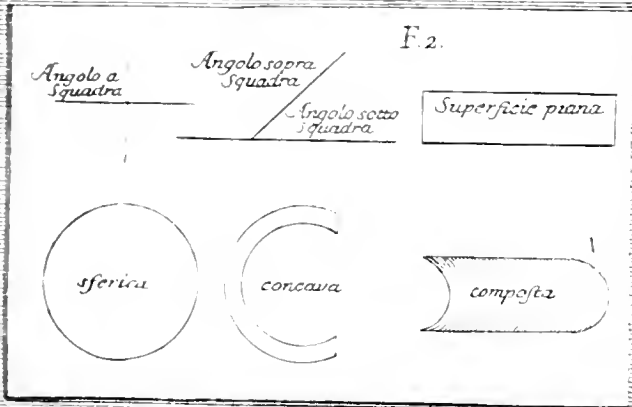
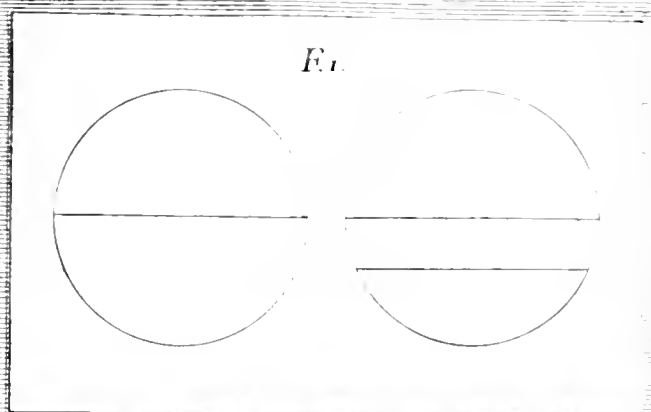
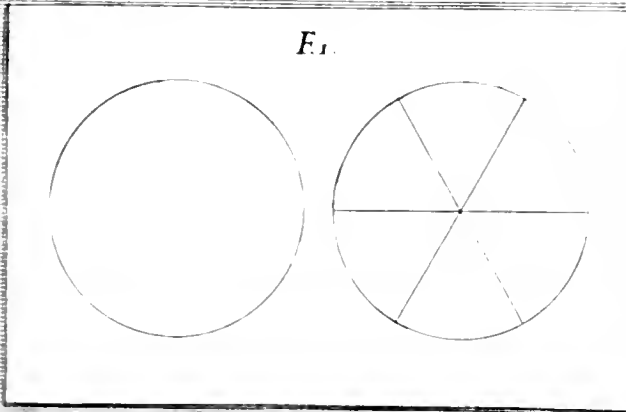
le

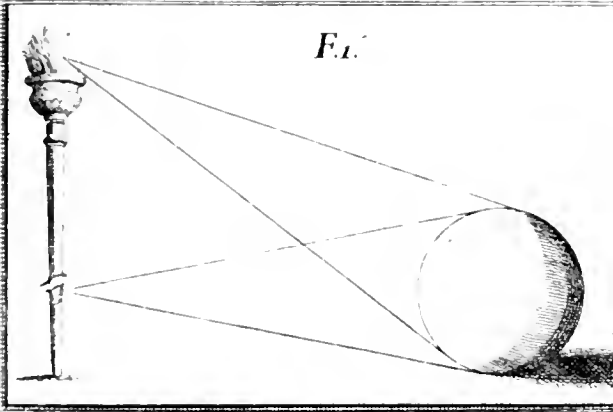
le navi. Serapione non sapeva dipignere gli huomini, & nondimeno dipigneva tutte le altre cose molto bene. Dionisio non sapeva dipignere altro che gli huomini. Alessandro quel che dipinse la loggia di Pompeo, faceva eccellentemente tutte le bestie di quattro gambe & massime i cani. Aurelio come quello che era sempre innamorato, godeva solamente di dipignere le Dee, ed esprimere ne suoi ritratti gli amati volti. Fidia si affaticava più in dimostrar la maestà de gli Dei, che la bellezza degli huomini. Eufranore aveva talmente fantasia di rapresentar la dignità degli Eroi, che in quella cosa fu più eccellente de gli altri. Et così non seppon tutti far bene tutte le cose, conciosia che la natura scompartì a ciascuno ingegno la proprietà de le sue doti: alle quali cose noi non doviammo acquietarci tanto, che noi habbiamo a pretermetter di lasciar cosa alcuna non tentata in dietro. Ma le doti dateci dalla natura doviammo noi reverire & acrescerle con la industria, con lo studio, & con lo esercizio. Oltra di questo non doviammo parere di pretermettere per negligentia, cosa alcuna che appartenga alla lode. Ultimamente quando noi habbiamo a dipignere una historia, andremo la prima cosa lungamente pensando, con che ordine, o con quai modi noi possiamo fare il componimento che sia bellissimo, & facendone schizzi & modelli su per le carte, andremo esaminando & tutta la historia, & ciascuna parte di essa, & in ciò chiederemo consiglio a tutti i nostri amici; finalmente noi ci affaticheremo che tutte le cose sieno da noi pensate & esaminate di maniera, che nel nostro lavoro non habbia ad esser cosa alcuna, che noi non sappiamo molto bene in qual parte de la opera ella si habbi a collocare. Et accioche noi sappiamo questo più certo, ci gioverà sopra i modelli tirare una rete, accioche poi nel metter in opera le cose venghin poste, come cavate da gli esempi privati, tutte a luoghi loro proprii. Et nel condurre a fine il lavoro, vi porremo quella diligentia congiunta con quella celerità del fare, che non sbigottisca per il tedio altrui dal finirla, ne il desiderio di finirla troppo presto non ci precipiti. Bisogna talvolta intralasciare la fatica de la opera, & recreare lo animo, ne si deve far quel che fanno molti, che si metton a fare più opere & incomincian questa, & la principiata lasciano imperfetta. Ma quelle opere che tu harai incominciate, le debbi finire interamente del tutto. Rispose Apelle ad uno che gli mostrava una sua pittura & diceva, io la dipinsi presto hora hora: senza che tu lo dicessi, si vedeva chiaro, anzi mi maraviglio che tu non habbi dipinte infinite a questo modo. Io ho veduti alcuni Pittori & Scultori & Oratori, & Poeti ancora, se alcuni però si trovano in questa nostra età che si possono chiamar Oratori o Poeti, essersi messi con ardentissimo studio a far qualche ope-

opera, i quali mancato poi quello ardore de lo ingegno, lasciano stare la incominciata & rozza opera imperfetta, & spinti da nuovo desiderio, si mettono a voler di nuovo fare qualche altra cosa più nuova, i quali huomini io certamente biasimo. Imperoche tutti coloro che desiderano che le opere loro sieno grate & care a posteri, bisogna che pensino prima molto bene a detta opera, & la conduchino con grandissima diligentia a perfezzione. Conciosia che in molte cose non è manco grata la diligentia che qual si voglia ingegno. Ma bisogna fuggire quella superflua superstitione di coloro, per chiamarla così, i quali mentre che vogliono che i lavori non habbino pur alcun minimo difetto, & cercano che ei sieno pur troppo puliti, fanno talmente che le opere loro paino consumate da la vecchiezza avanti che finite. I Pittori antichi solevano biasimare Protogene che non sapeva mai cavar le mani di sopra una tavola. Et ragionevolmente certo. Imperoche egli è di necessità sforzarsi di por tanta diligentia nelle cose, quanta sia a bastanza, secondo il valore de lo ingegno. Ma il volere in ogni cosa più di quel che tu possa, o che si convenga, è cosa da uno ingegno più tosto ostinato che diligente. Bisogna adunque per nelle cose una diligentia moderata, chiederne parere a gli amici, anzi nel metter in atto detto lavoro, è bene stare ad ascoltare, & chiamare a vederlo di tempo in tempo quasi ciascuno. Et in questo modo il lavoro del Pittore è per dovere essere grato alla moltitudine. Il giudizio adunque & la censura de la moltitudine non farà allhora sprezzata, quando ancora tu potrai satisfare alle diverse opinioni. Dicono che Apelle si soleva nascondere dietro alla tavola, accioche coloro che la riguardavano potessero più liberamente parlare, & egli stare ad ascoltare più honestamente i difetti de suoi lavori, che essi raccontavano. Io vorrei adunque che i nostri Pittori stessino scoperti ad udire spesso, & a ricercare ogniuno che li dicesse liberamente quel che le ne pare; conciosia che questo giova ad intender la varietà de le cose, & ad acquistarsi molto una certa gratia. Conciosia che non è nessuno che non si attribuisca a cosa honorata, lo havere a dire il parer suo circa le fatiche d'altri. Oltra di questo non si ha punto da dubitare, che il giudizio di coloro che biasimano & che sono invidiosi, possa detrarre punto de le lodi del Pittore. Stia adunque il Pittore ad ascoltare ogniuno, & prima esami ni seco stesso la cosa & la emendi. Di poi quando harà udito ogniuno, facci a modo di quei che più fanno. Queste son le cose che a me è parso haver da dire de la Pittura in questi miei commentarii. Et se queste cose son tali che elle arrechino a Pittori comodità, o utilità alcuna, io aspetto per principal

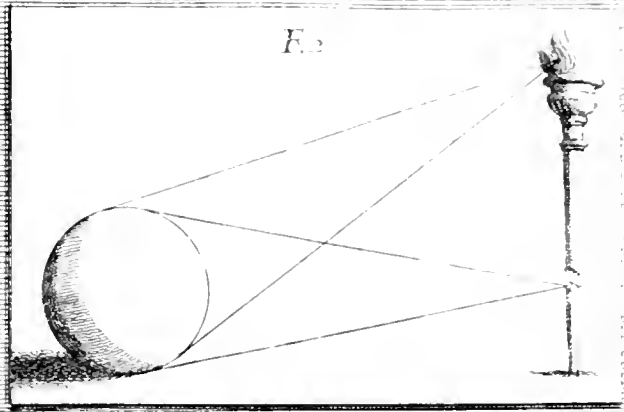
cipal premio de le mie fatiche, che essi mi ritraghino nelle historie loro: accioche ei dimostrino per questa via a quei che verranno, di esser stati ricordevoli, & grati del beneficio, & dimostrino che io sia stato studioso di essa arte. Et se io non ho satisfatto a quanto essi aspettavano da me, almanco non mi biasmino che io habbia havuto ardire di mettermi a tanta impresa. Imperoche se lo ingegno mio non ha potuto condurre a fine, quel che è lodevole di tentare, ricordinsi, che nelle cose grandissime, suole attribuirsi a lode, lo haver voluto mettersi a quel che è difficilissimo. Seguiranno forse alcuni che soppliranno a quel ch'io havevvi mancato, & che potranno in questa eccellentissima, & degnissima arte, giovare molto più a Pittori: i quali se per aventura succederanno, io li prego, quanto più so & posso, che piglino questa fatica con lieto, & pronto animo, nella quale essi & esercitino gl'ingegni loro, & conduchino questa nobilissima arte al colmo de la eccellentia. Io nondimeno harò piacere di essere stato il primo ad havermi acquistata la palma in essermi affaticato di scrivere sopra questa ingegnosissima arte. La quale veramente difficile impresa, se io non ho saputo condurre a quella perfettione de la aspettatione che ne havevano coloro che leggono, si debbe darne la colpa alla natura più tosto che a me, la qual par che habbi imposta quella legge alle cose, che ei non è arte nessuna che non habbi presi i suoi principii da cose difettose. Imperoche si dice, che nessuna cosa è nata perfetta. Et coloro che verranno dopo a me, se alcuni ne verranno, che sieno di studio, & d'ingegno più valenti di me, doveranno forse condur questa arte de la Pittura alla somma perfettione.



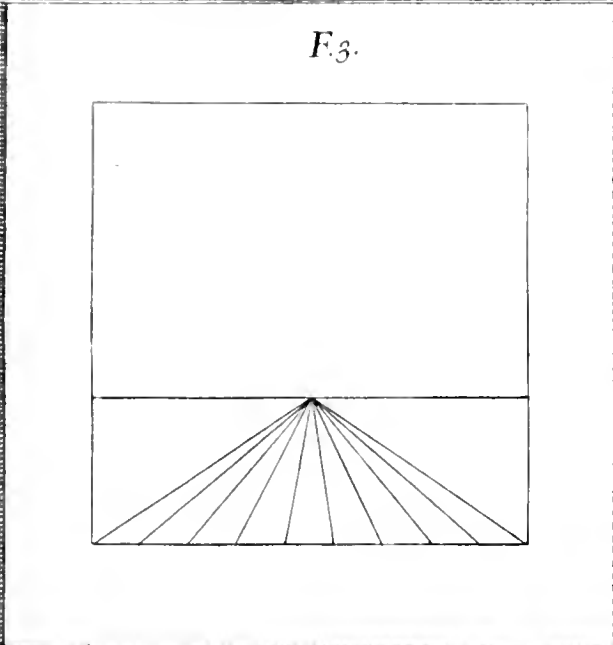




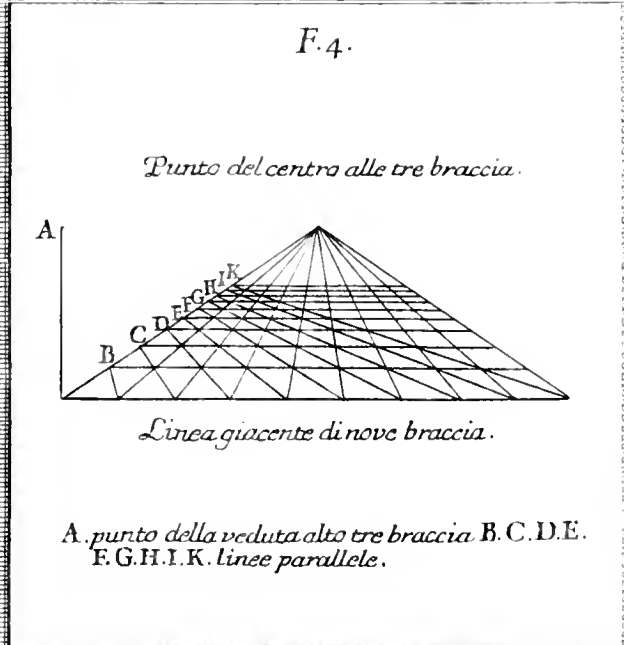
F.1.



F.2.

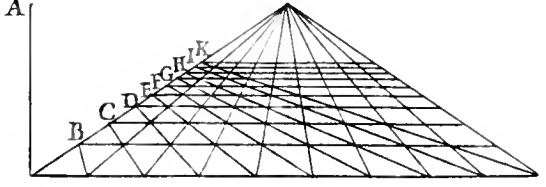


F.3.



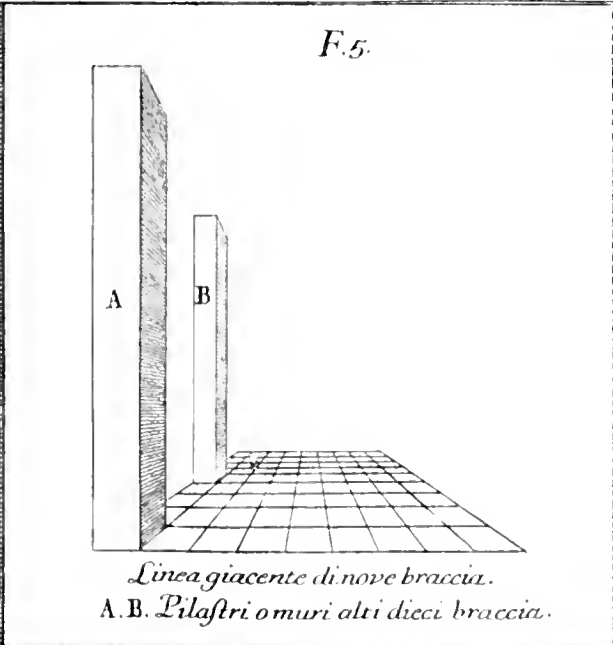
F.4.

Punto del centro alle tre braccia.



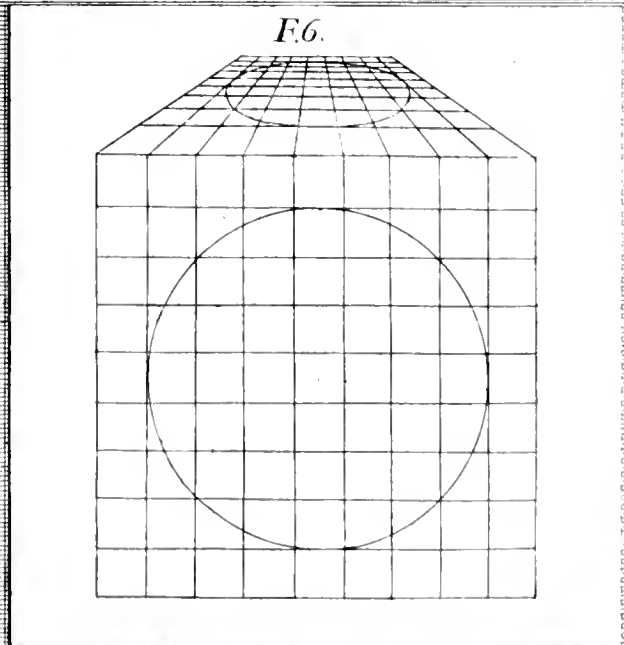
Linea giacente di nove braccia.

A. punto della veduta alto tre braccia B. C. D. E. F. G. H. I. K. linee parallele.



F.5.

*Linea giacente di nove braccia.
A. B. Pilastrì o muri alti dieci braccia.*



F.6.

DELLA
STATUA
DI
LEONBATISTA ALBERTI.

DELLA STATUA

DI

LEONBATISTA ALBERTI.

IO penso che le arti di coloro, che si messono a volere esprimere, & ritrarre con le opere loro le effigie, & le somiglianze de corpi procreati da la natura, haveffino origine da questo: Che essi per aventura scorgessino alcuna volta o ne tronconi, o nella terra, o in molti altri corpi cosi fatti, alcuni lineamenti, mediante i quali trasmutando in loro qualche similitudine, essi gli potessino rendere simili a volti fatti da la natura. Cominciarono adunque a considerare con la mente, & ad esaminare ponendovi ogni diligentia, & a tentare & a sforzarsi di vedere quel che egli no vi potessino o aggiugnere, o levare, o quel che vi si aspettasse, per far si, & in tal modo che ei non paresse che vi mancasse cosa alcuna da far apparir quasi vera, & propria quella tale effigie, & finirla perfettamente. Adunque per quanto la stessa cosa gli avvertiva, emendando in simili apparenze hora le linee, & hora le superficie, & nettandole, & ripulendole, ottennero il desiderio loro, & questo veramente non senza loro diletto. Ne è maraviglia, che in fare queste si fatte cose sieno cresciuti l'un di più che l'altro gli studii de gli huomini fino a tanto, che senza veder più nelle primiere materie alcuni aiuti d'incominciate similitudini, esprimino in esse qual si voglia effigie, ma altri in un modo, & altri in uno altro: conciosia che non impararono tutti a far questo per una medesima via o regola. Imperoche alcuni incominciarono a dar perfezione a loro principati lavori, & con il porre, & con il levare, come fanno coloro che lavorando di cera, stucco, o terra, sono da nostri chiamati mastri di stucco. Alcuni altri incominciarono a far questo solo con il levar via, come che togliendo via quel che in detta materia è di superfluo, scolpiscono, & fanno apparir nel marmo una forma, o figura di huomo, la quale vi era prima nascosa, & in potentia. Questi chiamiamo noi Scultori; fratelli de quali sono forse coloro, che vanno scolpendo ne sigilli i lineamenti de volti che vi erano ascosi. La terza specie è quella di coloro che fanno alcuni lavori solo con lo aggiugnervi, come sono gli argentieri, i quali battendo con i martelli lo argento, & distendendolo o allargandolo a quella grandezza di forma che essi vogliono, vi aggiungono sempre qualche cosa, fino a tanto che ei facciano quella

effigie che e' vogliono. Saranno forse alcuni che penferanno, che nel numero di coftoro fi habbino a mettere ancora i Pittori, come quegli che nelle opere loro fi fervono ancora effi de lo aggiongervi i colori: Ma fe tu ne gli dimandarai, ti rifponderanno, che non tanto fi sforzano di imitare quelle linee, & quei lumi de corpi che effi veggono con lo occhio, mediante lo aggiugnere ò il levare alcuna cofa a loro lavori, quanto che mediante uno altro loro artificio proprio & peculiare. Ma del Pittore ne tratteremo altra volta. Coftoro veramente che io ho racconti, vanno, ancor che per diverfe vie, nondimeno tutti dietro a quefto: di fare che tutti i lor lavori, a far i quali fi fon meffi, apparifchino, per quanto ei poffono, a chi gli riguarda molto naturali & fimili a veri corpi fatti da la natura. Nel fare la qual cofa certamente, fe effi andranno ricercando & pigliando quella diritta & conofciuta ragione & regola, che noi defcriveremo, erreranno in vero, erreranno (dico) molto manco: & i loro lavori riuſciranno per ogni conto migliori. Che penfi tu? fe i legnaiuoli non haveſſino havuto la squadra, il piombo, la linea, l' archipenzolo, le feſte da fare il cerchio, mediante i quali inftrumenti, effi poſſono ordinare gli angoli, ſpianare, dirizzare, & terminare i loro lavori, credi tu, che finalmente fuſſe riuſcito loro il poterli fare comodiffimamente & ſenza errori? Et che lo Statuario poteſſe fare tante eccellenti & maravaviglioſe opere, a caſo più toſto, che mediante una ferma regola, & guida certa, cavata, & tratta da la ragione? Io mi riſolvo a queſto, che di qual ſi voglia arte, o diſciplina, ſi cavino da la natura certi principii, & perfettioni, & regole; le quali ſe noi, ponendovi cura, & diligentia, vorremo eſaminare, & ſervircene, ci verrà indubitatamente fatto beſſimo tutto quello, a che noi ci metteremo. Imperoche ſi come noi havemmo da eſſa natura, che di un troncone, o di un pezzo di terra, o di altra materia, come ſi è detto, noi conoſceſſimo, mediante alcuni liniamenti che ſi trovano in eſſe materie, che potevamo fare alcune cofe fimili alle ſue; Coſi ancora la medefima natura ci ha dimoſtri certi aiuti, & certi mezzi, mediante i quali noi potremo con via certa, & ſicura regola, operare quel che vorremo. A quali quando noi avvertiremo, & ci vorremo di effi ſervire, potremo faciliffimamente & con grandiffima comodità arrivare al ſupremo grado di queſta arte. Hora quali ſieno quegli aiuti che ſon dati da la natura a gli Statuarii, dobbiamo noi dichiarare. Poi che gli Statuarii vanno dietro ad immitare le ſomiglianze, o vero le ſimilitudini; ſi debbe incominciare da eſſa ſomiglianza. Io potrei qui diſcorrere ſopra la ragione de le ſomiglianze, cioè perche avvenga quel che noi veggiamo avvenire mediante la natura, che ella in qualunque forte di animali è ſolita perpetua-

men-

mente osservare; che ciascuno cioè nel suo genere sia in qual si voglia cosa molto simile all' altro. Et da altra parte non si truova, si come si dice, alcuno infra tutto il numero de gli huomini, che habbia la voce totalmente simile alla voce dell' altro, o il naso al naso, o altre parti, o cose simili. Aggiungasi a questo che i volti di quelli che noi habbiam veduti bambini, & che noi poi habbiam conosciuti putti, & dipoi veduti giovani, & hora veggiamo già vecchi, noi non li riconosciamo più, essendosi ne volti loro mutata di di in di tanta & si fatta diversità di linee, mediante le età, di che noi possiamo risolverci, che in esse forme de corpi si ritruovino alcune cose, le quali con spatio & momento de tempi si vadino variando: & che in dette forme vi si truovi ancora in esso un certo che di naturale & proprio che continovamente si mantiene stabile & fermo, quanto a perseverare la somiglianza del suo genere. Noi adunque lasciando da parte le altre cose, tratteremo brevissimamente di quelle, che faranno a proposito nostro, per dichiarare quel che habbiamo incominciato a trattare. Il modo & la ragione, o regola di pigliare le somiglianze appresso a gli Statuarii, si fa, se io la intendo bene, mediante due resolutioni; la una de le quali è, che quella somiglianza, o immagine, la qual noi finalmente haremo fatta de lo animale, come per modo di dire faria quella del huomo, ella sia per quanto più si può simile al detto huomo. Ne ci importi che ella rappresenti più la effigie di Socrate, che quella di Platone, o d' altro huomo da noi conosciuto. Conciosia che assai ci parrà haver fatto, se haremo conseguito che un tale lavoro si assomigli ad uno huomo, ancor che da noi non conosciuto. La altra resolutione è quella di coloro che vogliono rappresentare non tanto la somiglianza di uno huomo in generale, quanto quella di uno particolare, come farebbe a dire quella di Cesare, o di Catone, stando egli in questo modo con questo habito, sedendo nel tribunale, o concionando al popolo; affaticandosi questi tali di imitare & di esprimere tutta quella habitudine, o attitudine di quel corpo, o la così fatta di alcuno altro personaggio da loro conosciuto. A queste due resolutioni o deliberationi, per trattar la cosa più brevemente che sia possibile, corrispondono due cose, la misura cioè, & il por de termini. Di queste cose adunque habbiamo a trattare, quali elle sieno & a che ci possino servire, per condur l' opera a perfettione: se prima però io dirò che utilità si cavino da loro. Percioche elle veramente hanno una certa forza maravigliosa, & quasi incredibile. Perche colui che farà instrutto di queste cose, potrà talmente segnare & avvertire, & notare con alcuni fermissimi contraegni, i liniamenti, i siti, & le positure de le parti di qual si voglia corpo; che non dico postdomani,

ma

ma di quì a mille anni, pur che quel corpo si ritruovi in quel luogo, lo potrà stabilire & collocare precisamente, & apunto a voglia sua in quella medesima positura & sito, nella quale si trovava la prima volta: In maniera che non farà alcuna ben minima parte di detto corpo, che non sia rimessa & ricollocata al suo primiero sito & punto dell'aria, nel quale ella si ritrovava primieramente. Come se per avventura disteso il dito tu volessi accennando dimostrare la stella di Mercurio, o la nuova Luna che surgesse fuora, a qual punto dell'aria si ritrovasse quivi lo angolo del tuo ginocchio, o dito, o gomito, o qualch' altra simile cosa: Potrai certamente con questi nostri aiuti o mezzi farlo in maniera, che non ne seguirà errore alcuno, benchè minimo; & farai certo che non harai dubbio alcuno, che la cosa non stia in quel modo. Oltre a questo, se per avventura avvenisse che io havessi ricoperta di cera, o di terra messavi sopra, una statua di Fidia; sino a tanto ch' esso lavoro fusse diventato una grossa colonna: Tu potrai con questi aiuti, e con queste regole, affermar questo certo, di sapere, dove forandola con un fuchiello, tu sia per trovare in questo luogo la pupilla de lo occhio, & toccarla senza farli alcuno nocumento, & dove in quello altro sia il bellico, & dove in altro sia finalmente il dito grosso, & tutte le altre cose simili a queste. La onde da questo ti avverrà che harai fatto una certissima notizia di tutti gli angoli, & di tutte le linee, quanto elle sieno infra di loro lontane, & dove elle concorrino insieme, & potrai per ciascun verso cavando dal vivo o da lo esemplare, non tanto ritrarre, o dipingere, ma mettere ancora in scritto, i tiramenti de le linee, le circonferentie de cerchi, le positure de le parti, in maniera, che tu non dubiterai, che mediante questi tuoi mezzi, & favori, non se ne possa fare un'altra somigliantissima a quella, o una minore, o una finalmente di tanta grandezza, o una di cento braccia ancora, o tale finalmente che io ardirò di dire, che non dubiterai, che con questi tuoi aiuti non se ne possa fare una grande quanto il monte Caucafo; purchè a queste grandissime imprese non ti manchino i mezzi: Et quel che forse tu più ti maraviglierai, sarà, che si potrà fare la metà di questa tua statua nella Isola di Paro, tornandoti bene, & l'altra metà potrai cavare, & finire ne monti di Carrara: Talmente che i congiugimenti, & le commettiture di tutte le parti, con tutto il corpo, & faccia de la immagine, si uniranno, & corrisponderanno al vivo, o al modello, secondo il quale ella farà stata fatta. Et la regola, & il modo del fare così gran cosa, harai tu tanto facile, & tanto chiara & espedita, che in quanto a me, credo che a gran pena potranno errare, se non coloro che a posta fatta, o in prova non haranno voluto

to obbidire a quanto si è detto. Non dico già per questo che io ti insegni lo artificio, mediante il quale tu possi totalmente fare tutte le universali similitudini de corpi, o che per questo si impari a saper fare, & a ritrarre qualunque si siano diversità, o similitudini. Conciosia che io confesso di non fare professione di insegnarti per questa via, il modo come tu habbi a fare il volto, & la faccia di Ercole, mentre che combatte con Anteo, si che egli rappresenti quanto più sia possibile la bravura & la ferezza sua a ciò conveniente, o vero come tu lo habbi a fare di aspetto benigno & giocondo & ridente quando egli fa carezze alla sua Deianira, molto in vero dissimile dell' altro aspetto, se ben rappresenta il medesimo volto di Ercole. Ma occorrendo in tutti quanti i corpi diverse & varie figure, & attitudini, mediante gli svolgimenti o piegamenti de le membra, & le positure loro, percioche in altro modo si veggono terminati i lineamenti & i d' intorno di uno che stà in piede, in altro modo quelli di chi siede; & in altro quegli di chi sta adiacere, & in altro quelli di coloro che si svoltano, o si abbassano, in verso l' una o l' altra parte; & similmente ancor quelli de le altre attitudini. De le quali cose è nostra intentione di trattare, cioè in che modo, con qual regola ferma, certa, & vera, si possino immitare & ritrarre dette attitudini. Le quali regole, come io dissi, son due, la misura cioè, & il porre de Termini. Tratteremo adunque primieramente de la misura, la quale certamente non è altro che uno stabile & fermo & certo avvertimento & notamento, per il quale si conosce & mette in numeri & misure, la habitudine, proportione & corrispondentia, che hanno infra di loro tutte le parti del corpo l' una con l' altra, così per altezza come per grossezza, & quella che esse hanno ancora con tutta la lunghezza di esso corpo. Et questo avvertimento, o conoscimento si fa mediante due cose, cioè con uno regolo grande, & con due squadre mobili: con il detto regolo misuriamo noi, & pigliamo le lunghezze de le membra, & con le squadre tutti gli altri diametri de le dette membra. Per lo lungo di questo regolo si tira una linea diritta, lunga quanto farà la lunghezza del corpo che noi vorremo misurare, cioè da la sommità del capo fino alla pianta del piede. Laonde bisogna avvertire, che per misurare uno huomo di piccola statura si debbe pigliare un regolo minore, & per uno huomo di grande statura se ne debbe pigliare uno maggiore, cioè più lungo. Ma sia nondimeno qual si voglia la lunghezza di tal regolo, noi la divideremo in sei parti uguali, & dette parti chiameremo piedi, & dal nome de piedi chiameremo questo regolo il modine del piede. Ridivideremo poi di nuovo ciascuno di questi piedi in dieci parti uguali, le quali parti piccole noi le chia-

chiameremo once. Sarà adunque tutta la lunghezza di questo modine sessanta di queste once. Di nuovo ridivideremo ciascuna di queste once in altre dieci parti uguali, le quali parti minori, io chiamo minuti. Da queste divisioni ci averrà che tutto il modine sarà di sei piedi, & questi piedi faranno 600. minuti, & ciascun piede solo farà 100. minuti. Di questo modine ci serviremo noi in questo modo. Se per avventura noi vorremo misurare un corpo umano, noi gli accosteremo appresso questo modine, & avvertiremo, & noteremo con esso ciascuno termine de membri, cioè quanto egli sia alto da la pianta in su del suo piede, & quanto l' uno membro sia lontano da lo altro membro, come per esempio, quanto sia dal ginocchio al bellico, o alla fontanella de la gola, o simili, cioè quante once & quanti minuti. De la qual cosa non si debbono far beffe ne gli Scultori, ne i Pittori, conciosia che ella è utilissima, & al tutto necessaria. Percioche saputo il numero de le once, & de minuti di tutte le membra, haremo pronta, & espeditissima la determinatione di esse membra, talche non si potrà fare errore alcuno. Ne ti curerai tu di stare a udire quello arrogante, che per avventura dicesse: questo membro è troppo lungo, o questo altro è troppo corto. Conciosia che il tuo modine farà quello, con il quale tu harai terminato, & dato regola al tutto, che ti dirà più il vero, che qual si voglia altra cosa. Et non dubito punto che esaminare bene queste cose, tu non ti sia da per te stesso per accorgere, che questo modine ti sia per arrecare infinite altre comoditati. Conciosia che tu verrai per esso in cognitione del modo che potrai tenere per stabilire & terminare le tue lunghezze in una Statua minore, & similmente ancora in una maggiore. Imperoche se tu havessi a fare per avventura una statua di 10. braccia, farai di havere il tuo regolo o modine di 10. braccia, & divisolo in sei parti uguali, che fra loro si corrispondino insieme, come si corrispondono fra loro quelle del modine minore, & fatto il simile delle once, & de minuti, vedrai che lo uso, modo, & regola de lo adoperarlo farà il medesimo che quello dello altro modine. Conciosia che la metà de numeri del maggiore, ha la medesima proportionione a tutto il suo intero, che ha la metà de numeri del minore, a tutto lo intero del minore. Et però tale ti bisognerà aver fatto il tuo modine. Hora vegniamo a trattare de le squadre: Noi ne facciamo due, l' una delle quali sarà fatta in questo modo, cioè di duoi regoli A B C, chiamiamo A B il regolo ritto, & B C chiamiamo l' altro regolo, che serve per basa. La grandezza di questi regoli, bisogna che sia tale, che ciascuna de le sue base sia almanco non meno che 15. once del suo genere. Del suo genere intendo io di quella medesima sorte di once che tu hai fatte nel tuo modine, secondo quel corpo che tu vuoi misurare, le quali come ti dissi di sopra, in un modine grande faranno grandi, &

pic-

piccole in un piccolo. Queste once adunque, venghino esse come si vogliano, segnate dal modine con i loro punti & minuti, incomincerai tu ad annoverare nella basa dal punto de lo angolo B andando verso il C uguali come si disse alle once & a minuti del modine. Questa squadra segnata in questo modo, come per esempio è la A B C *Fig. 1.* noi la soprapongiamo ad un'altra squadra simile, detta D F G in maniera che tutta la G F serva per linea diritta & per basa ad amendue. Et dicasi che io voglio misurare il Diametro de la grossezza de la testa A K D. Movendo adunque discosterò, o accosterò a detta testa i regoli diritti A B & D F, di amendue le squadre, fino a tanto che essi tocchino la grossezza de la testa, applicando scambievolmente ad una determinata & medesima dirittura le linee de le base di dette squadre. In questo modo, mediante i punti A D de li toccamenti che faranno dette squadre, o per dir meglio i regoli ritti de le squadre, vedrò io quanto farà il diametro di detta testa. Et con questo medesimo ordine o regola potrò esattamente pigliare tutte le grossezze & larghezze di qualunque si voglia membro. Io potrei raccontare molte comodità & molti servitii che si potranno cavare da questo modine, & da queste squadre, se io non pensassi che ei fusse più comodo lo starmene cheto: Et massime essendo simili cose tali, che qual si voglia mediocre ingegno, potrà da se stesso considerare & avvertire in che modo egli potrà misurare quanto sia il diametro d'alcuno membro; come farebbe per modo d'esempio, se egli volesse sapere quanto è il diametro, ch'è fra l'uno orecchio, & l'altro, cioè dal destro al sinistro; & in che luogo egli interseghi l'altro diametro, che andrà da la testa alla nuca, o simili. Ultimamente questo artefice s'egli mi crederà, si servirà di questo modine, & di queste squadre, come di fedelissime, & fermissime, & vere guide, & consiglieri, non tanto quando si metterà a fare il lavoro, o facendolo, ma si preparerà molto prima con gli aiuti di questi instrumenti, a mettersi al lavoro, talmente che non si ritrovi parte alcuna de la statua, ancor che minima, ch'egli harà da fare, ch'esso non l'abbia considerata, esaminata, & fattasela familiarissima. Come per esempio gli sia questo: Chi faria quello, ch'ardisse di far professione di esser maestro di far navi, se egli non sapesse & quali sono le parti di una nave, & in quel che una nave sia differente dall'altra: & quali sieno quelle parti, che a qualunque sorte di navilj si aspettino? Et chi farà quello de nostri Scultori, & sia pur quanto vuole considerato & accorto, che se ei sarà dimandato: per qual ragione hai tu fatto questo membro in questo modo, o che proportione ha egli con questo o con quello altro membro, o quale è la proportione di queste membra a tutta

la habitudine del corpo? chi farà dico quello che sia stato tanto diligente & accurato, che habbia considerato & avvertito il tutto tanto che basti, o quanto è ragionevole, & come si aspetta a chi vuol saper far bene la sua arte, de la quale egli fa professione? Imparanfi indubitatamente le arti, principalmente mediante la ragione, regola, & strada che si ha del farle. Ne farà giamai alcuno che faccia bene alcuna arte, & sia quale ella si voglia, se egli non harà prima imparate le parti di essa arte. Noi habbiamo trattato de la misura, in che modo altri la pigli bene, & con il modine & con le squadre: Hora ci resta à trattare del porre i termini. Il porre de termini è quel determinamento o stabilimento che si fa del tirare tutte le linee, & de lo svolgerle, del fermare gli angoli, gli sfondi, i rilievi, collocandogli tutti con vera, & certa regola a luoghi loro. Et il determinare così fatto, farà allhora eccellente, quando da un piombo di un certo centro posto nel mezzo, si noteranno & segneranno tutte le lontananze, & tutte le estremità di tutte le linee, fino alli ultimi termini del detto corpo. Infra la misura adunque detta di sopra, & questo porre de termini, ci è questa differenza: che la misura va dietro: & ci dà & piglia certe cose piu comuni & universali, le quali sono piu fermamente & con piu stabilità insite da la natura ne corpi; come sono le lunghezze, le grossezze, & le larghezze de le membra: & il por de termini ci dà le momentanee varietà de le membra causate da le nuove attitudini, & movimenti de le parti, & ce le insegna porre & collocare. Per sapere adunque far questa cosa bene, habbiamo bisogno di uno instrumento, il quale instrumento è di tre parti, o membra; cioe che egli è fatto di uno Orizonte, di una linda, & di un piombo. *Fig. 2.* Lo Orizonte è un piano disegnatevi sopra un cerchio diviso in parti uguali, & contrassegnatele con i loro numeri: La linda è un regolo diritto, che con una delle sue teste sta fermo nel centro del detto cerchio, & l'altra si gira intorno a voglia tua, talmente che ella si può transferire a ciascuna de le divisioni fatte nel cerchio. Il piombo è un filo, o una linea diritta che cade a squadra da la cima de la linda fino in terra, o su il pavimento, sopra il quale posa la statua, o vero figura, nella quale si hanno a determinare, & a porre i termini de le membra, & de le linee già dette. Et questo instrumento si fa in questo modo: Pigliasi una tavola piana ben piallata & pulita, & in quella si tira un cerchio, il diametro del quale sia tre piedi, & la circonferentia di detto cerchio, nella sua estremità, si divida in parti uguali, simili a quelle, che gli Astrologi disegnano ne gli Astrolabj: le quali parti io chiamo gradi; E ciascuno di questi gradi ridivido di nuovo in quante altre parti io voglio, come per esempio sia che ciascu-

no si ridivida in 6. parti minori, le quali io chiamo minuti; & a tutti i gradi aggiungo i loro numeri, cioè 1. 2. 3. & 4., & gli altri per ordine, fino a tanto ch'io harò posti i loro numeri a tutti i gradi. Questo cerchio così fatto, & ordinato, si chiama Orizzonte. Et a questo cerchio accomodo la linda mobile, la quale si fa in questo modo: Io piglio un regoletto sottile & diritto, lungo tre piedi del suo genere, & con una de le sue teste lo fermo con un perno al centro del suo Orizzonte o cerchio, talmente che egli vi stia saldo; in modo pure che egli si possa girare, & con l'altra testa arriverà fuori del cerchio, talmente che liberamente si possa trasferire & trasportare allo intorno. In questa linda disegno io con i punti quelle once che vi cappiono, simili a quelle del modine, che di sopra si dissono. Et queste once ancora ridivido di nuovo in parti minori pur uguali, come si fece nel modine, & incominciandomi dal centro aggiungo alle once i loro numeri, 1. 2. 3. & 4. A questa linda attacco io un filo sottile con un piombinetto: Et tutto questo strumento fatto de lo Orizzonte, de la linda, & del piombo, io lo chiamo il diffinitore; & è tale quale io l'ho descritto. Di questo diffinitore mi servo io in questo modo. Dicasi che il vivo, o il modello, dal quale io vorrò pigliare le determinazioni, sia una statua di Fidia, la quale a canto di una carretta raffreni con la man sinistra un cavallo. Io pongo il diffinitore in cima, sopra il capo de la detta statua, in maniera che egli stia per ogni verso a piano del suo centro, posto in cima de la statua dove io lo fermo con un perno: & noto, & avvertisco il punto, sopra del quale sta in testa di detta statua, fermo il centro del cerchio, & lo segno mettendovi uno ago, o un perno. Dipoi dal determinato luogo nell'Orizzonte, statuisco & pongo, con il voltare de lo strumento, il già primo disegnato grado, tal che io so verso dove egli sia volto. Il che si fa in questo modo. Io conduco questo regolo mobile, cioè la linda, alla quale è appiccato il filo, o piombo, là dove egli arrivi al primo grado de lo Orizzonte, & quivi fermatolo, lo volto, o giro con tutto il cerchio dell'Orizzonte, attorno, fino a che il filo del piombo arrivi, o tocchi qualche principale parte di questa statua, come farebbe a dire un membro più noto di tutti gli altri, cioè il dito de la mano destra: di qui potrò io, & come, & verso dove mi piacerà, muovere ogni volta di nuovo questo diffinitore; & riducendolo, ancora che egli torni giusto, come egli stava prima sopra detta statua; cioè, che il perno da la cima de la testa de la statua, penetrando per il centro del diffinitore & il piombo che dal primo grado cadeva de lo Orizzonte, torni pendendo a toccare quello stesso dito grosso de la man destra. Poste & ordinate queste cose, dicasi che io vogli segnare, o notare lo angolo del gomito sinistro, &

impararlo a mente, & scriverlo ancora: io fo in questo modo: Io fermo questo diffinitore, & instrumento con il suo centro, posto in cima de la testa de la statua, in questo stato, & luogo detto, talmente che la tavola nella quale è disegnato lo Orizzonte, stia del tutto falda & immobile; & giro a torno la linda, fino a tanto che il filo del piombo tocchi quel gomito sinistro di detta statua che noi volevamo notare. Dal fare questo in questo modo, ci occorreranno tre cose, che faranno a nostro proposito. La prima cosa avvertiremo quanto la linda nello Orizzonte sia lontana da quel luogo donde la haremo prima mossa, avvertendo a qual grado de lo Orizzonte batte detta linda, o al ventesimo, o al trentesimo, o ad alcuno altro così fatto. Secondariamente avvertirai nelle oncie, & minuti segnati nella linda, quanto esso gomito si discosti dal centro di mezzo del cerchio: Ultimamente per terzo, avvertirai posto il modine su 'l piano del pavimento di detta statua, quante oncie, & quanti minuti, il detto gomito si rilevi di su il detto pavimento. Et scriverai queste misure in su 'l tuo foglio, o libretto in questo modo, cioè. Lo angolo del gomito sinistro nell' Orizzonte viene a gradi 10., & minuti 5. nella linda a gradi 7., & minuti 3., & dal pavimento nel modine a gradi 40., & minuti 4. Et così con questa medesima regola potrai notare tutte le altre parti più notabili de la detta statua, o modello, come & dove elle si truovino, come per modo di esempio sono gli angoli de le ginocchia, & de le spalle, & gli altri ritievi, cose simili. Ma se tu vorrai notare, o avvertire le concavità, o gli sfondi, quando ei saranno tanto ascosti, o riposti, che non vi si possa accostare il filo del piombo, come interviene nella concavità, che è infra le spalle nelle reni, noterale comodamente in questo modo, aggiugnerai alla linda uno altro filo a piombo, che caschi a detta concavità, & venga lontano quanto si voglia dal primo filo, che non importa: percioche mediante queste due fila de piombi, ti avverrà che per le loro diritture, come che elle sieno appiccate ad uno stile de la superficie piana di sopra, che tagli, o interseghi amendue queste linee de le fila, & vadia penetrando sin dentro al centro de la statua, potrai dico, ritrovare mediante il loro operare, quanto la seconda linea, o filo del secondo piombo sia più vicino del primo, al centro del diffinitore, il qual si chiama il piombo del mezzo. Se queste cose si sapranno a bastanza, tu potrai facilmente avere imparato, quello di che ti avvertimmo di sopra: cioè che se per avventura la detta statua fusse stata ricoperta fino a certa grossezza, di cera, o di terra, potrai dico forandola con via espedita, certa & comodissima, andare a trovare subito qual si voglia punto, o termine notato nella statua. Conciosia che egli è manifesto, che con il girare di questa

sta linda, si fa un piombo tale, che si disegna una linea curva a guisa de la superficie di un cilindro, dal qual cilindro questa statua viene compresa, & accerchiata. Se questo è così in quel modo che tu potesti con quella stessa regola penetrando la aria notare & aver-tire il punto. T. K. mentre che la tua statua non era preoccupata da alcuna cera o terra, che per via di dire diciamo che fusse il rilievo del mento, tu potrai con la medesima regola far il medesimo, penetrando la cera, o la terra, come quando penetraffi la aria, facendo conto che la aria si sia convertita in cera, o in terra. Mediante queste cose che si sono raccontate, ci avverrà che ei si potrà comodissimamente fare quel che poco di sopra si disse, cioè fare mezza la tua statua a Carrara, & l'altra mezza finire nella Isola di Paro. Imperoche seghisi per il mezzo la detta statua, o modello di Fidja in due parti, & sia questo segamento, o taglio di una superficie piana, la per modo di dire dove noi ci cinghiamo. Senza dubbio confidatomi io ne gli ajuti di questo nostro difinitore, o strumento, & da essi ajutato, potrò notare quanti si vogliono punti, che io mi farò presuppuesto di notare nel cerchio del difinitore attenenti alla segata superficie. Se tu mi concedi che queste cose si possino fare, tu potrai indubitissimamente notare, & segnare ancora in tutto il modello, qual si voglia parte che tu harai presa a voglia tua. Conciosia che tu tirerai nel modello una linea rossa piccola, che in quel luogo ti servirà in cambio dell'intersegamento dell'Orizonte dove terminerebbe quel segamento, se la statua fusse segata; & i punti notati in questo luogo, ti darieno occasione di poter finire il lavoro. Le altre cose ti verran fatte come ti si disse. Finalmente mediante tutte quelle cose che infino a qui si son dette, si vede assai manifesto, che si possono pigliare le misure, & i determinamenti da un modello, o dal vivo comodissimamente, per fare un lavoro o una opera, che sia mediante la ragione & la arte, perfetta. Io desidero che questo modo di lavorare sia familiare a miei Pittori & Scultori; i quali se mi crederanno, se ne rallegreranno. Et perche la cosa sia mediante gli esempj più manifesta, & che le fatiche mie habbino maggiormente a giovare, ho presa questa fatica, di descrivere cioè le misure principali che sono nel huomo. Et non le particolari solo di questo o di quel altro huomo; ma per quanto mi è stato possibile, voglio porre quella esatta bellezza, concessa in dono dalla natura, & quasi con certe determinate portioni donata a molti corpi, & voglio metterla ancora in scritto; Immitando colui che havendo a fare apresso a Crotoniati la statua de la Dea; andò scegliendo da diverse Vergini, & più di tutte l'altre belle, le più eccellenti, & più rare, & più honorate parti di bellezze che egli in quel-

le giovane vedesse, & le messe poi nella sua statua. In questo medesimo modo ho io scelti molti corpi, tenuti da coloro che più fanno, bellissimi, & da tutti ho cavate le loro misure & proporzioni; de le quali havendo poi insieme fatto comparatione, & lasciati da parte gli eccessi de gli estremi, se alcuni ve ne fussino che superassino, o fussino superati da gli altri; ho prese da diversi corpi & modelli, quelle mediocrità, che mi son parse le più lodate. Misurate adunque le lunghezze, & le larghezze, & le grossezze principali & più notabili, le ho trovate che sono così fatte. Conciosia che le lunghezze de le membra sono queste.

	PIEDI GRADI MINUTI.		
Altezze dal pavimento			
La maggior altezza fino al collo del piede, è		3	
La altezza di fuori del tallone		2	2
La altezza di dentro del tallone		3	1
La altezza fino al ritiramento sotto la polpa		8	5
La altezza fino al ritiramento sotto il rilievo dell'osso, che è sotto il ginocchio dal lato di dentro	1	4	3
La altezza fino al muscolo ch'è nel ginocchio dal lato di fuori	1	7	0
La altezza fino a granelli & alle natiche	2	6	9
La altezza fino all'osso sotto il quale sta appiccata la natura	3	0	0
La altezza fino alla appiccatura de la coscia	3	1	1
La altezza fino al bellico	3	6	0
La altezza fino alla cintura	3	7	9
La altezza fino alle pope, & forcella de lo stomaco	4	3	5
La altezza fino alla fontanel- la de la gola	5	0	0
La altezza fino al nodo del collo	5	1	0
La altezza fino al mento	5	2	0

La

PIEDI GRADI MINUTI.

La altezza fino all' orecchio	5	5	0
La altezza fino al principio de capegli in fronte	5	9	0
La altezza fino al dito di mezzo de la mano spenzoloni	2	3	0
La altezza fino alla congiuntura di detta mano pendente	3	0	0
La altezza fino alla congiuntura del gomito pendente	3	8	5
La altezza fino allo angolo piu alto de la spalla	5	1	8

Le larghezze che si misurano da la destra alla sinistra.

La maggior larghezza del piede	0	4	2
La maggior larghezza nel calcagno	0	2	3
La maggior larghezza in fra gli sporti de talloni	0	2	4
Il ritiramento, o rifrignimento sopra i talloni	0	1	5
Il ritiramento del mezzo de la gamba sotto il muscolo	0	2	5
La maggior grossezza al muscolo de la gamba	0	3	5
Il ritiramento sotto la grossezza dell' osso al ginocchio	0	3	5
La maggior larghezza dell' osso del ginocchio	0	4	0
Il ritiramento de la coscia sopra il ginocchio	0	3	5
La maggior larghezza al mezzo de la coscia	0	5	5
La maggior larghezza fra i muscoli dell' appiccatura de la coscia	1	1	1
La maggior larghezza fra amendui i fianchi sopra l'ap-			

pic-

piccatura de la coscia			
La maggior larghezza nel petto fra l'appicatura de le braccia	1	1	5
La maggior larghezza fra le spalle	1	5	0
La larghezza del collo			
La larghezza fra le guance	0	4	8
La larghezza de la palma de la mano			

Le larghezze del braccio, & le grossezze sono mediante i loro moti, diverse; pur comunemente son queste.

La larghezza del braccio nell' appicatura de la mano	0	2	3
La larghezza del braccio dal muscolo, & gomito	0	3	2
La larghezza del braccio dal muscolo di sopra sotto la spalla	0	4	0

Le grossezze che sono da le parti dinanzi a quelle di dietro.

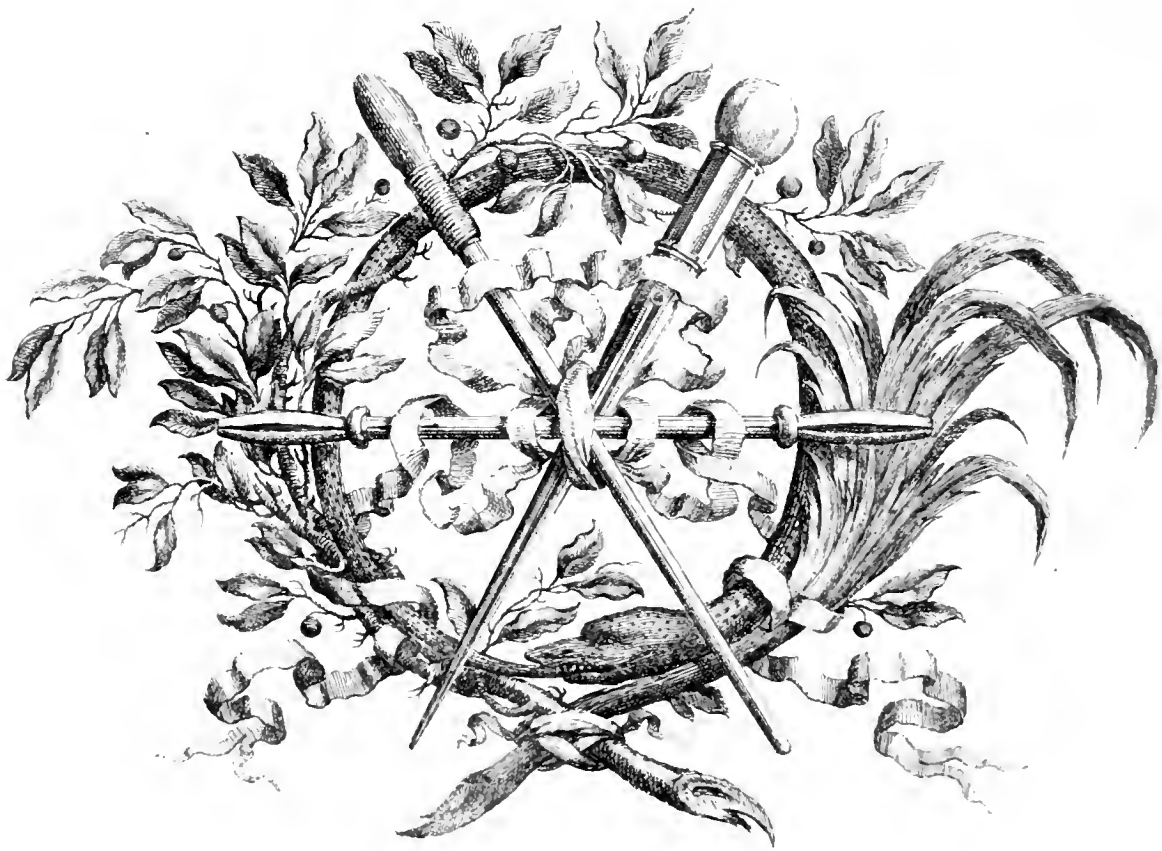
La lunghezza che è dal dito grosso al calcagno	1	0	0
La grossezza che è dal collo del piede allo angolo del calcagno	0	4	3
Il ritiramento sotto il collo del piede	0	3	0
Il ritiramento sotto il mus- colo a mezzo de la gam- ba	0	3	6
Dove il muscolo della gam- ba esce più in fuori	0	4	0
Dove esce più in fuori la padella del ginocchio	0	4	0
La maggior grossezza nella coscia	0	6	0
Da la natura allo sporto del- le mele	0	7	5

Dal

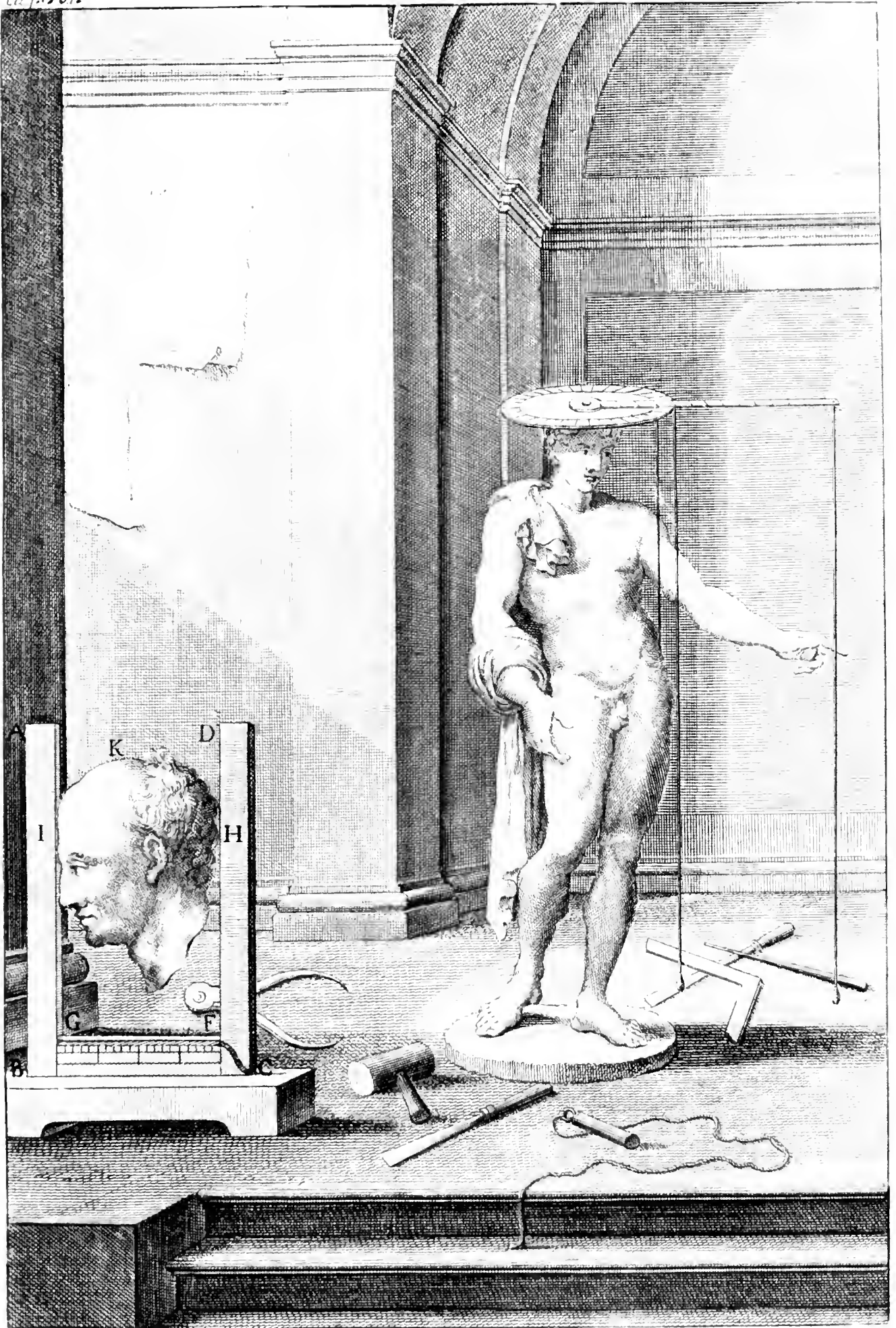
	PIEDI GRADI MINUTI.		
Dal bellico alle reni	o	7	o
Dove noi ci cinghiamo	o	6	6
Da le poppe a gli sporti de le reni	o	7	5
Dal gorgozule al nodo del collo	o	4	o
Da la fronte al di dietro del capo	o	6	4
Da la fronte al buco dell' orecchio	.	.	.
La grossezza del braccio alla appiccatura de la mano	.	.	.
La grossezza del braccio al muscolo sotto il gomito	.	.	.
La grossezza al muscolo sot- to l'appiccatura del brac- cio	.	.	.
La maggior grossezza de la mano	.	.	.
La grossezza de le spalle	o	3	4

Mediante queste cose si potrà facilmente considerare quali sieno le proporzioni che habbino l'una per l'altra tutte le parti de le membra, a tutta la lunghezza del corpo; & le proporzioni & le convenientie che elle habbino infra loro stesse l'una con l'altra: & in che cosa elle varjano, o sieno differenti: Il che io giudico che si debba sapere, perciò che tale scientia farà molto utile. Et si potriano raccontare molte cose, le quali in uno huomo si vanno mutando, & variando, o stando egli a sedere, o piegandosi verso questa, o verso quella altra parte. Ma io lascio queste cose alla diligentia, & alla accuratezza di chi opera. Gioverà ancor molto il sapere il numero de le ossa, & de muscoli, & gli aggetti de nervi. Et farà oltra di questo ancora grandemente utile il sapere con qual regola noi separeremo le circonferentie, & le divisioni de corpi mediante le vedute, da le parti che non si veggono; come se per avventura alcun segasse giu per il mezzo un cilindro ritto, talmente che quella parte che ci si appresenta allo occhio, fusse divisa, & spiccata da quella parte che da lo occhio nostro non è veduta; tal che di questo cilindro si faccessino duoi corpi de quali la bafa del uno, farebbe in tutto & per tutto simile alla bafa de lo altro, & harebbe una forma medesima, essendo il tutto compreso da le medesime linee, & cerchi, che sono quattro.

Simile a questo adunque ha da essere il notamento o avvertimento, o separamento de corpi, che si sono detti; conciosia che il disegno di quella linea da la qual viene terminata la figura, & con la quale si ha a separare quella superficie che ti si appresenta allo occhio, da quella altra che allo occhio è nascosa, si debba fare nel sopradetto modo. Il quale disegno invero di linee, se si disegnerà in un muro, in quel modo che si ricerca al muro, rappresenterà in quel luogo una figura molto simile ad una ombra che fusse sbattuta in esso da un lume, che per avventura vi fusse interposto, & che la illuminasse da quel medesimo punto della aria, nel quale si ritrovava prima lo occhio del riguardante. Ma questa sorte di divisione, o separamento, & questa regola de lo avvertire in questo modo le cose da disegnarsi, si aspetta piu tosto al Pittore, che allo Scultore: & di esse tratterò altra volta. Oltre di questo si appartiene a chi vuol fare professione di questa arte, sapere principalmente, quanto ciascun rilievo, o sfondo di qual si voglia membro, sia lontano da una certa determinata positura di linee.



del Regio. 1717.



Vidit D. Philippus Maria Toselli Clericus Regularis S. Pauli, & in Ecclesia Metropolitana Bononia Penitentiarius pro Eminentissimo & Reverendissimo Domino D. Andrea Cardinali Joannetto Ordinis S. Benedicti Congregationis Camaldulensis, Archiepiscopo Bononia, & Sacri Romani Imperii Principe.

Die 15. Maii 1785.

IMPRIMATUR.

Fr. Aloysius Maria Ceruti Vicarius Generalis S. Officii Bononia.



