

**[Frammentiarte.it](http://Frammentiarte.it) vi offre l'opera completa e il download in ordine alfabetico per ogni singolo artista**

**Giorgio Vasari - Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri (1550)**

**Le Vite**

ALLO ILLUSTRISSIMO ET ECCELLENTISSIMO SIGNORE

IL SIGNOR COSIMO DE' MEDICI

DUCA DI FIORENZA

Signore mio osservandissimo

Poi che la Eccellenzia Vostra, seguendo in ciò l'orme de gli illustrissimi suoi progenitori e da la naturale magnanimità sua incitata e spinta, non cessa di favorire e d'esaltare ogni sorte di virtù dovunque ella si truovi, et ha spezialmente protezione de l'arti del disegno, inclinazione a gli artefici d'esse, cognizione e diletto delle belle e rare opere loro, penso che non le sarà se non grata questa fatica presa da me di scriver le vite, i lavori, le maniere e le condizioni di tutti quelli che, essendo già spente, l'hanno primieramente risuscitate, di poi di tempo in tempo accresciute, ornate e condotte finalmente a quel grado di bellezza e di maestà dove elle si truovano a' giorni d'oggi. E percioché questi tali sono stati quasi tutti Toscani e la più parte suoi Fiorentini e molti d'essi da gli illustrissimi antichi suoi con ogni sorte di premii e di onori incitati et aiutati a mettere in opera, si può dire che nel suo stato, anzi nella sua felicissima casa siano rinate, e per beneficio de' suoi | medesimi, abbia il mondo queste bellissime arti ricuperate e che per esse nobilitato e rimbellito si sia. Onde, per l'obbligo che questo secolo, queste arti e questa sorte d'artefici debbono comunemente a gli suoi et a lei come erede della virtù loro e del lor patrocino verso queste professioni e per quello che le debbo io particolarmente per avere imparato da loro, per esserle suddito, per esserle devoto, perché mi sono allevato sotto Ippolito Cardinale de' Medici e sotto Alessandro suo antecessore, e perché sono infinitamente tenuto alle felici ossa del Magnifico Ottaviano de' Medici, dal quale io fui sustentato, amato e difeso mentre che e' visse, per tutte queste cose dico, e perché da la grandezza del valore e della fortuna sua verrà molto di favore a quest'opera e da l'intelligenza ch'ella tiene del suo soggetto meglio che da nessuno altro sarà considerata l'utilità di essa e la fatica e la diligenza fatta da me per condurla, mi è parso che a l'Eccellenzia Vostra solamente si convenga di dedicarla, e sotto l'onoratissimo nome suo ho voluto che ella pervenga a le mani degli uomini. Degnisi adunque l'Eccellenzia Vostra d'accettarla, di favorirla e, se da l'altezza de' suoi pensieri le sarà concesso, talvolta di leggerla, riguardando a la qualità delle cose che vi si trattano et a la pura mia intenzione; la quale è stata non di procacciarmi lode come scrittore, ma come artefice di lodar l'industria et avvivar la memoria di quegli che, avendo dato vita et ornamento a queste professioni, non meritano che i nomi e l'opere loro siano in tutto, così come erano, im preda della morte e della oblivione. Oltra che in un tempo medesimo, con l'esempio di tanti valenti uomini e con tante notizie di tante cose che da me sono state raccolte in questo libro, ho pensato di giovar non poco a' professori di questi esercizi e di dilettere tutti gli altri che ne hanno gusto e vaghezza. Il che mi sono ingegnato di fare con quella accuratezza e con quella fede che si ricerca alla verità della storia e delle cose che si scrivono. Ma se la scrittura, per essere incolta e così naturale com'io favello, non è degna de lo orecchio di Vostra Eccellenzia né de' meriti di tanti chiarissimi ingegni, scusimi, quanto a loro, che la penna d'un disegnatore, come furono essi ancora, non ha più forza di linearli e d'ombreggiarli e, quanto a lei, mi basti che ella si degni di gradire la mia semplice fatica, considerando che la necessità di procacciarmi i bisogni de la vita non mi ha concesso che io mi eserciti con altro mai che co'l pennello. Né anche con questo son giunto a quel termine, a 'l quale io

mi imagino di potere aggiugnere ora che la fortuna mi promette pur tanto di favore, che con piú comodità e con piú lode mia e piú soddisfazione altrui potrò forse cosí col pennello come anco con la penna spiegare al mondo i concetti miei qualunque si siano. Percioché oltra lo aiuto e la protezione che io debbo sperar da l'Eccellenza Vostra, come da mio signore e come da fautore de' poveri virtuosi, è piaciuto alla divina bontà d'eleggere per suo vicario in terra il santissimo e beatissimo Iulio III Pontefice Massimo, amatore e riconoscitore d'ogni sorte virtù e di queste eccellentissime e difficilissime arti spezialmente. Da la cui somma liberalità attendo ristoro di molti anni consumati e di molte fatiche sparte fino a ora senza alcun frutto.

E non pur io, che mi son dedicato per servo perpetuo a la Santità Sua, ma tutti gl'ingegnosi artefici di questa età ne debbono aspettare onore e premio tale et occasione d'esercitarsi talmente, che io già mi rallegro di vedere queste arti arrivate nel suo tempo al supremo grado della lor perfezzione e Roma ornata di tanti e sí nobili artefici, che annoverandoli con quelli di Fiorenza che tutto giorno fa mettere in opera l'Eccellenza Vostra, spero che chi verrà doppo noi arà da scrivere la quarta età del mio volume, dotato d'altri maestri, d'altri magisterii che non sono i descritti da me, nella compagnia de' quali io mi vo preparando con ogni studio di non esser degli ultimi. Intanto mi contento che ella abbia buona speranza di me e migliore opinione di quella che senza alcuna mia colpa n'ha forse conceputa; desiderando che ella non mi lasci opprimere nel suo concetto dell'altrui maligne relazioni fino a tanto che la vita e l'opere mie mostreranno il contrario di quello che e' dicono. Ora con quello animo che io tengo d'onorarla e di servirla sempre dedicandole questa mia rozza fatica, come ogni altra mia cosa, e me medesimo l'ho dedicato, la supplico che non si sdegni di averne la protezione o di mirar almeno a la devozione di chi gliela porge; et alla sua buona grazia raccomandandomi, umilissimamente le bacio le mani. Di Vostra Eccellenza umilissimo servitore

}

## **Proemio**

Solevano gli spiriti egregii in tutte le azzioni loro, per uno acceso desiderio di gloria, non perdonare ad alcuna fatica, quantunque gravissima, per condurre le opere loro a quella perfezzione che le rendesse stupende e maravigliose a tutto il mondo; né la bassa fortuna di molti poteva ritardare i loro sforzi del pervenire a' sommi gradi, sí per vivere onorati e sí per lasciare ne' tempi avvenire eterna fama d'ogni rara loro eccellenza. Et ancora che di cosí laudabile studio e desiderio fussero in vita altamente premiati dalla liberalità de' principi e dalla virtuosa ambizione delle repubbliche, e dopo morte ancora perpetuati nel conspetto del mondo con le testimonianze delle statue, delle sepulture, delle medaglie et altre memorie simili, la voracità del tempo nondimeno si vede manifestamente che non solo ha scemate le opere proprie e le altrui onorate testimonianze di una gran parte, ma cancellato e spento i nomi di tutti quelli che ci sono stati serbati da qualunque altra cosa che dalle sole vivacissime e pietosissime penne delli scrittori. La qual cosa piú volte meco stesso considerando e conoscendo, non solo con l'esempio degli antichi, ma de' moderni ancora, che i nomi di moltissimi vecchi e moderni architetti, scultori e pittori insieme con infinite bellissime opere loro in diverse parti di Italia si vanno dimenticando e consumando a poco a poco e di una maniera, per il vero, che ei non se ne può giudicare altro che una certa morte molto vicina, per difenderli il piú che io | posso da questa seconda morte, e mantenergli piú lungamente che sia possibile nelle memorie de' vivi, avendo speso moltissimo tempo in cercar quelle, usato diligenza grandissima in ritrovare la patria, l'origine e le azzioni degli artefici e con fatica grande ritrattole dalle relazioni di molti uomini vecchi e da diversi ricordi e scritti lasciati dagli eredi di quelli in preda della polvere e cibo de' tarli, e ricevutone finalmente et utile e piacere, ho giudicato conveniente, anzi debito mio, farne quella memoria che per il mio debole ingegno e per il poco giudizio si potrà fare. Ad onore dunque di coloro che già sono morti, e beneficio di tutti gli studiosi, principalmente di queste tre arti eccellentissime architettura, scultura e pittura, scriverò le vite delli artefici di ciascuna, secondo i tempi che ei sono stati, di mano in mano da Cimabue insino ad oggi;

non toccando altro degli antichi se non quanto facessi al proposito nostro, per non se ne poter dire piú che se ne abbino detto quei tanti scrittori che sono pervenuti alla età nostra. Tratterò bene di molte cose che si appartengono al magistero di qual si è l'una delle arti dette; ma prima che io venga a' segreti di quelle o alla istoria delli artefici, mi par giusto toccare in parte una disputa, nata e nutrita tra molti senza proposito, del principato e nobilità, non della architettura, che questa hanno lasciata da parte, ma della scultura e della pittura, essendo per l'una e l'altra parte addotte, se non tutte almeno molte ragioni degne di essere udite e per gli artefici loro considerate. Dico dunque che gli scultori, come dotati forse dalla natura e dallo esercizio dell'arte di migliore complessione, di piú sangue e di piú forze e per questo piú arditi et animosi de' nostri pittori, cercando di attribuire il piú onorato grado alla arte loro, arguiscono e | provano la nobilità della scultura primieramente dalla antichità sua, per aver il grande Iddio fatto lo uomo, che fu la prima scultura, dicono che la scultura abbraccia molte piú arti come congeneri e ne ha molte piú sottoposte che la pittura, come il basso rilievo, il far di terra, di cera o di stucco, di legno, d'avorio, il gettare de' metalli, ogni ceselamento, il lavorare di incavo o di rilievo nelle pietre fini e negli acciai, et altre molte, le quali e di numero e di maestria avanzano quelle della pittura; et allegando ancora che quelle cose che si difendono piú e meglio dal tempo e piú si conservano all'uso degli uomini, a beneficio e servizio de' quali elle son fatte, sono senza dubbio piú utili e piú degne d'esser tenute care et onorate che non sono l'altre, affermano la scultura essere tanto piú nobile della pittura, quanto ella è piú atta a conservare e sé et il nome di chi è celebrato da lei ne' marmi e ne' bronzi contro a tutte le ingiurie del tempo e della aria, che non è essa pittura, la quale di sua natura pure, non che per gli accidenti di fuora, perisce nelle piú riposte e piú sicure stanze che abbino saputo dar loro gli architettori. Vogliano eziandio che il minor numero loro, non solo degli artefici eccellenti, ma degli ordinari, rispetto allo infinito numero de' pittori, arguisca la loro maggiore nobilità, dicendo che la scultura vuole una certa migliore disposizione e di animo e di corpo, il che rado si truova congiunto insieme; dove la pittura si contenta d'ogni debole complessione purché abbia la man sicura se non gagliarda; e che questo intendimento loro si pruova similmente da' maggior pregi citati particolarmente da Plinio, da gli amori causati dalla maravigliosa bellezza di alcune statue e dal giudizio di colui che fece la statua della scultura di oro e quella della pittura d'argento e pose quella alla de|stra e questa alla sinistra. Né lasciano ancora di allegare le difficoltà: prima dell'aver la materia subbietta come i marmi et i metalli e la valuta loro rispetto alla facilità dell'averle le tavole, le tele et i colori a piccolissimi pregi et in ogni luogo; di poi le estreme e gravi fatiche del maneggiare i marmi et i bronzi per la gravezza loro e del lavorargli per quella de' gli strumenti, rispetto alla leggerezza de' pennelli, degli stili e delle penne, disegnatoi e carboni, oltra che di loro si affatica lo animo con tutte le parti del corpo; et è cosa gravissima rispetto alla quieta e leggère opera dello animo e della mano sola del dipintore. Fanno appresso grandissimo fondamento sopra lo essere le cose tanto piú nobili e piú perfette, quanto elle si accostano piú al vero e dicono che la scultura imita la forma vera e mostra le sue cose girandole intorno a tutte le vedute, dove la pittura, per essere spianata con semplicissimi lineamenti di pennello e non avere che un lume solo, non mostra che una apparenza sola. Né hanno rispetto a dire molti di loro che la scultura è tanto superiore alla pittura quanto il vero alla bugia. Ma per la ultima e piú forte ragione adducono che allo scultore è necessario non solamente la perfezione del giudizio ordinaria, come al pittore, ma assoluta e subita, di maniera che ella conosca sin dentro a' marmi l'intero appunto di quella figura che essi intendono di cavarne, e possa senza altro modello prima fare molte parti perfette, che e' le accompagni et unisca insieme, come ha fatto divinamente già Michelagnolo. Avvenga che mancando di questa felicità di giudizio, fanno agevolmente e spesso di quelli inconvenienti che non hanno rimedio, e che fatti, son sempre testimonii degli errori dello scarpello o del poco giudizio dello scultore. La qual cosa non avviene a' pittori: perciocché ad ogni errore di pennello o mancamento di giudizio che venisse lor fatto, hanno tempo, conoscendoli da per loro o avvertiti da altri possono ricoprirli e medicarli con il medesimo pennello che lo aveva fatto, il quale, nelle man loro, ha questo vantaggio da gli scarpelli dello scultore: che egli non solo sana, come faceva il ferro della lancia di Achille, ma lascia senza margine le sue ferite.

Alle quali cose rispondendo i pittori non senza sdegno, dicono primieramente che, volendo gli

scultori considerare la cosa in sagrestia, la prima nobiltà è la loro, e che gli scultori si ingannano di gran lunga a chiamare opera loro la statua del primo padre, essendo stata fatta di terra, l'arte della quale operazione mediante il suo levare e porre non è manco de' pittori che di altri, e fu chiamata plastice da' Greci e fictoria da' Latini, e da Prassitele fu giudicata madre della scultura, del getto e del cesello; cosa che fa la scultura veramente nipote alla pittura, con ciò sia che la plastice e la pittura naschino insieme e subito dal disegno. Et esaminata fuori di sagrestia, dicono che tante sono e sí varie le opinioni de' tempi, che male si può credere piú all'una che all'altra, e che considerato finalmente questa nobiltà dove e' vogliono, nell'uno de' luoghi perdono e nell'altro non vincono, sí come nel Proemio delle Vite piú chiaramente potrà vedersi. Appresso per riscontro delle arti congeneri e sottoposte alla scultura, dicono averne molte piú di loro, come che la pittura abbracci la invenzione della istoria, la difficilissima arte degli scorti, tutti i corpi della architettura per poter fare i casamenti e la prospettiva, il colorire a tempera, l'arte del lavorare in fresco, differente e vario da tutti gli altri, similmente il lavorare a olio, in legno, in pietra, in tele et il miniare, arte differente da tutte, le finestre di vetro, il musaico de' vetri, il | commetter le tarsie di colori faccendone istorie con i legni tinti, che è pittura, lo sgraffire le case con il ferro, il niello e le stampe di rame, membri della pittura, gli smalti de gli orefici, il commetter l'oro alla damaschina, il dipigner le figure invetriate e fare ne' vasi di terra istorie et altre figure che reggono alla acqua, il tessere i broccati con le figure e' fiori e la bellissima invenzione degli arazzi tessuti, che fa commodità e grandezza, potendo portar la pittura in ogni luogo e salvatico e domestico, senza che in ogni genere che bisogna essercitarsi, il disegno, che è disegno nostro, lo adopra ognuno. Sí che molti piú membri ha la pittura e piú utili, che non ha la scultura. Non niegano la eternità poi, che cosí la chiamano, delle sculture. Ben dicono questo non esser privilegio che faccia l'arte piú nobile che ella si sia di sua natura, per essere semplicemente della materia; e che se la lunghezza della vita desse alle anime nobiltà, il pino tra le piante et il cervio tra gli animali arebbon la anima oltramodo piú nobile che non ha l'uomo. Nonostante che ei potessino addurre una simile eternità e nobiltà di materia ne' musaici loro, per vedersene delli antichissimi quanto le piú antiche sculture che siano in Roma, et essendosi usato di farli di gioie e pietre fini. E quanto al piccolo o minor numero loro, affermano che ciò non è perché la arte ricerchi miglior disposizione di corpo et il giudizio maggiore, ma che ei dipende in tutto da la povertà delle sustanzie loro e dal poco favore o avarizia, che vogliamo chiamarlo, de gli uomini ricchi, i quali non fanno loro commodità de' marmi o danno occasione di lavorare, come si può credere e vedesi che si fece ne' tempi antichi, quando la scultura venne al sommo grado. Et è manifesto che chi non può consumare o gittar via non piccola quantità di marmi e pietre forti, le | quali costano pure assai, non può fare quella pratica nella arte che si conviene, chi non vi fa la pratica non la impara e chi non la impara non può fare bene. Per la qual cosa doverrebono escusare piú tosto con queste cagioni la imperfezzione et il poco numero degli eccellenti che cercare di trarre da esse sotto uno altro colore la nobiltà. Quanto a' maggior pregi delle sculture, rispondono che, quando i loro fussino bene minori, non hanno a compartirli, contentandosi di un putto che macini loro i colori e porga i pennelli o le predelle di poca spesa, dove gli scultori, oltre alla valuta grande della materia, vogliono di molti aiuti e mettono piú tempo in una sola figura, che non fanno essi in molte e molte; per il che appariscano i pregi loro essere piú della qualità e durazione di essa materia, delli aiuti che ella vuole a condursi e del tempo che vi si mette a lavorarla, che della eccellenza della arte stessa. E quando questa non serva né si truovi prezzo maggiore, come sarebbe facil cosa a chi volessi diligentemente considerarla, truovino un prezzo maggiore del maraviglioso, bello e vivo dono, che alla virtuosissima et eccellentissima opera di Apelle fece Alessandro il Magno donandoli non tesori grandissimi o stato, ma la sua amata e bellissima Campaspe; et avvertischino di piú, che Alessandro era giovane, innamorato di lei e naturalmente a gli affetti di Venere sottoposto, e re insieme e greco, e poi ne faccino quel giudizio che piace loro. Agli amori di Pigmalione e di quelli altri scelerati non degni piú d'essere uomini, citati per pruova della nobiltà della arte, non sanno che si rispondere se da una grandissima cecità di mente e da una sopra ogni natural modo sfrenata libidine si può fare argomento di nobiltà. E di quel non so chi allegato dagli scultori d'aver fatto la scultura d'oro e la pittura di argento, come di sopra, con|sentono che, se egli avessi dato tanto segno di giudizioso quanto di ricco, non sarebbe da disputarla. E concludono

finalmente che lo antico vello dello oro, per celebrato che e' sia, non vestí però altro che un montone senza intelletto; per il che né il testimonio delle ricchezze né quello delle voglie disoneste ma delle lettere, dello esercizio, della bontà e del giudizio son quelli a chi si debbe attendere. Né rispondono altro alla difficoltà dello avere i marmi et i metalli, se non che questo nasce da la povertà propria e dal poco favore de' potenti, come si è detto, e non da grado di maggiore nobiltà. Alle estreme fatiche del corpo et a' pericoli proprii e delle opere loro, ridendo e senza alcun disagio rispondono che se le fatiche et i pericoli maggiori arguiscono maggiore nobiltà, l'arte del cavare i marmi de le viscere de' monti, per adoperare i conii, i pali e le mazze, sarà piú nobile della scultura, quella del fabbro avanzerà lo orefice e quella del murare la architettura. E dicono appresso che le vere difficoltà stanno piú nello animo che nel corpo, onde quelle cose che di lor natura hanno bisogno di studio e di sapere maggiore, son piú nobili et eccellenti di quelle che piú si servono della forza del corpo; e che valendosi i pittori della virtù dell'animo piú di loro, questo primo onore si appartiene alla pittura. Agli scultori bastano le seste o le squadre a ritrovare e riportare tutte le proporzioni e misure che egli hanno di bisogno; a' pittori è necessario, oltre al sapere bene adoperare i sopradetti strumenti, una accurata cognizione di prospettiva, per avere a porre mille altre cose che paesi o casamenti; oltre che bisogna aver maggior giudizio per la quantità delle figure in una storia dove può nascer piú errori che in una sola statua. Allo scultore basta aver notizia delle vere forme e fattezze de' corpi solidi e palpabili e sottoposti in tutto al tatto | e di quei soli ancora che hanno chi gli regge; al pittore è necessario non solo conoscere le forme di tutti i corpi retti e non retti, ma di tutti i trasparenti et impalpabili; et oltre questo bisogna ch'e' sappino i colori che si convengono a' detti corpi, la moltitudine e la varietà de' quali, quanto ella sia universalmente e proceda quasi in infinito, lo dimostrano meglio che altro i fiori et i frutti oltre a' minerali; cognizione sommamente difficile ad acquistarsi et a mantenersi per la infinita varietà loro. Dicono ancora che dove la scultura per la inobbedienza et imperfezione della materia non rappresenta gli affetti dello animo se non con il moto, il quale non si stende però molto in lei, e con la fazione stessa de' membri, né anche tutti i pittori gli dimostrano con tutti i moti, che sono infiniti, con la fazione di tutte le membra per sottilissime che elle siano, ma che piú? con il fiato stesso e con gli spiriti della vista. E che a maggiore perfezione del dimostrare non solamente le passioni e gli affetti dello animo, ma ancora gli accidenti a venire, come fanno i naturali, oltre alla lunga pratica della arte bisogna loro avere una intera cognizione di essa fisionomia, della quale basta solo allo scultore la parte che considera la quantità e forma de' membri, senza curarsi della qualità de' colori, la cognizion de' quali, chi giudica dagli occhi conosce quanto ella sia utile e necessaria alla vera imitazione della natura, alla quale chi piú si accosta è piú perfetto. Appresso soggiungono che dove la scultura, levando a poco a poco, in un medesimo tempo dà fondo et acquista rilievo a quelle cose che hanno corpo di lor natura, e servesi del tatto e del vedere, i pittori in due tempi danno rilievo e fondo al piano con lo aiuto di un senso solo; la qual cosa quando ella è stata fatta da persona intelligente della arte, con piacevolissimo inganno ha fatto | rimanere molti grandi uomini, per non dire degli animali; il che non si è mai veduto della scultura, per non imitare la natura in quella maniera che si possa dire tanto perfetta quanto è la loro. E finalmente, per rispondere a quella intera et assoluta perfezione di giudizio che si richiede alla scultura, per non aver modo di aggiugnere dove ella leva, affermando prima che tali errori sono, come ei dicano, incorrigibili, né si può rimediare loro senza le toppe, le quali, cosí come ne' panni son cose da poveri di roba, nelle sculture e nelle pitture similmente son cose da poveri di ingegno e di giudizio. Di poi che la pazienza con un tempo conveniente, mediante i modelli, le centine, le squadre, le seste et altri mille ingegni e strumenti da riportare, non solamente gli difendano dagli errori, ma fanno condur loro il tutto alla sua perfezione,

concludono che questa difficoltà che ei mettano per la maggiore, è nulla o poco rispetto a quelle che hanno i pittori nel lavorare in fresco; e che la detta perfezione di giudizio non è punto piú necessaria alli scultori che a' pittori, bastando a quelli condurre i modelli buoni di cera, di terra o d'altro, come a questi i loro disegni in simili materie pure o ne' cartoni; e che finalmente quella parte che riduce a poco a poco loro i modelli ne' marmi, è piú tosto pazienza che altro. Ma chiamisi giudizio, come vogliono gli scultori, se egli è piú necessario a chi lavora in fresco che a chi

scarpella ne' marmi. Percioché in quello non solamente non ha luogo né la pazienza né il tempo per essere capitalissimi nimici della unione della calcina e de' colori, ma perché l'occhio non vede i colori veri insino a che la calcina non è ben secca, né la mano vi può avere giudizio d'altro che del molle o secco; di maniera che chi lo dicessi lavorare al buio o con occhiali di colori diversi dal vero, non credo che | errasse di molto; anzi non dubito punto che tal nome non se li convenga piú che al lavoro d'incavo, al quale per occhiali, ma giusti e buoni, serve la cera. E dicono che a questo lavoro è necessario avere un giudizio risoluto, che antivegga la fine nel molle e quale egli abbia a tornar poi secco. Oltra che non si può abbandonare il lavoro, mentre che la calcina tiene de' l fresco, e bisogna resolutamente fare in un giorno quello che fa la scultura in un mese. E chi non ha questo giudizio e questa eccellenza, si vede nella fine del lavoro suo o co' l tempo le toppe, le macchie, i rimessi et i colori soprapposti o ritocchi a secco, che è cosa vilissima; perché vi si scuoprono poi le muffe e fanno conoscere la insufficienza et il poco sapere dello artefice suo, sí come fanno bruttezza i pezzi rimessi nella scultura. Soggiungono ancora che dove gli scultori fanno insieme due o tre figure al piú d'un marmo solo, essi ne fanno molte in una tavola sola, con quelle tante e sí varie vedute che coloro dicono che ha una statua sola, ricompensando con la varietà delle posture, scorci et attitudini loro il potersi vedere intorno intorno quelle degli scultori. Affermano oltra di ciò che la pittura non lascia elemento alcuno che non sia ornato e ripieno di tutte le eccellenzie che la natura ha dato loro; dando la sua luce o le sue tenebre alla aria, con tutte le sue varietà et impressioni et empiendola insieme di tutte le sorti degli ucelli; alle acque la trasparenza, i pesci, i muschi, le schiume, il variare delle onde, le navi e l'altre sue passioni; alla terra i monti, i piani, le piante, i frutti, i fiori, gli animali, gli edifizii, con tanta moltitudine di cose e varietà delle forme loro e de' veri colori, che la natura stessa molte volte n'ha maraviglia; e dando finalmente al fuoco tanto di caldo e di luce, che e' si vede manifestamente ardere le cose e quasi | tremolando nelle sue fiamme, rendere in parte luminose le piú oscure tenebre della notte. Per le quali cose par loro potere giustamente conchiudere e dire che, contraposto le difficoltà degli scultori alle loro, le fatiche del corpo alle fatiche dello animo, la imitazione circa la forma sola alla imitazione della apparenza circa la quantità e la qualità che viene a lo occhio, il poco numero delle cose dove la scultura può dimostrare e dimostra la virtù sua allo infinito di quelle che la pittura ci rappresenta, oltra il conservarle perfettamente allo intelletto e farne parte in que' luoghi che la natura non ha fatto ella, e contrapesato finalmente le cose dell'una alle cose dell'altra, la nobiltà della scultura quanto a lo ingegno, a la invenzione et a' l giudizio degli artefici suoi, non corrisponde a gran pezzo a quella che ha e merita la pittura. E questo è quello che per l'una e per l'altra parte mi è venuto a gli orecchi degno di considerazione.

Ma perché a me pare che gli scultori abbino parlato con troppo ardire et i pittori con troppo sdegno, per avere io assai tempo considerato le cose della scultura et essermi esercitato sempre nella pittura, quantunque piccolo sia forse il frutto che se ne vede, nondimeno, e per quel tanto che egli è e per la impresa di questi scritti giudicando mio debito dimostrare il giudizio che nello animo mio ne ho fatto sempre, e vaglia la autorità mia quanto ella può, dirò sopra tal disputa sicuramente e brevemente il parer mio; persuadendomi di non sottentrare a carico alcuno di prosunzione o di ignoranza, non trattando io de' l'arti altrui, come hanno già fatto molti per apparire nel vulgo intelligenti di tutte le cose mediante le lettere, e come tra gli altri avvenne a Formione peripatetico in Efeso che, ad ostentazione della eloquenzia sua predicando e disputando de le virtù e | parti dello eccellente capitano, non meno de la prosunzione che de la ignoranzia sua fece ridere Annibale. Dico adunque che la scultura e la pittura per il vero sono sorelle, nate di un padre, che è il disegno, in un sol parto et ad un tempo; e non precedono l'una alla altra se non quanto la virtù e la forza di coloro che le portano addosso fa passare l'uno artefice innanzi a l'altro, e non per differenza o grado di nobiltà che veramente si truovi infra di loro. E se bene per la diversità della essenzia loro hanno molte agevolezze, non sono elleno però né tante, né di maniera che elle non venghino giustamente contrapesate insieme, e non si conosca la passione o la caparbietà piú tosto che il giudizio di chi vuole che l'una avanzi l'altra. Laonde a ragione si può dire che una anima medesima regga due corpi; et io per questo conchiudo che male fanno coloro che si ingegnano di disunirle e di separarle

l'una da l'altra. De la qual cosa volendoci forse sgannare il cielo e mostrarci la fratellanza e la unione di queste due nobilissime arti, ha in diversi tempi fattoci nascere molti scultori che hanno dipinto, e molti pittori che hanno fatto de le sculture; come si vedrà nella vita di Antonio del Pollaiuolo, di Lionardo da Vinci e di molti altri di già passati. Ma nella nostra età ci ha prodotto la bontà divina Michelagnolo Buonarroti, nel quale amendue queste arti sí perfette rilucono e sí simili et unite insieme appariscono, che i pittori de le sue pitture stupiscono e gli scultori le sculture fatte da lui ammirano e reveriscono sommamente. A costui, perché egli non avesse forse a cercare da altro maestro dove agiatamente collocare le figure fatte da lui, ha la natura donato sí fattamente la scienza della architettura che, senza avere bisogno di altrui, può e vale da sé solo et a queste et a quelle imagini da lui formate dare onorato luogo et ad esse conveniente; di maniera che egli meritamente debbe esser detto scultore unico, pittore sommo et eccellentissimo architetto, anzi della architettura vero maestro. E ben possiamo certo affermare che e' non errano punto coloro che lo chiamano divino, poiché divinamente ha egli in sé solo raccolte le tre più lodevoli arti e le più ingegnose che si truovino tra' mortali, e con esse ad esempio d'uno Idio infinitamente ci può giovare. E tanto basti per la disputa fatta dalle parti e per la nostra opinione. E tornando oramai a 'l primo proposito, dico che, volendo per quanto si estendono le forze mie, trarre da la voracissima bocca del tempo i nomi degli scultori, pittori et architetti che da Cimabue in qua sono stati in Italia di qualche eccellenza notabile, e desiderando che questa mia fatica sia non meno utile che io me la sia proposta piacevole, mi pare necessario, avanti che e' si venga a la istoria, fare sotto brevità una introduzione a quelle tre arti nelle quali valsero coloro di chi io debbo scrivere le vite; a cagione che ogni gentile spirito intenda primieramente le cose più notabili delle loro professioni, et appresso con piacere et utile maggiore possa conoscere apertamente in che e' fussero tra sé differenti, e di quanto ornamento e comodità alle patrie loro et a chiunque volve valersi de la industria e sapere di quelli. Comincerommi dunque da l'architettura, come da la più universale e più necessaria et utile agli uomini, et al servizio et ornamento della quale sono l'altre due; e brevemente dimostrerò la diversità delle pietre, le maniere o modi dello edificare con le loro proporzioni, et a che si conoschino le buone fabbriche e bene intese. Appresso, ragionando de la scultura, dirò come le statue si lavorino, la forma e la proporzione che si aspetta loro; e quali siano le buone sculture, | con tutti gli ammaestramenti più segreti e più necessarii. Ultimamente discorrendo de la pittura, dirò de 'l disegno, de' modi del colorire, de 'l perfettamente condurre le cose, de la qualità di esse pitture e di qualunque cosa che da questa dependa, de' mosaici d'ogni sorte, de 'l niello, de gli smalti, de' lavori a la damaschina e finalmente poi de le stampe delle pitture. E così mi persuado che queste fatiche mie diletteranno coloro che non sono di questi esercizi, e diletteranno e gioveranno a chi ne ha fatto professione. Perché, oltra che nella introduzione rivedranno i modi dello operare, e nelle vite di essi artefici impareranno dove siano l'opere loro et a conoscere agevolmente la perfezione o imperfezione di quelle e discernere tra maniera e maniera, e' potranno accorgersi ancora quanto meriti lode et onore chi con le virtù di sí nobili arti accompagna onesti costumi e bontà di vita; et accesi di quelle laudi che hanno conseguite i sí fatti, si alzeranno essi ancora a la vera gloria. Né si caverà poco frutto de la storia, vera guida e maestra delle nostre azioni, leggendo la varia diversità di infiniti casi occorsi a gli artefici, qualche volta per colpa loro e molte altre della fortuna. Resterebbemi a fare scusa de lo avere alle volte usato qualche voce non ben toscana, de la qual cosa non vo' parlare, avendo avuto sempre più cura di usare le voci et i vocaboli particolari e proprii delle nostre arti che i leggiadri o gli snelli della delicatezza degli scrittori. Siami lecito adunque usare nella propria lingua le proprie voci de' nostri artefici, e contentisi ognuno de la buona volontà mia, la quale si è mossa a fare questo effetto, non per insegnare ad altri, che non so per me, ma per desiderio di conservare almanco questa memoria degli artefici più celebrati, poiché in tante decine di anni non ho saputo vedere | ancora chi n'abbia fatto molto ricordo. Con ciò sia che io ho più tosto voluto con queste rozze fatiche mie, ombreggiando gli egregii fatti loro, renderli in qualche parte l'obbligo che io tengo alle opere sue che mi sono state maestre ad imparare quel tanto che io so, che malignamente, vivendo in ozio, esser censore delle opere altrui, accusandole e riprendendole come i nostri spesso costumano. Ma egli è già tempo di venire a lo effetto.

## FINE DEL PROEMIO

### Introduzione

#### CAP. I

De le diverse pietre che servono a gli architetti per gli ornamenti e per le statue alla scoltura.

Quanto sia grande l'utile, che ne apporta l'architettura, non accade a me raccontarlo, per trovarsi molti scrittori i quali diligentissimamente et a lungo n'hanno trattato. E per questo lasciando da una parte le calcine, le arene, i legnami, i ferramenti, e 'l modo del fondare e tutto quello che si adopera alla fabrica, e l'acque, le regioni et i siti largamente già descritti da Vitruvio e dal nostro Leon Batista Alberti, ragionerò solamente, per servizio de' nostri artefici e di qualunque brama sapere, come debbano essere universalmente le fabbriche, e quanto di proporzione unite e di corpi, per conseguire quella graziata bellezza che si desidera, brevemente raccorrò insieme tutto quello che mi parrà necessario a questo proposito. Et accioché più manifestamente apparisca la grandissima difficoltà del lavorar delle pietre, che son durissime e forti, ragioneremo distintamente, ma con brevità, di ciascuna sorte di quelle che maneggiano i nostri artefici, e primieramente del porfido. Questo è una pietra rossa con minutissimi schizzi bianchi condotta nella Italia già de lo Egitto; dove comunemente si crede che nel cavarla ella sia più tenera che quando ella è stata fuori della cava alla pioggia, al ghiaccio et al sole; perché tutte queste cose la fanno più dura e più difficile a lavorarla. Di questa se ne veggono infinite opere lavorate, parte con gli scarpelli, parte segate, e parte con ruote e con gli smerigli consumate a poco a poco; come se ne vede in diversi luoghi diversamente più cose, ciò è quadri, tondi et altri pezzi spianati per far pavimenti e così statue per gli edifici, et ancora grandissimo numero di colonne e picciole e grandi, e fontane con teste di varie maschere intagliate con grandissima diligenza. Veggonsi ancora oggi sepolture con figure di basso e mezzo rilievo condotte con gran fatica, come al Tempio di Bacco fuor di Roma, a Santa Agnesa, la sepoltura che e' dicono di Santa Gostanza figliuola di Gostantino Imperadore, dove son dentro molti fanciulli con pampani et uve, che fanno fede della difficoltà ch'ebbe chi la lavorò nella durezza di quella pietra. Il medesimo si vede in un pilo a Santo Ianni Laterano, vicino alla Porta Santa, ch'è storiato; et evvi dentro gran numero di figure. Vedesi ancora sulla piazza della Ritonda una bellissima cassa fatta per sepoltura, la quale è lavorata con grande industria e fatica; et è per la sua forma di grandissima grazia e di somma bellezza e molto varia dall'altre. Et in casa di Egidio e di Fabio Sasso ne soleva essere una figura a sedere di braccia tre e mezzo, condotta a' dí nostri con il resto delle altre statue in casa Farnese. Nel cortile ancora di casa La Valle sopra una finestra una lupa molto eccellente, e nel lor giardino i due prigionieri legati, del medesimo porfido, i quali son quattro braccia d'altezza l'uno, lavorati da gli antichi con grandissimo giudizio, arte e disegno; i quali sono oggi lodati straordinariamente da tutte le persone eccellenti, conoscendosi la difficoltà che hanno avuto a condurli per la durezza della pietra. A' dí nostri non s'è mai condotto pietre di questa sorte a perfezzione alcuna, per aver gli artefici nostri perduto il modo del temperare i ferri e così gli altri stromenti da condurle. Vero è che se ne va segnando con lo smeriglio roccchi di colonne e molti pezzi, per accomodarli in ispartimenti per piani e così in altri varii ornamenti per fabbriche, andandolo consumando a poco a poco con una sega di rame senza denti tirata dalle braccia di due uomini, la quale con lo smeriglio ridotto in polvere e con l'acqua che continuamente la tenga molle, finalmente pur lo ricide. Ma per volerne fare o colonne o tavole, così si lavora: fannosi per questo effetto alcune martella gravi e grosse con le punte d'acciaio temperato fortissimamente col sangue di becco e lavorate a guisa di punte di diamanti, con le quali picchiando minutamente in sul porfido e scantonandolo a poco a poco il meglio che si può, si riduce pur finalmente o a tondo o a piano come più aggrada allo artefice, con fatica e tempo non picciolo, ma non già a forma di statue, che di questo non abbiamo la maniera; e si gli dà il pulimento con lo smeriglio e col cuoio strofinandolo, che viene di lustro molto pulitamente lavorato e finito.



Succede al porfido il serpentino, il quale è pietra di color verde scuretta alquanto, con alcune crocette dentro giallette e lunghe per tutta la pietra, della quale nel medesimo modo si vagliono gli artefici per far colonne e piani per pavimenti per le fabbriche; ma di questa sorte non s'è mai veduto figure lavorate, ma sí bene infinito numero di base per le colonne e piedi di tavole et altri lavori piú materiali. Perché questa sorte di pietra si schianta, ancor che sia dura piú che 'l porfido, e riesce a lavorarla piú dolce e men faticosa che 'l porfido, e cavasi in Egitto e nella Grecia, e la sua saldezza ne' pezzi non è molto grande.

Piú tenera poi di questa è il cipollaccio, pietra che si | cava in diversi luoghi; il quale è di color verde acerbo e gialletto, et ha dentro alcune macchie nere quadre picciole e grandi, e cosí bianche alquanto grossette, e si veggono di questa sorte in piú luoghi colonne grosse e sottili e porte et altri ornamenti, ma non figure. Questa piglia il pulimento come il porfido et il serpentino et ancora si sega come l'altre sorti di pietra dette di sopra, e se ne trovano in Roma infiniti pezzi sotterrati nelle ruine che giornalmente vengono a luce, e delle cose antiche se ne sono fatte opere moderne, porte et altre sorti di ornamenti che fanno, dove elle si mettono, ornamento e grandissima bellezza. Ècci un'altra pietra chiamata mischio dalla mescolanza di diverse pietre congelate insieme e fatto tutt'una dal tempo e dalla crudezza dell'acque. E di questa sorte se ne trova copiosamente in diversi luoghi, come ne' monti di Verona, in quelli di Carrara et in quei di Prato in Toscana, cosí nella Grecia e nello Egitto, che son molto piú duri che i nostri italiani; e di questa ragion pietra se ne trova di tanti colori quanto la natura lor madre s'è di continuo diletata e diletta di condurre a perfezione. Di questi sí fatti mischi se ne veggono in Roma ne' tempi nostri opere antiche e moderne, come colonne, vasi, fontane, ornamenti di porte e diverse incrostature per gli edifici e molti pezzi ne' pavimenti. Se ne vede diverse sorti di piú colori, chi tira al giallo et al rosso, alcuni al bianco et al nero, altri al bigio et al bianco pezzato di rosso e venato di piú colori; cosí certi rossi, verdi, neri e bianchi che sono orientali, ch'è specie piú dura e piú bella di colore e piú fine, come ne fanno fede oggi due colonne di braccia dodici di altezza nella entrata di San Pietro di Roma, le quali reggono le prime navate, et una n'è da una banda e l'altra dall'altra. Di questa sorte quella ch'è ne' | monti di Verona è molto piú tenera che l'orientale infinitamente, e ne cavano in questo luogo d'una sorte ch'è rossiccia e tira in color ceciato; e queste sorti si lavorano tutte bene a' giorni nostri con le tempere e co' ferri sí come le pietre nostrali, e se ne fa e finestre e colonne e fontane e pavimenti e stipidi per le porte e cornici, come ne rende testimonianza la Lombardia e tutta la Italia ancora. Trovasi un'altra sorte di pietra durissima, molto piú ruvida e picchiata di neri e bianchi e talvolta di rossi, dal tiglio e dalla grana di quella, comunemente detta granito. Della quale si truova nello Egitto saldezze grandissime e da cavarne altezze incredibili, come oggi si veggono in Roma negli obelischi, aguglie, piramidi, colonne et in que' grandissimi vasi de' bagni che abbiamo a San Piero in Vincola et a San Salvatore del Lauro et a San Marco et in colonne quasi infinite, che per la durezza e saldezza loro non hanno temuto fuoco né ferro; et il tempo istesso, che tutte le cose caccia a terra, non solamente non le ha distrutte, ma né pur cangiato loro il colore. E per questa cagione gli Egizzii se ne servivano per i loro morti, scrivendo in queste aguglie coi caratteri loro strani la vita de' grandi per mantener la memoria della nobiltà e virtù di queglii. Venivane d'Egitto medesimamente d'una altra ragione bigio, il quale tra' piú in verdiccio i neri et i picchiati bianchi, molto duro certamente, ma non sí che i nostri scarpellini per la fabrica di San Pietro non abbiano delle spoglie, che hanno trovato messe in opera, fatto sí che con le tempere de' ferri che ci sono al presente, hanno ridotto le colonne e l'altre cose a quella sottigliezza ch'hanno voluto e datoli bellissimo pulimento simile al porfido. Di questo granito bigio è dotata la Italia in molte parti, ma le maggiori saldezze | che si trovino sono nell'isola dell'Elba, dove i Romani tennero di continuo uomini a cavare infinito numero di questa pietra. E di questa sorte ne sono parte le colonne del portico della Ritonda, le quali son molto belle e di grandezza straordinaria; e vedesi che nella cava quando si taglia, è piú tenero assai che quando è stato cavato, e che vi si lavora con piú facilità. Vero è che bisogna per la maggior parte lavorarlo con quelle martelline che abbiano la punta come quelle del porfido e nelle gradine una dentatura tagliente dall'altro lato.

Cavasi del medesimo Egitto e di alcuni luoghi di Grecia ancora, certa sorte di pietra nera detta paragone, la quale ha questo nome perché volendo saggiar l'oro, s'arruota su quella pietra e si conosce il colore, e per questo paragonandovi su, vien detto paragone; questa è di più specie di grana e di colore, che chi non ha il nero morato affatto, e chi non è gentile di grana o finezza, della quale ne fecero gli antichi alcune di quelle sfingi et altri animali, come in Roma in diversi luoghi, e di maggior saldezza una figura in Parione d'uno ermafrodito accompagnata da un'altra statua di porfido bellissima. La qual pietra è dura a intagliarsi, ma è bella straordinariamente e piglia un lustro molto mirabile. Di questa medesima sorte se ne trova ancora in Toscana ne' monti di Prato, vicino a Fiorenza a X miglia, e così ne' monti di Carrara, della quale alle sepolture moderne se ne veggono molte casse e dipositi per i morti, e nella incrostatura di fuori del tempio di Santa Maria del Fiore di Fiorenza, per tutto lo edificio è una sorte di marmo nero e marmo rosso, che tutto si lavora in un medesimo modo.

Cavasi alcuna sorte di marmi in Grecia et in tutte le parti d'Oriente, che son bianchi e gialleggiano e traspaiono molto, i quali erano adoperati da gli antichi per i bagni e per stufte e per tutti que' luoghi dove il vento potesse offendere gli abitatori. Come oggi se ne veggono ancora alcune finestre nella tribuna di San Miniato a Monte, luogo de' monaci di Monte Oliveto in su le porte di Fiorenza, che rendono chiarezza e non vento. E con questa invenzione riparavano al freddo e facevano lume alle abitazioni loro. In questa cava medesima cavavano altri marmi senza vene, ma del medesimo colore, del quale eglino facevano le più nobili statue. Questi marmi di taglio e di grana erano finissimi e se ne servivano ancora tutti quegli che intagliavano capitegli, ornamenti et altre cose di marmo per l'architettura. E vi eran saldezze grandissime di pezzi, come appare ne' giganti di Monte Cavallo di Roma e nel Nilo di Belvedere et in tutte le più degne e celebrate statue. E si conoscono esser greche, oltre il marmo, alla maniera delle teste et alla acconciatura del capo et a i nasi delle figure, i quali sono dall'appiccatura delle ciglia alquanto quadri fino alle nare del naso. E questo si lavora coi ferri ordinarii e coi trapani, e si gli dà il lustro con la pomice e col gesso di Tripoli, col cuoio e struffoli di paglia. Sono nelle montagne di Carrara, nella Carfagnana vicino a i monti di Luni, molte sorti di marmi, come marmi neri et alcuni che traggono in bigio, et altri che sono mischiati di rosso et alcuni altri che son con vene bigie che sono crosta sopra a' marmi bianchi; perché non son purgati, anzi offesi dal tempo, dall'acqua e dalla terra, piglian quel colore. Cavansi ancora altre specie di marmi che son chiamati cipollini e saligni e campanini e mischiati, e per lo più una sorte di marmi bianchissimi e lattati che sono gentili et in tutta perfezzione per far le figure. E vi s'è trovato da cavarsi saldezze grandissime, e se n'è cavato ancora a' giorni nostri pezzi di nove braccia per far giganti; e d'un medesimo sasso cavatone due, et inoltre colonne della medesima altezza per la facciata di San Lorenzo condottane una in Fiorenza. Et in queste cave s'essercitarono tutti gli antichi; et altri marmi che questi non adoperarono per fare que' maestri che furon sí eccellenti le loro statue essercitandosi di continuo, mentre si cavavano le lor pietre per far le loro statue, in fare ne' sassi medesimi delle cave bozze di figure; come ancora oggi se ne veggono le vestigia di molte in quel luogo. Di questa sorte adunque cavano oggi i moderni le loro statue, e non solo per il servizio della Italia, ma se ne manda in Francia, in Inghilterra, in Ispagna et in Portogallo; come appare oggi per la sepoltura fatta in Napoli da Giovan da Nola, scultore eccellente a Don Pietro di Toledo Viceré di quel regno, che tutti i marmi gli furon donati e condotti in Napoli dallo illustrissimo et eccellentissimo Signore Cosmo de' Medici Duca di Fiorenza, la quale opra si conduce in Ispagna. Questa sorte di marmi ha in sé saldezze maggiori e più pastose e morbide a lavorarle, e se le dà bellissimo pulimento più ch'ad altra sorte di marmo. Vero è che si viene talvolta a scontrarsi in alcune vene, domandate da gli scultori smerigli, i quali sogliono rompere i ferri. Questi marmi si abbozzano con una sorte di ferri chiamati subbie, che hanno la punta a guisa di pali a facce e più grossi e sottili; e di poi seguitano con scarpelli detti calcagnuoli, i quali nel mezzo del taglio hanno una tacca, e così con più sottili di mano in mano, che abbiano più tacche, e gli intaccano quando sono arruotati con uno altro scarpello. E questa sorte di ferri chiamano gradine, perché con esse vanno gradinando e riducendo a fine le lor figure; dove poi con lime di ferro diritte e torte vanno levando le gradine che son restate nel marmo: e così poi con la pomice arruotando a

poco a poco gli fanno la pelle che vogliono; e tutti gli strafiori che fanno, per non intronare il marmo gli fanno con trapani di minore e maggior grandezza e di peso di dodici libbre l'uno e qualche volta venti, che di questi ne hanno di più sorte, per far maggiori e minori buche, e gli servono questi per finire ogni sorte di lavoro e condurlo a perfezione. De' marmi bianchi venati di bigio gli scultori e gli architetti ne fanno ornamenti per porte e colonne per diverse case; servonsene per pavimenti e per incrostature nelle lor fabbriche, e gli adoperano a diverse specie di cose; similmente fanno di tutti i marmi mischiati.

I marmi cipollini sono un'altra specie, di grana e colore differente, e di questa sorte n'è ancora altrove che a Carrara; e questi il più pendono in verdiccio e son pieni di vene, che servono per diverse cose e non per figure. Quegli che gli scultori chiamano saligni, che tengono di congelazione di pietra per esservi que' lustri ch'appariscono nel sale e traspasiano alquanto, è fatica assai a farne le figure; perché hanno la grana della pietra ruvida e grossa e perché ne' tempi umidi gocciano acqua di continuo o vero sudano. Quegli che si dimandano campanini son quella sorte di marmi che suonano quando si lavorano et hanno un certo suono più acuto degli altri; questi son duri e si schiantano più facilmente che l'altre sorti sudette e si cavano a Pietrasanta.

Cavasi un'altra sorte di pietra chiamato trevertino, il quale serve molto per edificare e fare ancora intagli di diverse ragioni; che per Italia in molti luoghi se ne va cavando, come in quel di Lucca et a Pisa et in quel di Siena da diverse bande, ma le maggiori saldezze e le migliori pietre, cioè è quelle che son più gentili, si cavano in sul fiume del Teverone a Tigoli, ch'è tutta specie di congelazione d'acque e di terra, che per la crudezza e freddezza sua non solo congela e petrifica la terra, ma i ceppi, i rami e le fronde de gli alberi. E per l'acqua che riman dentro non si potendo finire di asciugare quando elle son sotto l'acqua, vi rimangono i pori della pietra cavati, che pare spugnosa e bucheraticcia egualmente di dentro e di fuori. Gli antichi di questa sorte pietra fecero le più mirabili fabbriche et edifici che facessero; come appare il Coliseo e l'Erario da San Cosmo e Damiano e molti altri edifici, e ne mettevano ne' fondamenti delle lor fabbriche infinito numero; e lavorandoli non furon molto curiosi di farli finire, ma se ne servivano rusticamente. E questo forse facevano perché hanno in sé una certa grandezza e superbia. Ma ne' giorni nostri s'è trovato chi gli ha lavorati sottilissimamente, come si vede in quel tempio tondo, ch'è cominciato e non finito, salvo che tutto il basamento, in sulla piazza di San Luigi de' Francesi in Roma; il quale fu condotto da un francese chiamato Maestro Gian che studiò l'arte dello intaglio in Roma e divenne tanto raro che fece il principio di questa opera, la quale può stare al paragone di quante cose eccellenti antiche e moderne che si sian viste d'intaglio di tal pietra, per avere strafiorato sfere di astrologi et alcune salamandre nel fuoco, imprese reali, et in altre libri aperti con le carte lavorati con diligenza, trofei e maschere, le quali rendono testimonio della eccellenza e bontà da poter lavorarsi quella pietra simile al marmo, ancor che sia rustica; e recasi in sé una grazia per tutto, vedendo quella spugnosità de' buchi unitamente, che fa bel vedere. Questa sorte di pietra è bonissima per le muraglie, avendo sotto squadratura o scorniciata, perché si può incrostarla di stucco, con coprirla con esso et intagliarvi ciò ch'altri vuole; come fecero gli antichi nelle entrate pubbliche del Coliseo et in molti altri luoghi; e come ha fatto a' giorni nostri Antonio da San Gallo nella sala del palazzo del papa dinanzi alla capella, dove ha incrostato de' trevertini con stucco con vari intagli eccellentissimamente.

Ècci un'altra sorte di pietre che tendono a 'l nero e non servono a gli architettori se non a lastricare tetti. Queste sono lastre sottili, prodotte a suolo a suolo dal tempo e dalla natura per servizio degli uomini, che ne fanno ancora pile, murandole talmente insieme che elle commettono l'una ne l'altra, e le empiono d'olio secondo la capacità de' corpi di quelle, e sicurissimamente ve lo conservano. Nascono queste nella riviera di Genova, et i pittori se ne servono a lavorarvi su le pitture a olio, perché elle vi si conservano su molto più lungamente che nelle altre cose, come al suo luogo si ragionerà ne' capitoli della pittura. Adviene questo medesimo de la pietra detta piperno, pietra nericcia e spugnosa come il trevertino, la quale si cava per la campagna di Roma; e se ne fanno

stipiti di finestre e porte in diversi luoghi come a Napoli et in Roma; e serve ella ancora a' pittori a lavorarvi su a olio, come al suo luogo racconteremo.

Cavasi ancora in Istria una pietra bianca livida, la quale molto agevolmente si schianta; e di questa sopra di ogni altra si serve non solamente la città di Vinegia, ma tutta la Romagna ancora, facendone tutti i loro lavori, e di quadro e d'intaglio. E con sorte di stromenti e ferri più lunghi che gli altri la vanno lavorando, e massimamente con certe martelline, e vanno secondo la falda della pietra, per essere ella tanto frangibile. E di questa sorte pietra ne ha messo in opera una gran copia Messer Iacopo Sansovino, il quale ha fatto in Vinegia lo edificio dorico della Panetteria et il toscano alla Zecca in sulla piazza di San Marco. E così tutti i lor lavori vanno facendo per quella città, e porte, finestre, cappelle et altri ornamenti che lor vien comodo di fare; nonostante che da Verona per il fiume dello Adige abbino comodità di condurvi i mischi et altra sorte di pietre, delle quali poche cose si veggono, per aver più in uso questa. Nella quale spesso vi commettono dentro porfidi, serpentini et altre sorti di pietre mischie che fanno, accompagnate con esse, bellissimo ornamento.

Restaci la pietra serena e la bigia detto macigno e la pietra forte che molto s'usa per Italia, dove son monti e massime in Toscana, per lo più in Fiorenza e nel suo dominio. Quella ch'eglino chiamano pietra serena è quella sorte che trae in azzurrigno o vero tinta di bigio, della quale n'è ad Arezzo cave in più luoghi, a Cortona, a Volterra e per tutti gli Appennini, e ne' monti di Fiesole è bellissima, per esservi cavato saldezze grandissime di pietre, come veggiamo in tutti gli edifici che sono in Fiorenza fatti da Filippo di Ser Brunellesco, il quale fece cavare tutte le pietre di San Lorenzo e di Santo Spirito et altre infinite che sono in ogni edificio per quella città. Questa sorte di pietra è bellissima a vedere, ma dove sia umidità e vi piova su o abbia ghiacciati addosso, si logora e si sfalda; ma al coperto ella dura in infinito. Ma molto più durabile di questa e regge più e molto più bel colore è una sorte di pietra azzurrigna che si dimanda oggi la pietra del Fossato; la quale quando si cava il primo filare, è ghiaioso e grosso, il secondo mena nodi e fessure, il terzo è mirabile perché è più fine. Della qual pietra Michele Agnolo s'è servito nella libreria e sagrestia di San Lorenzo, per Papa Clemente; la qual pietra è gentile di grana, et ha fatto condurre le cornici, le colonne | et ogni lavoro con tanta diligenza, che d'argento non resterebbe sí bella. E questa piglia un pulimento bellissimo e non si può desiderare in questo genere cosa migliore.

Fuor di questa n'è un'altra specie, ch'è detta pietra serena per tutto il monte, ch'è più ruvida e più dura e non è tanto colorita, che tiene di specie di nodi della pietra; la quale regge all'acqua, al ghiaccio, e se ne fa figure et altri ornamenti intagliati. E di questa n'è la Dovizia, figura di man di Donatello in su la colonna di Mercato Vecchio in Fiorenza, così molte altre statue fatte da persone eccellenti non solo in quella città, ma per il dominio.

Cavasi per diversi luoghi la pietra forte, la qual regge all'acqua, al sole, al ghiaccio et a ogni tormento; e vuol tempo a lavorarla, ma si conduce molto bene; e non v'è molte gran saldezze. Della quale se n'è fatto, e per i Gotti e per i moderni, i più belli edifici che siano per la Toscana. Questa ha il colore alquanto gialliccio, con alcune vene di bianco sottilissime che le danno grandissima grazia; e così se n'è usato fare qualche statua ancora, dove abbiano a esser fontane, perché reggano all'acqua. E di questa sorte pietra è murato il palazzo de' Signori, la Loggia, Or San Michele, et il di dentro di tutto il corpo di Santa Maria del Fiore e così tutti i ponti di quella città, il palazzo de' Pitti e quello de' Strozzi. Questa vuole esser lavorata con le martelline, perch'è più soda; e così l'altre pietre sudette vogliono esser lavorate nel medesimo modo che s'è detto del marmo e dell'altre sorti di pietre. Imperò, nonostante le buone pietre e le tempere de' ferri, è di necessità l'arte, l'intelligenza e giudizio di coloro che le lavorano; perch'è grandissima differenza ne gli artefici, tenendo una misura medesima da mano a mano, in dar grazia e bellezza all'opere che si lavorano. E questo fa discernere e conoscere la perfezione del fare da quegli che sanno a quei che manco sanno. Per consistere adunque tutto il buono e la bellezza delle cose estremamente lodate ne gli

estremi della perfezione che si dà alle cose, che tali son tenute da coloro che intendono, bisogna con ogni industria ingegnarsi sempre di farle perfette e belle, anzi bellissime e perfettissime.

## CAP. II

Che cosa sia il lavoro di quadro semplice et il lavoro di quadro intagliato.

Avendo noi ragionato così in genere di tutte le pietre, che o per ornamenti o per iscolture servono a gli artefici nostri ne' loro bisogni, diciamo ora che quando elle si lavorano per la fabrica tutto quello dove si adopera la squadra e le seste e che ha cantoni, si chiama lavoro di quadro. E questo cognome deriva dalle facce e da gli spigoli che son quadri, perché ogni ordine di cornici o cosa che sia diritta o vero risaltata et abbia cantonate, è opera che ha il nome di quadro, e però volgarmente si dice fra gli artefici lavoro di quadro. Ma s'ella non resta così pulita, intagliandosi poi in tai cornici, fregi, fogliami, uovoli, fusaruoli, dentelli, guscie et altre sorti d'intagli, in que' membri che sono eletti a intagliarsi da chi le fa, ella si chiama opra di quadro intagliata o vero lavoro d'intaglio. Di questa sorte opra di quadro e d'intaglio se ne fanno tutte le sorti ordini: rustico, dorico, ionico, corinto e composto, e così se ne fece al tempo de' Gotti il lavoro tedesco; e non si può lavorare nessuna sorte d'ornamenti, che prima non si lavori di quadro e poi d'intaglio, così pietre mischie e marmi e d'ogni sorte pietra, così come ancora di mattoni, per avervi a incrostar su opra di stucco intagliata, similmente di | legno di noce e d'albero e d'ogni sorte legno. Ma perché molti non sanno conoscere le differenze che sono da ordine a ordine, ragioneremo distintamente nel capitolo che segue di ciascuna maniera o modo più brevemente che noi potremo.

## CAP. III

De' cinque ordini d'architettura: rustico, dorico, ionico, corinto, composto, e del lavoro tedesco.

Il lavoro chiamato rustico è più nano di tutti gli altri e di più grossezza che tutti gli altri, per essere il principio e fondamento di tutti gli altri ordini; e si fa nelle modanature delle cornici più semplici, così ne' capitelli o base et in ogni suo membro. I suoi zoccoli o piedistalli che gli vogliam chiamare, dove posano le colonne, sono quadri di proporzione, con l'aver da piè la sua fascia soda e così un'altra di sopra, che lo ricinga in cambio di cornice. L'altezza della sua colonna si fa di sei teste, a imitazione di persone nane et atte a regger peso; e di questa sorte se ne vede in Toscana molte logge pulite et alla rustica, con bozze e nicchie fra le colonne e senza, e così molti portichi che gli costumarono gli antichi nelle lor ville; et in Campagna se ne vede ancora molte sepolture, come a Tigoli, et a Pozzuolo. Servironsi di questo ordine gli antichi per porte, finestre, ponti, acquidotti, erarii da conservar tesori, castelli, torri e rocche da conservar munizione, artiglieria, e porti di mare, prigioni e fortezze, dove si fa cantonate a punte di diamanti et a più facce bellissime. E di questa opera n'è molto per le ville de' Fiorentini, portoni, entrate e case e palazzi dove e' villeggiano; che non solo recano bellezza et ornamento infinito a quel contado, ma utilità e comodo grandissimo a i cittadini. Ma molto più è dotata la città di fabbriche stupendissime fatte di bozze, come quella di casa Medici, la facciata del palazzo de' Pitti, quello de gli Strozzi et altri infiniti. Questa sorte di edificii tanto quanto più sodi e semplici si fanno e con buon disegno, tanto più maestria e bellezza vi si conosce dentro; et è necessario che questa sorte di fabrica sia più eterna e durabile di tutte l'altre, avvenga che sono i pezzi delle pietre maggiori, e molto miglior commettiture, dove si va collegando tutta la fabrica con una pietra che lega l'altra pietra. E perché elle son pulite e sode di membri, non hanno possanza i casi di fortuna o del tempo nuocergli tanto rigidamente quanto fanno alle altre pietre intagliate e traforate o, come dicono i nostri, campate in aria dalla diligenza degli intagliatori.

L'ordine dorico fu il più massiccio che avessero i Greci e più robusto di fortezza e di corpo, e molto più de gli altri loro ordini collegato insieme, e non solo i Greci ma i Romani ancora dedicarono

questa sorte di edificii a quelle persone ch'erano armigeri come imperatori de gli esserciti, consoli e pretori; ma a gli dei loro molto maggiormente, come a Giove, Marte, Ercole et altri, avendo sempre avvertenza di distinguere, secondo il lor genere, la differenza della fabbrica o pulita o intagliata o più semplice o più ricca, acciò che si potesse conoscere da gli altri il grado e la differenza fra gl'imperatori o di chi faceva fabricare. Diremo adunque che questa sorte di lavoro si può usare solo da sé et ancora metterlo nel secondo ordine da basso sopra il rustico, et alzando mettervi sopra uno altro ordine variato, come ionico o corinto o composto, nella maniera che mostrarono gli antichi nel Culiseo di Roma, nel quale ordinatamente usarono arte e giudizio. Perché, avendo i Romani trionfato non solo de' Greci ma di tutto il mondo, misero l'opra composta in cima, per averla i Toscani composta di più maniere, e la misero sopra tutte, come superiore e di forza e di bellezza, e come più apparente de le altre, avendo a far corona allo edificio; che per essere ornata di be' membri, fa nell'opra un finimento onoratissimo e da non desiderarlo altrimenti. E per tornare al lavoro dorico, dico che la colonna si fa di sette teste di altezza; et il suo zoccolo ha da essere poco manco d'un quadro e mezzo d'altezza e larghezza un quadro, facendoli poi sopra le sue cornici e di sotto la sua fascia col bastone e duo piani, secondo che tratta Vitruvio; e la sua base e capitello tanto d'altezza una quanto l'altra, computando del capitello dal collarino in su, la cornice sua col fregio et architrave appiccata, risaltando a ogni dirittura di colonna con que' canali, che gli chiamano tigrifi ordinariamente, che vengono partiti fra un risalto e l'altro un quadro, dentrovi o teste di buoi secche o trofei o maschere o targhe o altre fantasie. Serra l'architrave risaltando con una lista i risalti e da piè fa un pianetto sottile tanto quanto tiene il risalto, a piè del quale fanno sei campanelle per ciascuno, chiamate gocce da gli antichi. E se si ha da vedere la colonna accanalata nel dorico, vogliono essere venti facce in cambio de' canali e non rimanere fra canale e canale altro che il canto vivo. Di questa ragione opera n'è in Roma al Foro Boario ch'è ricchissima, e d'un'altra sorte le cornici e gli altri membri al Teatro di Marcello, dove oggi è la Piazza Montanara, nella quale opera non si vede base, e quelle che si veggono son corinte. Et è opinione che gli antichi non le facessero, et in quello scambìo vi mettessero un dado tanto grande quanto teneva la base. E di questo n'è il riscontro a Roma al Carcere Tulliano, dove son capitelli ricchi di membri più che gli altri che si sian visti nel dorico. Di questo ordine medesimo n'ha fatto Antonio da San Gallo il cortile di casa Farnese in Campo di Fiore a Roma, il quale è molto ornato e bello; benché continuamente si vede di questa maniera tempj antichi e moderni, così palazzi, i quali per la sodezza e collegamento delle pietre son durati e mantenuti più che non hanno fatti tutti gli altri edificii.

L'ordine ionico, per essere più svelto del dorico, fu fatto da gli antichi a imitazione delle persone che sono fra il tenero et il robusto; e di questo rende testimonio lo averlo essi adoperato e messo in opera ad Apolline, a Diana et a Bacco, e qualche volta a Venere. Il zoccolo che regge la sua colonna lo fanno alto un quadro e mezzo e largo un quadro; e le cornici sue di sopra e di sotto secondo questo ordine. La sua colonna è alta otto teste e la sua base è doppia con due bastoni, come la describe Vitruvio al terzo libro al terzo capo, et il suo capitello sia ben girato con le sue volute o cartocci o viticci che ognun se gli chiami, come si vede al Teatro di Marcello in Roma sopra l'ordine dorico; così la sua cornice adorna di mensole e di dentelli, et il suo fregio con un poco di corpo tondo. E volendo accanalare le colonne, vogliono essere il numero di canali ventiquattro, ma spartiti talmente che ci resti fra l'un canale e l'altro la quarta parte del canale, che serva per piano. Questo ordine ha in sé bellissima grazia e leggiadria, e se ne costuma molto fra gli architetti moderni.

Il lavoro corinto piacque universalmente molto a' Romani, e se ne diletтарono tanto ch'e' fecero di questo ordine le più ornate et onorate fabbriche, per lasciar memoria di loro, come appare nel tempio di Tigoli in sul Teverone, e le spoglie di Templum Pacis, e l'arco di Pola, e quel del porto d'Ancona. Ma molto più è bello il Pantheon, cioè la Ritonda di Roma, il quale è il più ricco e 'l più ornato di tutti gli ordini detti di sopra. Fassi il zoccolo, che regge la colonna, di questa maniera: largo un quadro e due terzi, e la cornice di sopra e di sotto a proporzione, secondo Vitruvio; fassi l'altezza della colonna nove teste con la sua basa e capitello, il quale sarà d'altezza tutta la grossezza della

colonna da piè; e la sua base sarà la metà di detta grossezza, la quale usaron gli antichi intagliare in diversi modi. E l'ornamento del capitello sia fatto co' suoi vilucchi e le sue foglie, secondo che scrive Vitruvio nel quarto libro, dove egli fa ricordo essere stato tolto questo capitello da la sepoltura d'una fanciulla corinta. Seguitisi il suo architrave, fregio e cornice con le misure descritte da lui, tutte intagliate con le mensole et uovoli et altre sorti d'intagli sotto il gocciolatoio. Et i fregi di questa opera si possono fare intagliati tutti con fogliami et ancora farne de' puliti o vero con lettere dentro, come erano quelle al portico della Ritonda di bronzo commesse nel marmo. Sono i canali nelle colonne di questa sorte a numero ventisei, benché n'è di manco ancora; et è la quarta parte del canale fra l'uno e l'altro che resta piano, come benissimo appare in molte opere antiche e moderne misurate da quelle.

L'ordine composto, se ben Vitruvio non ne ha fatto menzione, non facendo egli conto d'altro che dell'opera dorica, ionica, corinzia e toscana, tenendo troppo licenziosi coloro che, pigliando di tutt'e quattro quegli ordini, ne facessero corpi che gli rappresentassero più tosto mostri che uomini, per averlo costumato molto i Romani et a loro imitazione i moderni, non mancherò di questo ancora, acciò se n'abbia notizia, dichiarare e formare il corpo di questa proporzione di fabrica. Credendo questo, che se i Greci et i Romani formarono | que' primi quattro ordini e gli ridussero a misura e regola generale, che ci possino essere stati di quegli che abbino fin qui fatto nell'ordine composto e componendo da sé, delle cose che apportino molto più grazia che non fanno le antiche. E per questo è scorso l'uso che già è nominato questo ordine da alcuni composto, da altri latino e per alcuni altri italico. La misura dell'altezza di questa colonna vuole essere dieci teste; la base sia per la metà della grossezza della colonna e misurata simile alla corinta, come ne appare in Roma all'arco di Tito Vespasiano. E chi vorrà far canali in questa colonna, può fargli simili alla ionica o come la corinta, o come sarà l'animo di chi farà l'architettura di questo corpo ch'è misto con tutti gli ordini. I capitelli si posson fare simili a i corinzi, salvo che vogliono essere più la cimasa del capitello, e le volute o viticci alquanto più grandi, come si vede all'arco suddetto. L'architrave sia tre quarti della grossezza della colonna et il fregio abbia il resto pien di mensole e la cornice quanto l'architrave, che l'agetto la fa diventar maggiore, come si vede nell'ordine ultimo del Culiseo di Roma; et in dette mensole si posson far canali a uso di tigrifi et altri intagli secondo il parere dell'architetto; et il zoccolo, dove posa su la colonna ha da essere alto due quadri, e così le sue cornici a sua fantasia o come gli verrà d'animo di farle.

Usavano gli antichi o per porte o sepulture o altre specie d'ornamenti, in cambio di colonne, termini di varie sorti: chi una figura ch'abbia una cesta in capo per capitello, altri una figura fino a mezzo et il resto verso la base piramide o vero bronconi d'alberi, e di questa sorte facevano vergini, satiri, putti et altre sorti di mostri o che bizzarrie gli veniva lor comodo, secondo che nasceva loro nella fantasia le mettevano in opera.

Ècci un'altra specie di lavori, che si chiamano tedeschi, i quali sono di ornamenti e di proporzione molto differenti da gli antichi e da' moderni; né oggi s'usano per gli eccellenti, ma son fuggiti da loro come mostruosi e barbari, dimenticando ogni lor cosa di ordine, che più tosto confusione o disordine si può chiamare; avendo fatto nelle lor fabriche, che son tante ch'hanno ammorbato il mondo, le porte ornate di colonne sottili et attorte a uso di vite, le quali non possono aver forza a reggere il peso di che leggerezza si sia; e così per tutte le facce et altri loro ornamenti facevano una maledizione di tabernacolini l'un sopra l'altro, con tante piramidi e punte e foglie, che non ch'elle possano stare, pare impossibile ch'elle si possino reggere; et hanno più il modo da parer fatte di carta, che di pietre o di marmi. Et in queste opere facevano tanti risalti, rotture, mensoline e viticci, che sproporzionavano quelle opere che facevano, e spesso con mettere cosa sopra cosa, andavano in tanta altezza che la fine d'una porta toccava loro il tetto. Questa maniera fu trovata da i Goti, che per aver ruinate le fabriche antiche e morti gli architetti per le guerre, fecero dopo, chi rimase, le fabriche di questa maniera, le quali girarono le volte con quarti acuti e riempirono tutta Italia di questa maledizione di fabriche, che per non averne a far più, s'è dismesso ogni modo loro. E Iddio

scampi ogni paese da venir tal pensiero et ordine di lavori, che per essere eglino talmente difforni alla bellezza delle fabbriche nostre, meritano che non se ne favelli più che questo. E però passiamo a dire delle volte.

#### CAP. IV

Del fare le volte di getto, che vengano intagliate; quando si disarmino, e d'impastar lo stucco.

Quando le mura sono arrivate al termine che le volte s'abbino a voltare di mattoni o di tufi o di spugna, bisogna voltare di tavole in cerchio serrato, che commettino in crociera o a schifo l'armadura della volta in quel modo che si vuole con bonissimi puntelli fermarle, che la materia di sopra del peso non la sforzi, e da poi saldissimamente turare ogni pertugio nel mezzo, ne' cantoni e per tutto con terra, accioché la mistura non coli sotto quando si getta. E così armata, sopra quel piano di tavole si fanno casse di legno, che in contrario siano lavorate, dove un cavo rilievo, e così le cornici et i membri che far ci vogliamo siano in contrario, acciò quando la materia si getta, venga dov'è cavo di rilievo, e così similmente vogliono essere tutti i membri delle cornici al contrario scorniciati. Se si vuol fare pulita et intagliata, medesimamente è necessario avere forme di legno che formino di terra le cose intagliate in cavo, e si faccin d'essa terra le piastre quadre di tali intagli, e quelle si commettino l'una all'altra su piani o gola o fregi che far si vogliono, diritto per quella armadura. E finita di coprir tutta de gl'intagli di terra formati in cavo e commessi già di sopra detti, si debbe poi pigliare la calce con pozzolana o rena vagliata sottile, stemperata liquida et alquanto grassa, e di quella fare egualmente una incrostatura per tutte, finché tutte le forme sian piene. Et appresso sopra coi mattoni far la volta alzando quegli et abbassando secondo che la volta gira, e di continuo si conduca con essi crescendo sino ch'ella sia serrata. E finita tal cosa si debbe poi lasciare far presa et assodare, finché tale opra sia ferma e secca. E da poi quando i puntelli si levano e la volta si disarma, facilmente la terra si leva, e tutta l'opra resta intagliata e lavorata come se di stucco fosse condotta, e quelle parti che non son venute, si vanno con lo stucco ristaurando, tanto che si riducano a fine. E così si sono condotte ne gli edifici antichi tutte l'opre, le quali hanno poi di stucco lavorate sopra a quelle. Così hanno ancora oggi fatto i moderni nelle volte di San Pietro, e molti altri maestri per tutta Italia. Ora volendo mostrare come lo stucco s'impasti, si fa con uno edificio in un mortaio di pietra pestare la scaglia di marmo, né si toglie per quello altro che la calce che sia bianca, fatta o di scaglia di marmo o di trevertino; et in cambio di rena si piglia il marmo pesto e si staccia sottilmente et impastasi con la calce, mettendo due terzi calce et un terzo marmo pesto, e se ne fa del più grosso e sottile, secondo che si vuol lavorare grossamente o sottilmente. E de gli stucchi ci basti or questo, perché il restante si dirà poi, dove si tratterà del mettergli in opra tra le cose della scultura. A la quale prima che noi passiamo, diremo brevemente de le fontane che si fanno per le mura e de gli ornamenti varii di quelle.

#### CAP. V

Come di tartari e di colature di acque si conducono le fontane rustiche e come nello stucco si murano le telline e le colature delle pietre cotte.

Le fontane, che nelle mura gettano acque, furono da gli antichi in varie specie acconce e situate, stando nelle metafore delle cose dell'acqua, non adoprando se non quelle che da esse sono generate. Fecero delle pulite e lisce e delle rustiche ancora, e ne' bagni e stufe loro servivano e per le mura e per lo piano, dove si posano i piedi di varii musaici, e molto si dilettevano stranamente variarle, e di cose marittime le adornarono; le quali a imitazione loro hanno poi i moderni operato in varii luoghi d'Italia, e di tali opere hanno cerco abbellire, e con diverse cose rustiche murate et imitate gli antichi, e da essi ritruovate di nuovo hanno aggiuntovi assai, e massime componimenti di opera toscana, coperti di colature di acque petrificate, che pendono a guisa di radicioni fatti col tempo di alcune congelazioni di esse acque ne' luoghi dove elle sono crude e grosse; come a Tigoli et al lago



di Piè di Lupo et in molti altri luoghi d'Italia. Si pigliano quelle, e s'innestano nelle pietre con perni di rame o di ferro, e l'uno sopra l'altro s'impionbano, che sospesi pendino; e murano quelli addosso all'opera toscana, facendola in qualche parte vedere; e fra essi s'accomodano canne di piombo ascose, spartiti per quelle i buchi che versono le acque quando si volta una chiave ch'è nel principio di detta cannella, e così fanno condotti d'acque e diversi zampilli, dove poi l'acqua piove per le colature di questi tartari, e colando fa dolcezza nell'udire e bellezza nel vedere. Se ne fa ancora di un'altra specie di grotte piú risticamente composte, contrafacendo le fonti alla salvatica in questa maniera: pigliansi sassi spugnosi e si commettono con far nascervi erbe sopra, le quali piú con ordine che paia disordine e salvatico si rendono piú naturali e piú vere. Altri ne fa di stucco piú pulite e lisce, nelle quali mescolano l'uno e l'altro; e quando quello è fresco, mette fra esso, per fregi e spartimenti, gongole, telline, chiocciolate marittime, tartarughe e nicchi grandi e piccoli, chi a ritto e chi a rovescio. E di questi se ne fanno vasi e festoni che tali telline figurano le foglie, et altre chiocciolate et i nicchi fanno le frutta, et a scorze di testuggine d'acqua vi si pone. Così si fa ancora di diversi colori un mosaico rustico, che alle fornaci de' vetri le padelle talora scoppiano; et a quelle dove si cuocono i mattoni e ch'addosso alle pietre et altre colature fanno varii colori invetriati, bianchi, neri, verdicci, rossi, secondo la violenza del fuoco; e quelli si murano e con istucchi si fermano, e si fa nascere tra essi coralli et altri ceppi marittimi, i quali recano in sé grazia e bellezza grandissima. Così si fanno animali e figure, le quali si cuoprono di smalti in varii pezzi posti alla grossa, e con le nicchie sudette, le quali sono bizzarra cosa a vederle. E di questa specie n'è a Roma fatte moderne di molte fontane, le quali hanno desto l'animo d'infiniti a essere per tal diletto vaghi di tal lavoro. E lo stucco con che si mura e lavora, è il medesimo che inanzi abbiamo ragionato, e per la presa fatta con essa rimangono murate. A queste tali fontane di frombole, ciò è sassi di fiumi tondi e stiacciati, si fanno pavimenti murando quelli per coltello et a onde, a uso d'acque, che fanno benissimo. Altri fanno alle piú gentili pavimenti di terra cotta a mattoncini con varii spartimenti et invetriati a fuoco, come in vasi di terra dipinti di varii colori e con fregi e fogliami dipinti; e questa sorte di pavimenti piú convengono alle stufe et a' bagni che alle fonti.

## CAP. VI

Del modo di fare i pavimenti di commesso.

Tutte le cose che trovar si poterono, gli antichi, ancora che con difficoltà in ogni genere o le ritrovarono o di ritrovarle cercarono, quelle dico, ch'alla vista degli uomini vaghezza e varietà indurre potessero, acciò che i posterì scorgessero l'altezza dell'ingegno loro. Trovarono fra l'altre cose belle i pavimenti di pietre ispartiti con varii misti di porfidi, serpentini e graniti, con tondi e quadri et altri spartimenti, onde s'immaginarono che fare si potessero fregi, fogliami et altri andari di disegni e figure. Onde per poter meglio ricevere l'opera tal lavoro, tritavano i marmi, acciò che essendo quegli minori, potessero per lo campo e piano con essi rigirare in tondo e diritto et a torto, secondo che veniva lor meglio; e dal commettere insieme questi pezzi lo dimandarono mosaico, e ne i pavimenti di molte loro fabbriche se ne servirono; come ancora veggiamo all'Antoniana di Roma et in altri luoghi, dove si vede il mosaico lavorato con quadretti di marmo piccioli, conducendo fogliami, maschere et altre bizzarrie, e con quadri di marmo bianchi et altri quadretti di marmo nero fecero il campo di quegli. Questi si lavoravano in tal modo: facevasi sotto un piano di stucco fresco di calce e di marmo, tanto grosso che bastasse per tenere in sé i pezzi commessi fermamente sin che fatto presa si potessero spianar di sopra; perché facevano nel seccarsi una presa mirabile et uno smalto meraviglioso, che né l'uso del camminare né l'acqua non gli offendeva. Onde essendo questa opera in grandissima considerazione venuta, gl'ingegni loro si misero a speculare piú alto, sendo facile a una invenzione trovata aggiugner sempre qualcosa di bontà. Perché fecero poi i mosaici di marmi piú fini; e per bagni e per stufe i pavimenti di quelli, e con piú sottile magistero e diligenza quei lavoravano sottilissimamente, facendoci pesci variati et imitando la pittura con varie sorti di colori atti a ciò con piú specie di marmi, mescolando fra quegli alcuni pezzi triti di quadretti di mosaico di ossa di pesce ch'hanno la pelle lustra. E così vivamente gli

facevano, che nel mettervi l'acqua di sopra, velando quegli, pur che chiara fosse, parevano vivissimi ne i pavimenti, come se ne vede in Parione in Roma in casa di Messer Egidio e Fabio Sasso. Perché parendo loro questa una pittura da poter reggere all'acque et a i venti et al sole per l'eternità sua, e pensando che tale opra molto meglio di lontano che dappresso ritornerebbe, perché così non si scorgerebbono i pezzi che 'l mosaico dappresso fa vedere, ordinarono ornar le volte e le pareti de i muri, dove tai cose si avevano a veder di lontano. E perché lustrassero e da gli umidi et acque si difendessero, pensarono tal cosa doversi fare di vetri, e così gli misero in opra; e facendo ciò bellissimo vedere, ne ornarono i tempii loro et altri luoghi; come veggiamo oggi ancora a Roma il Tempio di Bacco et altri. Talché da quegli di marmo derivano questi che si chiamano oggi mosaico di vetri. E da quel di vetri s'è passato al mosaico di gusci d'uovo, e da questi al mosaico del far le figure e le storie di chiaro scuro pur di commessi, che paiono dipinte, come tratteremo al suo luogo nella pittura.

## CAP. VII

Come si ha a conoscere uno edificio proporzionato bene, e che parti generalmente se li convengono.

Ma perché il ragionare delle cose particolari mi farebbe deviar troppo dal mio proposito, lasciata questa minuta considerazione a gli scrittori della architettura, dirò solamente in universale come si conoscano le buone fabbriche e quello che si convenga alla forma loro per essere insieme et utili e belle. Quando s'arriva dunque a uno edificio, chi volesse vedere s'egli è stato ordinato da uno architetto eccellente e quanta maestria egli ha avuto, e sapere s'egli ha saputo accomodarsi al sito et alla volontà di chi l'ha fatto fabricare, egli ha a considerare tutte queste parti: in prima che chi lo ha levato dal fundamento pensi se quel luogo era disposto e capace a ricevere quella qualità e quantità di ordinazione, così nello spartimento delle stanze come ne gli ornamenti, che per le mura comporta quel sito o stretto o largo o alto o basso; purché sia spartito con grandissima commesurazione dispensando e dando la qualità e quantità di colonne, finestre, porte e riscontri delle facce fuori e dentro nelle altezze o grossezze de' muri o in tutto quello che c'intervenga a luogo per luogo. È di necessità che si distribuischino per lo edificio le stanze ch'abbino le lor corrispondenzie di porte, finestre, camini, scale segrete, anticamere, destri, scrittoi, senza che vi si vegga errori; come saria una sala grande, un portico picciolo e le stanze minori; le quali per esser membra dello edificio, è di necessità ch'elle siano come i corpi umani egualmente ordinate e distribuite secondo le qualità e varietà di fabbriche, come tempii tondi in otto facce, in sei facce, in croce e quadri; e gli ordini varii secondo chi et i gradi che si trova chi le fa fabricare. Perciòché quando son disegnati da mano che abbia giudizio con bella maniera, mostrano l'eccellenza dello artefice e lo animo dello auctor della fabrica. Perciò figureremo per meglio essere intesi un palazzo qui di sotto; e questo ne darà lume agli altri edifici per modo di poter conoscere, quando si vede, se è ben formato o no. In prima chi considererà la facciata dinanzi lo vedrà levato da terra o in su ordine di scalee o di muricciuoli tanto che quello sfogo lo faccia uscir di terra con grandezza, e serva che le cucine o cantine sotto terra siano più vive di lumi e più alte di sfogo, che molto serve et ad abitarvi, come e per terremoti et altri casi di fortuna. Bisogna che rappresenti il corpo dell'uomo in tutto, e le parti ciascuna simile, che per avere, come l'uomo, a temere i venti, l'acque e l'altre cose della natura, così egli sia fognato con ismaltitoi che tutti rispondino a un centro che porti via tutte insieme le bruttezze et i puzzi che gli possano generare infermità. Per l'aspetto suo primo la facciata vuole avere decoro e maestà et essere compartita come la faccia dell'uomo, la porta da basso et in mezzo così come nella testa ha l'uomo la bocca donde nel corpo passa ogni sorte di alimento, le finestre per gli occhi, una di qua e l'altra di là, servando sempre parità, che non si faccia se non tanto di qua quanto di là negli ornamenti o d'archi o colonne o pilastri o nicchie o finestre inginocchiate o vero ogni sorte di ornamento, con le misure et ordini che già s'è ragionato, o dorici o ionici o corinti o toscani. Sia il suo cornicione che regge il tetto fatto con proporzione della facciata, secondo ch'egli è grande e che l'acqua non bagni la facciata e chi sta nella strada a sedere. Sia di sporto secondo la proporzione dell'altezza e della larghezza di quella facciata.

Entrando dentro nel primo ricetto sia magnifico et unitamente corrisponda all'appiccatura della gola, ove si passa; e sia svelto e largo, acciò che le strette o de' cavalli o d'altre calche, che sempre v'intervengono, non facino danno a lor medesimi nell'entrata o di feste o d'altre allegrezze. Il cortile figurato per il corpo sia quadro et uguale o vero un quadro e mezzo come tutte le parti del corpo; e sia ordinato di porte e di parità di stanze dentro con belli ornamenti. Vogliono le scale pubbliche esser commode e dolci al salire, perché quando son ripide rompono le gambe, e questo membro è più difficile a porsi nelle fabbriche, e per essere il più frequentato che sia e più commune, avviene spesso che per salvar le stanze le guastiamo. E bisogna che le sale con le stanze di sotto faccino uno appartamento commune per la state e diversamente le camere per più persone; e sopra vi sia salotti, sale e diversi appartamenti di stanze che rispondino sempre nella maggiore; e così faccino le cucine e le altre stanze, che quando non ci fosse quest'ordine et avesse il componimento spezzato et una cosa alta e l'altra bassa e chi grande e chi picciola, rappresenterebbe uomini zoppi, travolti, biechi e storpiati; le quali opre fanno che si riceve biasimo e non lode alcuna. Debbono i componimenti, dove s'ornano le facce o fuori o dentro, aver corrispondenza del seguir gli ordini loro nelle colonne, che i fusi di quelle non siano lunghi o sottili o grossi o corti, servando sempre il decoro de gli ordini suoi; né si debbe a una colonna sottile metter capitel grosso né base simili ma secondo il corpo le membra, le quali abbino leggiadra e bella maniera e disegno. E queste cose son più conosciute da uno occhio buono, il quale se ha giudizio, si può tenere il vero compasso e la istessa misura, perché da quello saranno lodate le cose e biasimate. E tanto basti aver detto generalmente dell'architettura, perché il parlarne in altra maniera non è cosa da questo luogo.

## **De la scultura**

### **CAP. VIII**

Che cosa sia la scultura e come siano fatte le sculture buone, e che parti elle debbino avere per essere tenute perfette.

La scultura è una arte che, levando il superfluo da la materia suggetta, la riduce a quella forma di corpo che nella idea dello artefice è disegnata. Et è da considerare che tutte le figure di qualunque sorte si siano, o intagliate ne' marmi o gittate di bronzi o fatte di stucco o di legno, avendo ad essere di tondo rilievo e che girando intorno si abbino a vedere per ogni verso, è di necessità che a volerle chiamare perfette elle abbino di molte parti. La prima è che quando una simil figura ci si presenta nel primo aspetto alla vista, ella rappresenti e renda somiglianza a quella cosa per la quale ella è fatta, o fiera o umile o bizzarra o allegra o malenconica, secondo chi si figura. E che ella abbia corrispondenza di parità di membra, ciò è non abbia le gambe lunghe, il capo grosso, le braccia corte e disformi; ma sia ben misurata et ugualmente a parte a parte concordata da 'l capo a' piedi. E similmente se ha la faccia di vecchio, abbia le braccia, il corpo, le gambe, le mani et i piedi di vecchio, unitamente ossuta per tutto, muscolosa, nervuta e le vene poste a' luoghi loro. E se arà la faccia di giovane, debbe parimente esser ritonda, morbida e dolce nella aria e per tutto unitamente concordata. Se ella non arà ad essere ignuda, facciasi che i panni ch'ella arà ad avere addosso non siano tanto triti che abbino del secco, né tanto grossi che paino sassi, ma siano con le sue rotture di pieghe girati talmente, che scuoprino lo ignudo di sotto, e con arte e grazia talora lo mostrino e talora lo ascondino, senza alcuna crudeltà che offenda la figura. Siano i suoi capegli e la barba lavorati con una certa morbidezza, svellati e ricciuti, che mostrino di essere sfilati, avendoli data quella maggior piumosità e lustro che può lo scarpello; ancora che gli scultori in questa parte non possino così bene contraffare la natura, facendo essi le ciocche de' capegli sode e ricciute più di maniera che di imitazione naturale. Et ancora che le figure siano vestite, è necessario fare i piedi e le mani che siano condotte di bellezza e di bontà come le altre parti. E per essere tutta la figura tonda, è forza che in faccia, in proffilo e di dietro ella sia di proporzione uguale, avendo ella ad ogni girata e veduta a rappresentarsi ben disposta per tutta. È necessario adunque che ella abbia corrispondenza, e che ugualmente ci sia per tutto attitudine, disegno, unione, grazia e diligenza, le

qual cose tutte insieme dimostrino lo ingegno et il valore dello artefice. Debbono le figure così di rilievo come dipinte esser condotte più con il giudizio che con la mano, avendo a stare in altezza dove sia una gran distanza; perché la diligenza dell'ultimo finimento non si vede da lontano, ma si conosce bene la bella forma delle braccia e delle gambe et il buon giudizio nelle falde de' panni con poche pieghe; perché nella semplicità del poco si mostra la acutezza dello ingegno. E per questo le figure di marmo o de bronzo che vanno un poco alte vogliono essere traforate gagliarde, acciò che il marmo che è bianco et il bronzo che ha del nero pigliano a la aria della oscurità e per quella appaia da lontano il lavoro esser finito e dappresso si vegga lasciato in bozze. La quale advertenza ebbero grandemente gli antichi, come nelle lor figure tonde e di mezzo rilievo che negli archi e nelle colonne veggiamo di Roma, le quali mostrano ancora quel gran giudizio che egli ebbero. Et infra i moderni si vede essere stato osservato il medesimo grandemente nelle sue opere da Donatello. Debbesi oltre di questo considerare che, quando le statue vanno in un luogo alto che non abbia molta distanza da potersi discostare a giudicarle da lontano, ma che vi si abbia quasi che a star loro sotto, che così fatte figure si debbon fare di una testa o due più di altezza. E questo si fa perché quelle figure che son poste in alto, si perdono nello scorto della veduta, stando di sotto e guardando allo in su. Onde ciò che si dà di accrescimento viene a consumarsi nella grossezza dello scorto, e tornano poi di proporzione nel guardarle giuste e non nane, ma con bonissima grazia. E quando non piacesse far questo, si potrà mantenere le membra della figura sottilette e gentili, che questo ancora torna quasi il medesimo. Costumasi per molti artefici fare la figura di nove teste, la quale vien partita in otto teste tutta eccetto la gola, il collo e l'altezza del piede, che con queste torna nove. Perché due sono gli stinchi, due da le ginocchia a' membri genitali, e tre il torso fino alla fontanella della gola, et una altra da 'l mento all'ultimo della fronte, et una ne fanno la gola e quella parte che è da 'l dosso del piede alla pianta, che sono nove. Le braccia vengono appiccate alle spalle, e da la fontanella a la appiccatura da ogni banda è una testa; et esse braccia fino a la appiccatura delle mani sono tre teste; et allargandosi l'uomo con le braccia apre appunto tanto quanto egli è alto. Ma non si debbe usare altra miglior misura che il giudizio dello occhio; il quale se bene una cosa sarà benissimo misurata et egli ne rimanghi offeso, non resterà per questo di biasimarla. Però diciamo che se bene la misura è una retta moderazione da ringrandire le figure talmente che le altezze e le larghezze, servato l'ordine, facciano l'opera proporzionata e graziosa, lo occhio nondimeno ha poi con il giudizio a levare et ad aggiugnere, secondo che vedrà la disgrazia dell'opera, talmente che e' le dia giustamente proporzione, grazia, disegno e perfezione, acciò che ella sia in sé tutta lodata da ogni ottimo giudizio. E quella statua o figura che averà queste parti, sarà perfetta di bontà, di bellezza, di disegno e di grazia. E tali figure chiameremo tonde, purché si possino vedere tutte le parti finite come si vede ne l'uomo girandolo attorno, e similmente poi l'altre che da queste dependono. Ma e' mi pare oramai tempo da venire a le cose più particolari.

## CAP. IX

Del fare i modelli di cera e di terra, e come si vestino, e come a proporzione si ringrandischino poi nel marmo, come si subbino e si gradinino e pulischino et impomicino e si lustrino e si rendino finiti.

Sogliono gli scultori, quando vogliono lavorare una figura di marmo, fare per quella un modello, che così si chiama, ciò è uno esemplo, che è una figura di grandezza di mezzo braccio o meno o più, secondo che gli torna comodo, o di terra o di cera o di stucco, purché e' possino mostrare in quella la attitudine e la proporzione che ha da essere nella figura che e' voglion fare, cercando accomodarsi alla larghezza et alla altezza del sasso che hanno fatto cavare per farvela dentro. Ma per mostrarvi come la cera si lavora, diremo del lavorare la cera e non la terra. Questa per renderla più morbida, vi si mette dentr'un poco di sevo e di trementina e di pece nera, delle quali cose il sevo la fa più arrendevole, e la trementina tegnente in sé, e la pece le dà il colore nero e le fa una certa sodezza da poi ch'è lavorata, nello stare fatta, che ella diventa dura. Acconcia questa mistura et insieme fonduta, fredda ch'ella è se ne fa i pastelli, i quali nel maneggiarli dalla caldezza delle mani si fanno

come pasta, e con essa si crea una figura a sedere, ritta o come si vuole, la quale abbia sotto una armadura, per reggerla in se stessa, o di legni o di fili di ferro, secondo la volontà dello artefice; et ancora si può fare con essa e senza, come gli torna bene. Et a poco a poco col giudizio e le mani lavorando, crescendo la materia, con i stecchi d'osso, di ferro o di legno si spinge in dentro la cera, e con metterne dell'altra sopra si aggiugne e raffina, finché con le dita si dà a questo modello l'ultimo pulimento. E finito ciò, volendo fare di quegli che siano di terra, si lavora a similitudine della cera, ma senza armadura di sotto, o di legno o di ferro, perché li farebbe fendere e crepare. E mentre che quella si lavora, perché non fenda, con un panno bagnato si tien coperta, fino che resta fatta. Finiti questi piccioli modelli o figure di cera o di terra, si ordina di fare un altro modello, che abbia ad essere grande quanto quella stessa figura che si cerca di fare di marmo. E si fa alquanto maggiore, perché la terra, nel seccarsi la umidità che vi è dentro, ritira e rientra; acciò, misurandolo poi, venga la figura dal modello nella figura del marmo più giusta. E perché il modello di terra grande si abbia a reggere in sé e la terra non abbia a fendersi, bisogna pigliare della cimatura, o borra che si chiami, o pelo; e nella terra mescolare quella, la quale la rende in sé tegnente, e non la lascia fendere. Armasi di legni sotto e di stoppa stretta con lo spago, si fa l'ossa della figura, e se le fa fare quella attitudine che bisogna; secondo il modello picciolo dritto o a sedere, e cominciando a coprirlo di terra, si conduce ignuda, lavorandola insino al fine. La qual condotta, se se le vuol poi fare panni addosso che siano sottili, si piglia pannolino che sia sottile, e se grosso, grosso, e si bagna, e bagnato, con la terra s'interra non liquidamente, ma di un loto che sia alquanto sodetto, et attorno alla figura si va acconciandolo, che faccia quelle pieghe et amaccature che l'animo gli porge; di che secco verrà a indurarsi e manterrà di continuo le pieghe. In questo modo si conducono a fine i modelli e di cera e di terra. Volendo ringrandirlo a proporzione nel marmo, bisogna che nella stessa pietra, onde s'ha da cavare la figura, sia fatta fare una squadra, che un dritto vada in piano a' piè della figura, e l'altro vada in alto e tenga sempre il fermo del piano, e così il dritto di sopra; e similmente un'altra squadra o di legno o d'altra cosa sia al modello, per via della quale si piglino le misure da quella del modello quanto sportano le gambe fora e così le braccia; e si va spignendo la figura in dentro con queste misure riportandole sul marmo dal modello, di maniera che misurando il marmo et il modello a proporzione, viene a levare della pietra con li scarpelli; e la figura a poco a poco misurata viene a uscire di quel sasso nella maniera che si caverebbe d'una pila d'acqua pari e diritta una figura di cera; che prima verrebbe il corpo e la testa e le ginocchia, et a poco a poco scoprendosi et in su tirandola, si vedrebbe poi la ritondità di quella fin passato il mezzo et in ultimo la ritondità dell'altra parte. Perché quelli che hanno fretta a lavorare e che bucano il sasso da principio e levano la pietra dinanzi e di dietro risolutamente, non hanno poi luogo dove ritirarsi, bisognandoli; e di qui nascono molti errori che sono nelle statue, che per la voglia ch'ha l'artefice del vedere le figure tonde fuori del sasso a un tratto, spesso si gli scuopre un errore che non può rimediarsi se non vi si mettono pezzi commessi, come abbiamo visto costumare a molti artefici moderni. Il quale rattoppamento è da ciabattini e non da uomini eccellenti o maestri rari; et è cosa vilissima e brutta e di grandissimo biasimo. Sogliono gli scultori, nel fare le statue di marmo, nel principio loro abozzare le figure con le subbie, che sono una specie di ferri da loro così nominati, i quali sono appuntati e grossi, et andare levando e subbiando grossamente il loro sasso; e poi con altri ferri detti calcagnuoli, ch'hanno una tacca in mezzo e sono corti, andare quella ritondando perfino ch'eglino venghino a un ferro piano più sottile del calcagnuolo, che ha due tacche et è chiamato gradina. Co 'l quale vanno per tutto con gentilezza gradinando la figura con la proporzione de' muscoli e delle pieghe, e la tratteggiano di maniera per la virtù delle tacche o denti predetti, che la pietra mostra grazia mirabile. Questo fatto si va levando le gradinature con un ferro pulito. E per dare perfezione alla figura, volendole aggiugnere dolcezza, morbidezza e fine, si va con lime torte levando le gradine; il simile si fa con altre lime sottili e scuffine diritte, limando, che resti piano; e da poi con punte di pomice si va impomiciando tutta la figura, dandole quella carnosità che si vede nelle opere maravigliose della scultura. Adoperasi ancora il gesso di Tripoli, acciò ch'ell'abbia lustro e pulimento; similmente con paglia di grano facendo struffoli si stropiccia, talché finite e lustrate si rendono a gl'occhi nostri.

## CAP. X

De' bassi e de' mezzi rilievi, la difficoltà del fargli et in che consista il condurgli a perfezzione.

Quelle figure che gli scultori chiamano mezzi rilievi furono trovate già da gli antichi per fare istorie da adornare le mura piane; e se ne servirono ne' teatri e negli archi per le vittorie, perché volendole fare tutte tonde, non le potevano situare se non facevano prima una stanza o vero una piazza che fusse piana. Il che volendo sfuggire, trovarono una specie che mezzo rilievo nominarono, et è da noi così chiamato ancora; il quale a similitudine d'una pittura dimostra prima l'intero delle figure principali, o mezze tonde o più come sono, e le seconde occupate dalle prime e le terze dalle seconde, in quella stessa maniera che appariscono le persone vive quando elle sono ragunate e ristrette insieme. In questa specie di mezzo rilievo, per la diminuzione dell'occhio, si fanno l'ultime figure di quello basse come alcune teste bassissime, e così i casamenti et i paesi, che sono l'ultima cosa. Questa specie di mezzi rilievi da nessuno è mai stata meglio né con più osservanzia fatta né più proporzionatamente diminuita o allontanata le sue figure l'una da l'altra, che da gli antichi. Come quelli che, imitatori del vero et ingegnosi, non hanno mai fatto le figure in tali storie che abbino piano che scorti o fugga, ma l'hanno fatte co' proprii piedi che posino su la cornice di sotto, dove alcuni de' nostri moderni, animosi più del dovere, hanno fatto nelle storie loro di mezzo rilievo posare le prime figure nel piano che è di basso rilievo e sfugge, e le figure di mezzo che stando così non posano i piedi con quella sodezza che naturalmente dovrebbero; laonde spesse volte si vede le punte de' piè di quelle figure che voltano il di dietro toccare gli stinchi delle gambe, per lo scorto che è violento. E di tali cose se ne vede in molte opere moderne et ancora nelle porte di San Giovanni, et in più luoghi di quella età. E per questo i mezzi rilievi che hanno questa proprietà sono falsi; perché se la metà della figura si cava fuor del sasso, avendon a fare altre dopo quelle prime, vogliono avere regola dello sfuggire e diminuire, e co' piedi in piano, che sia più inanzi il piano che i piedi, come fa l'occhio e la regola nelle cose dipinte; e conviene che elle si abbassino di mano in mano a proporzione, tanto che venghino a rilievo stacciato e basso; e per questa unione che in ciò bisogna, è difficile darli perfezzione e condurgli, atteso che nel rilievo ci vanno scorti di piedi e di teste, ch'è necessario avere grandissimo disegno a volere in ciò mostrare il valore dello artefice. E a tanta perfezzione si recano in questo grado le cose lavorate di terra e di cera quanto quelle di bronzo e di marmo. Perché in tutte l'opere che aranno le parti ch'io dico, saranno i mezzi rilievi tenuti bellissimi e dagli artefici intendentissimi sommamente lodati. La seconda specie, che bassi rilievi si chiamano, sono di manco rilievo assai ch'il mezzo e si dimostrano almeno per la metà di queglii che noi chiamiamo mezzo rilievo, et in questi si può con ragione fare il piano, i casamenti, le prospettive, le scale et i paesi, come veggiamo ne' pergami di bronzo in San Lorenzo di Firenze et in tutti i bassi rilievi di Donato, il quale in questa professione lavorò veramente cose divine con grandissima osservazione. E questi si rendono a l'occhio facili e senza errori o barbarismi, perché non sportano tanto in fuori che possino dare causa di errori o di biasimo. La terza specie si chiamano bassi e stacciati rilievi, i quali non hanno altro in sé ch'el disegno della figura, con amaccato e stacciato rilievo. Sono difficili assai, atteso che e' ci bisogna disegno grande et invenzione, avvenga che questi sono faticosi a dargli grazia per amore de' contorni. Et in questo genere ancora Donato lavorò meglio d'ogni artefice con arte, disegno et invenzione. Di questa sorte se n'è visto ne' vasi aretini assai figure, maschere et altre storie antiche, e similmente ne' cammei antichi e ne' conii da stampare le cose di bronzo per le medaglie e similmente nelle monete. E questo fecero perché, se fossero state troppe di rilievo, non arebbono potuto coniarle; ch'al colpo del martello non sarebbero venute l'impronte, dovendosi imprimere i conii nella materia gittata, la quale quando è bassa dura poca fatica a riempire i cavi del conio. Di questa arte vediamo oggi molti artefici moderni che l'hanno fatta divinissimamente e più di loro si può dire avere di tal cosa veduto meglio di perfezzione con tutta quella grazia che gl'antichi diedero alle cose loro, e con più begli caratteri di lettere e meglio misurate. Perciò chi conoscerà ne' mezzi rilievi la perfezzione delle figure fatte diminuire con osservazione, e ne' bassi la bontà del disegno per le prospettive et altre invenzioni, e nelli stacciati la nettezza, la pulitezza e la bella forma delle figure che vi si fanno, gli

farà eccellentemente, per queste parti, tenere o lodevoli o biasimevoli et insegnerà conoscerli altrui.

## CAP. XI

Come si fanno i modelli per fare di bronzo le figure grandi e piccole e come le forme per buttarle si gettino; come se armino di ferri e come si gettino di metallo e di tre sorti bronzo; e come gittate si ceselino e si rinettino e, mancando pezzi che non fossero venuti, si innestino e commettino ne 'l medesimo bronzo.

Usano gl'artefici eccellenti, quando vogliono gittare di materia, o metallo o bronzo figure grandi, fare nel principio una statua di terra, tanto grande quanto quella che e' vogliono buttare di metallo, e la conducono di terra a quella perfezzione ch'è concessa da l'arte e dallo studio loro. Questo si chiama da loro modello, il quale poi che è fatto e condotto a tutta la perfezzione della arte e del saper loro, cominciano poi con gesso da fare presa a formare sopra questo modello parte per parte, facendo addosso a quel modello i cavi di pezzi; e sopra ogni pezzo si fanno riscontri, che un pezzo con l'altro si commettano, segnandoli o con numeri o con alfabeti o altri contrasegni, e che si possino cavare e reggere insieme. Così a parte per parte lo vanno formando et unendo con olio fra gesso e gesso, dove le commettiture s'hanno a congiugnere, e così di pezzo in pezzo la figura si forma, e la testa, le braccia, il torso e le gambe, perfin a l'ultima cosa; di maniera che il cavo di quella statua, ciò è la forma incavata, viene improntata nel cavo con tutte le parti et ogni minima cosa che è nel modello. Fatto ciò, quelle forme di gesso si lasciano assodare e riposare; poi pigliano un palo di ferro, che sia più lungo di tutta la figura che vogliono fare e che si ha a gettare; e sopra quello fanno un'anima di terra, la quale morbidamente impastando vi mescolano sterco di cavallo e cimatura, la quale anima ha la medesima forma che la figura del modello; et a suolo a suolo si cuoce per cavare la umidità della terra, e questa serve poi alla figura; perché gittando la statua, tutta questa anima, ch'è soda, vien vacua né si riempie di bronzo, che non si potrebbe muovere per lo peso; così ingrossano tanto e con pari misure questa anima, che scaldando e cocendo i suoli come è detto, quella terra vien cotta bene e così priva in tutto de lo umido, che gittandovi poi sopra il bronzo non può schizzare o fare nocumento, come si è visto già molte volte con la morte de' maestri e con la rovina di tutta l'opera. Così vanno bilicando questa anima et assettando e contrapesando i pezzi finché la riscontrino e riprovino, tanto ch'eglino vengono a fare che si lasci appunto la grossezza del metallo o la sottilità di che vuoi che la statua sia. Armano spesso questa anima per traverso con perni di rame e con ferri che si possino cavare e mettere, per tenerla con sicurtà e forza maggiore. Questa anima quando è finita, nuovamente ancora si ricuoce con fuoco dolce; e cavatane interamente la umidità, se pure ve ne fusse restata punta, si lascia poi riposare. E ritornando a' cavi del gesso, si formano quelli pezzo per pezzo con cera gialla che sia stata in molle e sia incorporata con un poco di trementina e di sevo. Fondutala dunque a 'l fuoco, la gettano a metà per metà nei pezzi di cavo, di maniera che l'artefice fa venire la cera sottile secondo la volontà sua per il getto. E tagliati i pezzi, secondo che sono i cavi addosso a l'anima che già di terra s'è fatta gli commettono, et insieme gli riscontrano et innestano; e con alcuni brocchi di rame sottili fermano, sopra l'anima cotta, i pezzi della cera confitti da detti brocchi, e così a pezzo a pezzo la figura innestano e riscontrano e la rendono del tutto finita. Fatto ciò, vanno levando tutta la cera da le bave delle superfluità dei cavi, conducendola il più che si può a quella finita bontà e perfezzione che si desidera che abbia il getto. Et avanti che e' proceda più innanzi, rizza la figura e considera diligentemente se la cera ha mancamento alcuno, e la va racconciando e riempiendo o rinalzando o abbassando dove mancasse. Appresso, finita la cera e ferma la figura, mette lo artefice su due alari o di legno o di pietra o di ferro, come uno arosto, al fuoco la sua figura, con commodità che ella si possa alzare et abbassare, e con cenere bagnata appropriata a quello uso, con un pennello tutta la figura va ricoprendo, che la cera non si vegga, e per ogni cavo e pertugio la veste bene di questa materia. Dato la cenere, rimette i perni a traverso che passano la cera e l'anima, secondo che gl'ha lasciati nella figura; perciocché questi hanno a reggere l'anima di dentro e la cappa di fuori, ch'è la

incrostatura del cavo fra l'anima e la cappa, dove il bronzo si getta. Armato ciò, l'artefice comincia a torre della terra sottile con cimatura e sterco di cavallo, come dissi, battuta insieme e con diligenza fa una incrostatura per tutto sottilissima e quella si lascia seccare, così volta per volta si fa l'altra incrostatura con lasciare seccare di continuo finché viene interrando et alzando alla grossezza di mezzo palmo il più. Fatto ciò, que' ferri che tengono l'anima di dentro si cingono con altri ferri che tengono di fuori la cappa et a quelli si fermano, e l'un e l'altro incatenati e serrati fanno reggimento l'uno a l'altro. L'anima di dentro regge la cappa di fuori, e la cappa di fuori regge l'anima di dentro. Usasi fare certe cannelle fra l'anima e la cappa, le quali si dimandano venti, che sfiatano a la in su, e si mettono verbigratia da un ginocchio a un braccio che alzi; perché questi danno la via al metallo di soccorrere quello che per qualche impedimento non venisse, e se ne fanno pochi et assai secondo ch'è difficile il getto. Ciò fatto, si va dando il fuoco a tale cappa ugualmente per tutto, tal che ella venga unita et a poco a poco a riscaldarsi; rinforzando il fuoco sino a tanto, che la forma si infuochi tutta di maniera che la cera, ch'è nel cavo di dentro, venga a struggersi, tale che ella esca tutta per quella banda per la quale si debbe gittare il metallo, senza che ve ne rimanga dentro niente. Et a conoscere ciò bisogna, quando i pezzi si innestano su la figura, pesarli pezzo per pezzo, così poi nel cavare la cera ripesarla e facendo il calo di quella vede l'artefice se n'è rimasta fra l'anima e la cappa e quanta n'è uscita. E sappi che qui consiste la maestria e la diligenza dello artefice a cavare tale cera; dove si mostra la difficoltà di fare i getti che venghino begli e netti. Atteso che rimanendoci punto di cera ruinarebbe tutto il getto, massimamente in quelle parti dove essa rimane. Finito questo, l'artefice sotterra questa forma vicino alla fucina dove il bronzo si fonde, e puntella sí che il bronzo non la sforzi e li fa le vie che possa buttarsi; et al sommo lascia una quantità di grossezza, che si possa poi segare il bronzo che avanza di questa materia; e questo si fa perché venga più netta. Ordina il metallo che vuole, e per ogni libra di cera ne mette dieci di metallo. Fassi la lega del metallo statuario di due terzi rame et un terzo ottone, secondo l'ordine italiano. Gli Egizzii, dai quali quest'arte ebbe origine, mettevano nel bronzo i due terzi ottone et un terzo rame. Il metallo elletto, de gl'altri più fine, due parti rame e la terza argento. Le campane per ogni cento di rame XX di stagno, et a l'artiglierie per ogni cento di rame, dieci di stagno, acciò che il suono di quelle sia più squillante et unito. Restaci ora ad insegnare, che venendo la figura con mancamento perché fosse il bronzo cotto o sottile o mancassi in qualche parte, il modo dell'innestarvi un pezzo. Et in questo caso lievi lo artefice tutto quanto il tristo che è in quel getto, e facciavi una buca quadra cavandola sotto squadra; di poi le aggiusta un pezzo di metallo attuato a quel pezzo, che venga in fuori quel che li piace. E commesso appunto in quella buca quadra col martello tanto lo percuota che lo saldi, e con lime e ferri faccia sí che lo pareggi e finisca in tutto. Ora volendo l'artefice gettare di metallo le figure piccole, quelle si fanno di cera, o avendone di terra o di altra materia, vi fa sopra il cavo di gesso come alle grandi, e tutto il cavo si empie di cera. Ma bisogna che il cavo sia bagnato, perché buttandovi detta cera, ella si rappiglia per la freddezza della acqua e del cavo. Di poi, sventolando e diguazzando il cavo, si vota la cera ch'è in mezzo dil cavo, di maniera che il getto resta voto nel mezzo; il qual voto o vano riempie lo artefice poi di terra e vi mette perni di ferro. Questa terra serve poi per anima, ma bisogna lasciarla seccare bene. Da poi fa la cappa, come a l'altre figure grandi, armandola e mettendovi le cannelle per i venti, la cuoce di poi e ne cava la cera; e così il cavo si resta netto, sí che agevolmente si possono gittare. Il simile si fa de' bassi e de' mezzi rilievi e d'ogni altra cosa di metallo. Finiti questi getti, lo artefice di poi, con ferri appropriati, ciò è bulini, ciappole, strozzi, ceselli, puntelli, scarpelli e lime, lieva dove bisogna e dove bisogna spigne a lo indentro, e rinetta le bave, e con altri ferri che radono, raschia e pulisce il tutto con diligenza et ultimamente con la pomice gli dà il pulimento. Questo bronzo piglia co 'l tempo per se medesimo un colore che trae in nero e non in rosso come quando si lavora. Alcuni con olio lo fanno venire nero, altri con l'aceto lo fanno venire verde, et altri con la vernice li danno il colore di nero, tale che ognuno lo conduce come più gli piace.

## CAP. XII

De' conii di acciaio per fare le medaglie di bronzo o di altri metalli, e come elle si fanno di essi



metalli, di pietre orientali e di cammei.

Volendo fare le medaglie di bronzo, di argento o d'oro, come già le fecero gli antichi, debbe lo artefice primieramente con punzoni di ferro intagliare di rilievo i punzoni nello acciaio indolcito a fuoco, a pezzo per pezzo; come per esempio la testa sola di rilievo ammaccato in un punzone solo di acciaio, e così l'altre parti che si commettono a quella. Fabbricati così di acciaio tutti i punzoni che bisognano per la medaglia, si temperano co 'l fuoco et in su 'l conio dello acciaio stemperato, che debbe servire per cavo e per madre della medaglia, si va improntando a colpi di martello e la testa e l'altre parti a' luoghi loro. E dopo lo avere improntato il tutto, si va diligentemente rinettando e ripulendo e dando fine e perfezzione al predetto cavo che ha poi a servire per madre. Hanno tuttavolta usato molti artefici di incavare con le ruote le dette madri in quel modo che si lavorano di incavo i cristalli, i diaspri, i calcidonii, le agate, gli ametisti, i sardonii, i lapislazzuli, i crisoliti, le corniuole, i cammei e l'altre pietre orientali, et il così fatto lavoro fa le madri più pulite, come ancora le pietre predette. Nel medesimo modo si fa il rovescio della medaglia; e con la madre della testa e con quella del rovescio si stampano medaglie di cera o di piombo, le quali si formano di poi con sottilissima polvere di terra atta a ciò, nelle quali forme, cavatane prima la cera o il piombo predetto, serrate dentro a le staffe, si getta quello stesso metallo che ti aggrada per la medaglia. Questi getti si rimettono nelle loro madri di acciaio: e per forza di viti o di lieve et a colpi di martello si stringono talmente, che elle pigliano quella pelle da la stampa che elle non hanno presa da 'l getto. Ma le monete e l'altre medaglie più basse, si improntano senza viti, a colpi di martello con mano; e quelle pietre orientali che noi dicemmo di sopra, si intagliano di cavo con le ruote per forza di smeriglio, che con la ruota consuma ogni sorte di durezza di qualunque pietra si sia. E lo artefice va spesso improntando con cera quel cavo che e' lavora, et in questo modo va levando dove più giudica di bisogno e dando fine alla opera. Ma i cammei si lavorano di rilievo; perché essendo questa pietra faldata, cioè è bianca sopra e sotto nera, si va levando de 'l bianco tanto che o testa o figura resti di basso rilievo bianca nel campo nero. Et alcuna volta per accomodarsi che tutta la testa o figura venga bianca in sul campo nero, si usa di tignere il campo, quando e' non è tanto scuro quanto bisogna. E di questa professione abbiamo viste opere mirabili e divinissime, antiche e moderne.

### CAP. XIII

Come di stucco si conducono i lavori bianchi, e del modo del fare la forma di sotto murata, e come si lavorano.

Solevano gli antichi, nel volere fare volte o incrostature o porte o finestre o altri ornamenti di stucchi bianchi, fare l'ossa disotto di muraglia, che sia o mattoni cotti o vero tufi, cioè è sassi che siano dolci e si possino tagliare con facilità, e di questi murando facevano l'ossa di sotto, dandoli o forma di cornice o di figure o di quello che fare volevano, tagliando de' mattoni o de le pietre, le quali hanno a essere murate con la calce. Poi con lo stucco che nel capitolo IIII dicemmo, impastato di marmo pesto e di calce di trevertino, debbano fare sopra le ossa predette la prima bozza di stucco ruvido, cioè è grosso e granuloso acciò vi si possi mettere sopra il più sottile quando quel di sotto ha fatto la presa, e che sia fermo, ma non secco affatto. Perché lavorando la massa della materia in su quel ch'è umido, fa maggior presa, bagnando di continuo dove lo stucco si mette, acciò si renda più facil a lavorarlo. E volendo fare cornici o fogliami intagliati, bisogna avere forme di legno, intagliate nel cavo di quegli stessi intagli che tu vuoi fare. E si piglia lo stucco che sia non sodo sodo, né tenero, ma di una maniera tegnente, e si mette su l'opra a la quantità della cosa che si vuol formare, e vi si mette sopra la predetta forma intagliata, impolverata di polvere di marmo, e picchiandovi su con un martello, che il colpo sia uguale, resta lo stucco improntato; il quale si va rinettando e pulendo poi acciò venga il lavoro diritto et uguale. Ma volendo che l'opera abbia maggior rilievo a lo in fuori, si conficcano dove ella ha da essere ferramenti o chiodi, o altre armadure simili, che tenghino sospeso in aria lo stucco, che fa con esse presa grandissima, come ne

gli edifizii antichi si vede, ne' quali si truovano ancora gli stucchi et i ferri conservati sino al di d'oggi. Quando vuole adunque lo artefice condurre in muro piano una istoria di basso rilievo, conficca prima in quel muro i chiovi spessi, dove meno e dove piú in fuori, secondo che hanno a stare le figure, e tra queglii serra pezzami piccoli di mattoni o di tufi, a cagione che le punte o capi di queglii tenghino il primo stucco grosso e bozzato, et appresso lo va finendo con pulitezza e con pazienza, che e' si rassodi. E mentre che egli indurisce, lo artefice lo va diligentemente lavorando e ripulendolo di continuo co' pennelli bagnati, di maniera che e' lo conduce a perfezzione, come se e' fusse di cera o di terra. Con questa maniera medesima di chiovi e di ferramenti fatti a posta e maggiori e minori secondo il bisogno, si adornano di stucchi le volte, gli spartimenti e le fabbriche vecchie, come si vede costumarsi oggi per tutta Italia e da molti maestri che si son dati a questo esercizio. Né si debbe dubitare di lavoro cosí fatto come di cosa poco durabile, perché e' si conserva infinitamente et indurisce tanto nello star fatto, che e' diventa co' l tempo come marmo.

#### CAP. XIV

Come si conducono le figure di legno, e che legno sia buono a farle.

Chi vuole che le figure dil legno si possino condurre a perfezzione, bisogna che e' ne faccia prima il modello di cera o di terra, come dicemmo. Questa spezie si è usata molto nella cristiana religione, atteso che infiniti maestri hanno fatto molti crocifissi e diverse figure ancora. Ma invero, non si dà mai al legno quella carnosità o morbidezza che al metallo et al marmo et a le altre sculture che noi veggiamo, ciò è cose o di stucchi o di cera o di terra. Il migliore nientedimanco tra tutti i legni, che si adoperano a la scultura, è il tiglio, perché egli ha i pori uguali per ogni lato et ubbidisce piú agevolmente alla lima et allo scarpello. Ma perché lo artefice, essendo grande la figura che e' vuole, non può fare il tutto d'un pezzo solo, bisogna ch'egli lo commetta di pezzi, e lo alzi et ingrossi secondo la forma ch'e' lo vuol fare. E per appiccarlo insieme in modo che e' tenga, non tolga matrice di cacio, perché non terrebbe, ma colla di spicchi con la quale strutta, scaldati i predetti pezzi al fuoco, gli commetta e gli serri insieme, non con chiovi di ferro, ma del medesimo legno. Il che fatto, lo lavori et intagli secondo la forma del suo modello. E degli artefici di cosí fatto mestiero si sono vedute ancora opere di bossolo lodatissime et ornamenti di noce bellissimi, i quali quando sono di bel noce che sia nero, appariscono quasi di bronzo. Et ancora abbiamo veduti intagli in noccioli di frutte come ciregie e meliache di mano di Todeschi, molto eccellenti, lavorati con una pazienza e sottigliezza grandissima. E se bene e' non hanno quel perfetto disegno che nelle cose loro dimostrano gli Italiani, hanno nientedimeno operato et operano continuamente riducendo le cose a tanta sottigliezza, che elle fanno stupire il mondo. E questo basti brevemente aver detto de le cose della scultura. Passiamo ora a la pittura.

#### **De la pittura**

#### CAP. XV

Come si fanno e si conoscono le buone pitture, et a che; e del disegno et invenzione delle storie.

La pittura è un piano coperto di campi di colori, in superficie o di tavola o di muro o di tela, intorno a diversi lineamenti, i quali per virtù di un buon disegno di linee girate circondano la figura. Questo sí fatto piano, dal pittore con retto giudizio mantenuto nel mezzo chiaro e negli estremi e ne' fondi scuro et accompagnato tra questi e quello da colore mezzano tra il chiaro e lo scuro, fa che, unendosi insieme questi tre campi, tutto quello che è tra l'uno lineamento e l'altro si rilieva et apparisce tondo e spiccato. Bene è vero che questi tre campi non possono bastare ad ogni cosa minutamente, atteso che egli è necessario dividere qualunque di loro almeno in due spezie, facendo di quel chiaro due mezzi e di quell'oscuro duae piú chiari, e di quel mezzo due altri mezzi che pendino l'uno nel piú chiaro e l'altro nel piú scuro. Quando queste tinte d'un color solo, qualunque egli si sia, saranno stemperate, si vedrà a poco a poco cominciare il chiaro e poi meno chiaro e poi

un poco piú scuro, di maniera ch'a poco a poco troverremo il nero schietto. Fatte dunque le mestiche, ciò è il mescolare insieme questi colori, volendo lavorare o a olio o a tempera o in fresco si va coprendo il lineamento e mettendo a' suoi luoghi i chiari e gli scuri et i mezzi e gli abbagliati de' mezzi e de' lumi che sono quelle tinte mescolate de' tre primi, chiaro, mezzano e scuro; i quali chiari, mezzani e scuri et abbagliati si cavano da 'l cartone o vero altro disegno, che per tal cosa è fatto per porlo in opra; il qual è necessario che sia condotto con buona collocazione e disegno fondato e con giudizio et invenzione, atteso che la collocazione non è altro nella pittura che avere spartito in quel loco dove si fa una figura, che gli spazii siano concordi al giudizio de l'occhio e non siano disformi, ch'il campo sia in un luogo pieno e ne l'altro voto; la qual cosa nasca da 'l disegno e da lo avere ritratto o figure di naturale vive o da modelli di figure fatte per quello che si voglia fare. Il qual disegno non può avere buon'origine se non s'ha dato continuamente opera a ritrare cose naturali, e studiato pitture d'eccellenti maestri ed istatue antiche di rilievo. Ma sopra tutto il meglio è gl'ignudi degli uomini vivi e femine, e da quelli avere preso in memoria per lo continuo uso i muscoli del torso, delle schiene, delle gambe, delle braccia, delle ginochia e l'ossa di sotto, e poi avere sicurtà, per lo tanto studio, che senza avere i naturali inanzi si possa formare di fantasia da sé attitudini per ogni verso; così aver veduto de gli uomini scorticati, per sapere come stanno l'ossa sotto et i muscoli et i nervi, con tutti gli ordini e termini della notomia, per potere con maggior sicurtà e piú rettamente situare le membra nello uomo e porre i muscoli nelle figure. E coloro che ciò fanno, forza è che facciano perfettamenteamente i contorni delle figure, le quali dintornate come elle debbono, mostrano buona grazia e bella maniera. Perché chi studia le pitture e sculture buone, fatte con simil modo vedendo et intendendo il vivo, è necessario che abbi fatto buona maniera nell'arte. E da ciò nasce l'invenzione, la quale fa mettere insieme in istoria le figure a quattro, a sei, a dieci, a venti, talmente che si viene a formare le battaglie e l'altre cose grandi della arte. Questa invenzione vuol in sé una convenevolezza formata di concordanzia e di obediencia; che s'una figura si muove per salutare un'altra, non si faccia la salutata voltarsi indietro, avendo a rispondere, e con questa similitudine tutto il resto. La istoria sia piena di cose variate e differenti l'una da l'altra, ma a proposito sempre di quello che si fa e che di mano in mano figura lo artefice. Il quale debbe distinguere i gesti e l'attitudini, facendo le femmine cum aria dolce e bella e similmente i giovani; ma i vecchi gravi sempre di aspetto et i sacerdoti massimamente e le persone di autorità. Advertendo però sempre mai che ogni cosa corrisponda ad un tutto della opera, di maniera che quando la pittura si guarda, vi si conosca una concordanzia unita che dia terrore nelle furie e dolcezza negli effetti piacevoli, e rappresenti in un tratto la intenzione del pittore, e non le cose che e' non pensava. Convieni adunque per questo che e' formi le figure, che hanno ad esser fiere, con movenzia e con gagliardia; e sfugga quelle che sono lontane da le prime con l'ombre e con i colori appoco appoco dolcemente oscuri; di maniera che l'arte sia accompagnata sempre con una grazia di facilità e di pulita leggiadria di colori, e condotta l'opera a perfezzione, non con uno stento di passione crudele, che gl'uomini che ciò guardano abbino a patire pena della passione che in tal opera veggono sopportata dallo artefice, ma da ralegrarsi della felicità, che la sua mano abbia avuto dal cielo quella agilità, che renda le cose finite con istudio e fatica sí, ma non con istento; tanto che dove elle sono poste non siano morte, ma si appresentino vive e vere a chi le considera. Guardinsi da le crudesse, e cerchino che le cose, che di continuo fanno, non paino dipinte, ma si dimostrino vive e di rilievo fuor della opera loro; e questo è il vero disegno fondato e la vera invenzione che si conosce esser data da chi le ha fatte alle pitture da chiamar buone.

## CAP. XVI

De gli schizzi, disegni, cartoni et ordine di prospective; e per quel che si fanno, et a quello che i pittori se ne servono.

Gli schizzi chiamiamo noi una prima sorte di disegni, che si fanno per trovare il modo delle attitudini et il primo componimento dell'opra. E sono fatti in forma di una macchia, accennati solamente da noi in una sola bozza del tutto. E perché questi dal furor dello artefice sono in poco

tempo espressi, universalmente son detti schizzi, perché vengono, schizzando o con la penna o con altro disegnatoio o carbone, in maniera che questi non servono se non per tentare l'animo di quel che gli sovviene. Da questi schizzi vengono poi rilevati in buona forma e con più amore e fatica i disegni, i quali con tutta quella diligenza che si può si cerca vedere dal vivo, se già l'artefice non si sentisse gagliardo che da sé li potesse condurre. Appresso, misuratili con le seste o a occhio, si ringrandiscono da le misure piccole nelle maggiori, secondo l'opera che si ha da fare. Questi si fanno con varie cose, ciò è o di lapis rosso, che è una pietra la qual viene da' monti di Alamagna, che per esser tenera agevolmente si sega e riduce in punte sottili da segnare con esse in su i fogli come tu vuoi, o con la pietra nera che viene de' monti di Francia, la qual è similmente come la rossa. Altri di chiaro e scuro si conducono su fogli tinti, che fa un mezzo, e la penna fa il lineamento ciò è il d'intorno o profilo, e l'inchiostro con un poco d'acqua fa una tinta dolce che vela et ombra quello, da poi con un pennello sottile con della biacca stemperata con la gomma si lumeggia il disegno, e questo modo è molto alla pittoresca e mostra più l'ordine del colorito. Molti altri fanno con la penna sola lasciando i lumi della carta, che è difficile ma molto maestrevole; et infiniti altri modi ancora de' quali non accade fare menzione, perché tutti rappresentano una cosa medesima, cioè il disegnare. Fatti così i disegni, chi vuole lavorare in fresco, ciò è in muro, è necessario faccia i cartoni, ancora che e' si costumi per molti di fargli per lavorare anco in tavola. Questi cartoni si fanno così: impastansi fogli con colla di farina et acqua cotta al fuoco, et i fogli voglion essere squadrati, e si tirano al muro con lo incollarli attorno duo dita verso il muro con la medesima pasta, e si bagnano spruzzandovi dentro per tutto acqua fresca, e così molli si tirano, acciò nel seccarsi vengano a distendere il molle delle grinze. Da poi, quando sono secchi con una canna lunga, per giudicare discosto, vanno riportando sul cartone tutto quello che nel disegno piccolo è disegnato con pari grandezza, et a poco a poco quando a una figura, quando a l'altra danno fine. Qui fanno i pittori tutte le fatiche dell'arte del ritrarre dal vivo ignudi e panni di naturale, e tirano le prospettive con tutti quelli ordini che piccoli si sono fatti in su' fogli, ringrandendoli a proporzione. E se in quegli fussero prospettive o casamenti, si ringrandiscono con la rete, la quale è una graticola di quadri piccoli ringrandita nel cartone, che riporta giustamente ogni cosa. Perché chi ha tirate le prospettive ne' disegni piccoli, cavate di su la pianta, alzate co 'l profilo e con la intersecazione e co 'l punto fatte diminuire e sfuggire, bisogna che le riporti proporzionate in su 'l cartone. Ma de 'l modo del tirarle, perché ella è cosa fastidiosa e difficile a darsi ad intendere non voglio io parlare altrimenti. Basta che le prospettive son belle tanto, quanto elle si mostrano giuste alla loro veduta e sfuggendo si allontanano da l'occhio, e quando elle sono composte con variato e bello ordine di casamenti. Bisogna poi ch'il pittore abbia risguardo a farle con proporzione sminuire con la dolcezza de' colori, la qual è nello artefice una retta discrezione et un giudizio buono, la causa del quale si mostra nella difficoltà delle tante linee confuse colte da la pianta, dal profilo et intersecazione, che ricoperte dal colore restano una facilissima cosa, la qual fa tenere l'artefice dotto, intendente et ingegnoso nell'arte. Usono ancora molti maestri, innanzi che faccino la storia nel cartone, fare un modello di terra in su un piano, con situare tonde tutte le figure per vedere li sbattimenti, ciò è l'ombre, che da un lume si causano addosso alle figure, che sono quella ombra tolta dal sole, il quale più crudamente che il lume le fa in terra nel piano per l'ombra della figura. E di qui ritraendo il tutto della opra hanno fatto l'ombre che percuotono addosso a l'una e l'altra figura, onde ne vengono i cartoni e l'opera, per queste fatiche, di perfezione e di forza più finiti, e da la carta si spiccano per il rilievo. Il che dimostra il tutto più bello e maggiormente finito. E quando questi cartoni al fresco o al muro s'adoprano, ogni giorno nella commettitura se ne taglia un pezzo e si calca sul muro che sia incalcinato di fresco e pulito eccellentemente. Questo pezzo del cartone si mette in quel luogo dove s'ha a fare la figura e si contrassegna, perché l'altro dí, che si voglia rimettere un altro pezzo, si riconosca il suo luogo appunto e non possa nascere errore. Appresso, per i dintorni del pezzo detto, con un ferro si va calcando in su lo intonico della calcina, la quale per esser fresca acconsente alla carta e così ne rimane segnata. Per il che si lieva via il cartone, e per que' segni che nel muro sono calcati si va con i colori lavorando, e così si conduce il lavoro in fresco o in muro. Alle tavole et alle tele si fa il medesimo calcato; ma il cartone tutto d'un pezzo, salvo che bisogna tingere di dietro il cartone con carboni o polvere nera, acciò che segnando

poi col ferro, quello venga profilato e disegnato nella tela o tavola. E per questa cagione i cartoni si fanno per compartire, che l'opra venga giusta e misurata. Assai pittori sono che, per l'opre a olio, sfuggono ciò, ma per il lavoro in fresco non si può sfuggire che non si facciano. Ma certo chi trovò tal invenzione ebbe buona fantasia, atteso che ne' cartoni si vede il giudizio di tutta l'opra insieme, e si acconcia e giusta finché stiano bene. Il che ne l'opra poi non può farsi.

## CAP. XVII

De li scorti delle figure al di sotto in su, e di quelli in piano.

Hanno avuto gli artefici nostri una grandissima avvertenza nel fare scortare le figure, ciò è nel farle apparire di più quantità che elle non sono veramente, essendo lo scorto a noi una cosa disegnata in faccia corta, che a l'occhio venendo innanzi non ha la lunghezza o la altezza che ella dimostra. Tuttavia la grossezza, i dintorni, l'ombre et i lumi fanno parere che ella venga innanzi, e per questo si chiama scorto. Di questa specie non fu mai pittore o disegnatore, che facesse meglio che s'abbia fatto il nostro Michele Angelo Buonarroti; et ancora nessuno meglio gli poteva fare, avendo egli divinamente fatto le figure di rilievo. Egli prima di terra o di cera ha per questo uso fatti i modelli; e da quegli, che più del vivo restano fermi, ha cavato i contorni, i lumi e l'ombre. Questi danno a chi non intende grandissimo fastidio, perché non arrivano con l'intelletto a la profondità di tale difficoltà, la qual è la più forte, a farla bene, che nessuna che sia nella pittura. E certo i nostri vecchi, come amorevoli de l'arte, trovarono il tirarli per via di linee in prospettiva, che non si poteva fare prima, pure li ridussero tanto innanzi, che oggi s'ha la vera maestria di farli. E quegli che li biasimano (dico delli artefici nostri) sono quelli che non li sanno fare, e che, per alzare se stessi, vanno abassando altrui. Et abbiamo assai maestri pittori, i quali, ancora che valenti, non si dilettono di fare scorti; e nientedimeno quando gli veggono belli e difficili, non solo non gli biasimano, ma gli lodano sommamente. Di questa specie ne hanno fatto i moderni alcuni, che sono a proposito e difficili, come sarebbe a dir in una volta le figure, che guardando in su scortano e sfuggono; e questi chiamiamo al di sotto in su, ch'hanno tanta forza ch'eglino bucano le volte. E questi non si possono fare se non si ritraggono dal vivo, o con modelli in altezze convenienti non si fanno fare loro le attitudini e le movenzie di tal cose. Certo che in questo genere si recano in quella difficoltà una somma grazia et una gran bellezza, e mostrasi una terribilissima arte. Di questa specie troverrete che gli artefici nostri nelle vite loro hanno dato grandissimo rilievo a tali opere e condottele a una perfetta fine, onde hanno conseguito lode grandissima. Chiamansi scorti di sotto in su, perché il figurato è alto, guardato dall'occhio per veduta in su e non per la linea piana dell'orizzonte, laonde alzandosi la testa a volere vederlo e scorgendosi prima le piante de' piedi e l'altre parti di sotto, giustamente si chiama co 'l detto nome.

## CAP. XVIII

Come si debbino unire i colori a olio, a fresco o a tempera; e come le carni, i panni e tutto quello che si dipigne venga nell'opera ad unire, talché le figure non venghino divise et abbino rilievo e forza e mostrino l'opra chiara et aperta.

La unione nella pittura è una discordanza di colori diversi accordati insieme, i quali nella diversità di più divise mostrano differentemente distinte l'una da l'altra le parti delle figure, come le carni da i capelli, et un panno diverso di colore da l'altro. Quando questi colori son messi in opera accesamente e vivi, con una discordanza spiacevole, talché siano tinti e carichi di corpo, sí come usavano di fare già alcuni pittori, il disegno ne viene ad essere offeso di maniera che le figure restano più presto dipinte dal colore che dal pennello, che le lumeggia et adombra fatte apparire di rilievo e naturali. Tutte le pitture adunque, o a olio o a fresco o a tempera, si debbon fare talmente unite ne' loro colori, che quelle figure che nelle storie sono le principali venghino condotte chiare chiare, mettendo i panni di colore non tanto scuro addosso a quelle dinanzi, che quelle che vanno

dopo gli abbino piú chiari poi che le prime; anzi a poco a poco, tanto quanto elle vanno diminuendo a lo indentro, divenghino anco parimente di mano in mano, e dil colore delle carnagioni e delle vestimenta, piú scure. E principalmente si abbia grandissima avvertenza di mettere sempre i colori piú vaghi, piú dilettevoli e piú belli nelle figure principali et in quelle massimamente che nella istoria vengono intere e non mezze, perché queste sono sempre le piú considerate e quelle che son piú vedute che l'altre, le quali servono quasi per campo nel colorito di queste; et un colore piú smorto fa parere piú vivo l'altro che gli è posto accanto. E con i colori maninconici e pallidi fanno parere piú allegri quelli che li sono accanto e quasi d'una certa bellezza fiammeggianti. Né si debbono vestire gli ignudi di colori tanto carichi di corpo, che dividino le carni da' panni quando detti panni attraversassino detti ignudi, ma i colori de' lumi di detti panni siano chiari simili alle carni, o gialletti o rossigni o violati o pagonazzi, con cangiare i fondi scuretti o verdi o azzurri o pagonazzi o gialli, purché tragghino a lo oscuro e che unitamente si accompagnino, nel girare delle figure, con le loro ombre, in quel medesimo modo che noi veggiamo nel vivo, che quelle parti che ci si apresentano piú vicine allo occhio piú hanno di lume, e l'altre perdendo di vista perdono ancora de 'l lume e de 'l colore. Cosí nella pittura si debbono adoperare i colori con tanta unione, che e' non si lasci uno scuro et un chiaro sí spiacevolmente ombrato e lumeggiato, che e' si faccia una discordanza et una disunione spiacevole, salvo che negli sbattimenti che sono quelle ombre che fanno le figure addosso l'una all'altra, quando un lume solo percuote addosso ad una prima figura, che viene ad adombrare del suo sbattimento la seconda. E questi ancora quando accaggiono, voglion essere dipinti con dolcezza et unitamente, perché chi gli disordina, viene a fare che quella pittura par piú presto un tappeto colorito o un paro di carte da giucare che carne unita o panni morbidi o altre cose piumose, delicate e dolci. Che sí come gli orecchi restano offesi da una musica che fa strepito o dissonanza o durezza, salvo però in certi luoghi et a' tempi, sí come io dissi degli sbattimenti, cosí restano offesi gli occhi da' colori troppo carichi o troppo crudi. Con ciò sia che il troppo acceso offende il disegno, e lo abbacinato, smorto, abbagliato e troppo dolce, pare una cosa spenta, vecchia et affumicata; ma lo unito, che tenga infra lo acceso e lo abbagliato, è perfettissimo e diletta l'occhio parimente che una musica unita et arguta diletta lo orecchio. Debbonsi perdere negli scuri certe parti delle figure e nella lontananza della istoria; perché, oltra che se elle fussino nello apparire troppo vive et accese confonderebbono le figure, elle danno ancora, restando scure et abbagliate, quasi come campo, maggior forza alle altre che vi sono inanzi. Né si può credere, quanto nel variare le carni con i colori, faccendole a' giovani piú fresche che a' vecchi, et a' mezzani tra il cotto et il verdiccio e gialliccio, si dia grazia e bellezza alla opera, e quasi in quello stesso modo che si faccia nel disegno la aria delle vecchie accanto alle giovani et alle fanciulle et a' putti; dove veggendosene una tenera e carnosa, l'altra pulita e fresca, fa bellissima discordanza accordatissima. Et in questo modo si debbe nel lavorare metter gli scuri dove meno offendino e faccino divisione, per cavare fuori le figure; come si vede nelle pitture di Rafaello da Urbino e di altri pittori eccellenti che hanno tenuto questa maniera. Ma non si debbe tenere questo ordine nelle istorie dove si contrafacessino lumi di sole e di luna, o vero fuochi o cose notturne, perché queste si fanno con gli sbattimenti crudi e taglienti. E nella sommità dove sí fatto lume percuote, sempre vi sarà dolcezza et unione. Et in quelle pitture che aranno queste parti si conoscerà che la intelligenza del pittore arà con la unione del colorito campata la bontà del disegno, dato vaghezza alla pittura, e rilievo e forza terribile alle figure.

## CAP. XIX

Del dipingere in muro, come si fa; e perché si chiama lavorar in fresco.

Di tutti gl'altri modi che i pittori faccino, il dipignere in muro è piú maestrevole e bello, perché consiste nel fare in un giorno solo quello che nelli altri modi si può in molti ritoccare sopra il lavorato. Era da gli antichi molto usato il fresco, et i vecchi moderni ancora l'hanno poi seguitato. Questo si lavora su la calce che sia fresca, né si lascia mai sino a che sia finito quanto per quel giorno vogliamo lavorare. Perché allungando punto il dipingerla, fa la calce una certa crosterella, pe

'l caldo, pe 'l freddo, pe 'l vento e pe' ghiacci, che muffa e macchia tutto il lavoro. E per questo vuole essere continovamente bagnato il muro che si dipigne, et i colori che vi si adoperano tutti di terre e non di miniere et il bianco di trevertino cotto. Vuole ancora una mano destra, resoluta e veloce, ma sopra tutto un giudizio saldo et intero, perché i colori, mentre che il muro è molle, mostrano una cosa in un modo, che poi secco non è piú quello. E però bisogna che in questi lavori a fresco giuochi molto piú al pittore il giudizio che il disegno, e che egli abbia per guida sua una pratica piú che grandissima, essendo sommamente difficile il condurlo a perfezione. Molti de' nostri artefici vagliono assai negli altri lavori, ciò è a olio o a tempera, et in questo poi non riescono, per essere egli veramente il piú virile, piú sicuro, piú risoluto e durabile di tutti gl'altri modi, e quello che nello stare fatto di continuo acquista di bellezza e di unione piú degl'altri infinitamente. Questo a l'aria si purga e da l'acqua si difende e regge di continuo a ogni percossa. Ma bisogna guardarsi di non avere a ritoccarlo co' colori che abbino colla di carnicci o rosso d'uovo o gomma o draganti, come fanno molti pittori; perché oltra che il muro non fa il suo corso di mostrare la chiarezza, vengono i colori apannati da quello ritoccar di sopra, e con poco spacio di tempo diventano neri. Però quegli che cercano lavorar in muro, lavorino virilmente a fresco e non ritocchino a secco, perché oltra l'esser cosa vilissima, rende piú corta vita alle pitture.

## CAP. XX

Del dipignere a tempera o vero a uovo su le tavole o tele, e come si può usare sul muro che sia secco.

Da Cimabue in dietro e da lui in qua s'è sempre veduto opre lavorate da' Greci a tempera in tavola et in qualche muro. Et usavano nello ingessare delle tavole questi maestri vecchi, dubitando che quelle non si aprissero in su le committiture, mettere per tutto con la colla di carnicci tela lina e poi sopra quella ingessavano per volere lavorarvi sopra e temperavano i colori da condurle co 'l rosso dello uovo o tempera, la qual è questa: toglievano uno uovo e quello dibattevano e dentro vi tritavano un ramo tenero di fico, acciò che quel latte con queluovo facesse la tempera de' colori; i quali con essa temperando, lavoravano l'opere loro. E toglievano per quelle tavole i colori ch'erano di miniere, i quali son fatti parte da gli alchimisti e parte trovati nelle cave. E di questa specie di lavoro ogni colore è buono, salvo ch'il bianco che si lavora in muro fatto di calcina, ch'è troppo forte. Così veniano loro condotte con questa maniera le opere e le pitture loro; e questo chiamavano colorire a tempera. Solo gli azzurri temperavano con colla di carnicci perché la giallezza dell'uovo gli faceva diventar verdi, ove la colla gli mantiene nell'essere suo; e 'l simile fa la gomma. Tiensi la medesima maniera su le tavole, o ingessate o senza, e così su' muri, che siano secchi, si dà una o due mano di colla calda, e da poi con colori temperati con quella si conduce tutta l'opera, e chi volesse temperare ancora i colori a colla, agevolmente gli verrà fatto, osservando il medesimo che nella tempera si è raccontato. Né saranno peggiori per questo, poiché anco de' vecchi maestri nostri si sono vedute le cose a tempera conservate centinaia d'anni con bellezza e freschezza grande. E certamente e' si vede ancora delle cose di Giotto, che ce n'è pure alcuna in tavola, durata già dugento anni e mantenutasi molto bene. È poi venuto il lavorar a olio, che ha fatto per molti mettere in bando il modo della tempera, sí come oggi veggiamo, che nelle tavole e nelle altre cose d'importanza si è lavorato e si lavora ancora del continuo.

## CAP. XXI

Del dipingere a olio, in tavola e su le tele.

Fu una bellissima invenzione et una gran commodità all'arte della pittura il trovare il colorito a olio, di che fu primo inventore in Fiandra Giovanni da Bruggia, il quale mandò la tavola a Napoli a 'l Re Alfonso et al Duca d'Urbino Federigo II la stufa sua, e fece un San Geronimo che Lorenzo de' Medici aveva, e molte altre cose lodate. Lo seguì poi Rugieri da Bruggia suo discipolo, et Ausse

creato di Rugieri che fece a' Portinari in Sancta Maria Nuova di Fiorenza un quadro picciolo, il qual è oggi appress'al Duca Cosimo, et è di sua mano la tavola di Careggi, villa fuori di Fiorenza, della illustrissima Casa de' Medici; similmente Lodovico da Luano e Pietro Crista e maestro Martino et ancora Giusto da Guanto, che fece la tavola della Comunione de 'l Duca d'Urbino et altre pitture, et Ugo d'Anversa, che fe' la tavola di Sancta Maria Nuova di Fiorenza. Questa arte condusse poi in Italia Antonello da Messina, che molti anni consumò in Fiandra, e nel tornarsi di qua da' monti fermatosi ad abitare in Venezia, la insegnò quivi ad alcuni amici, uno de' quali fu Domenico Veneziano, che la condusse poi in Firenze, quando dipinse a olio la capella de' Portinari in Sancta Maria Nuova, dove la imparò Andrea da 'l Castagno, che la insegnò agli altri maestri, con i quali si andò ampliando l'arte et acquistando, sino a Pietro Perugino, a Lionardo da Vinci et a Rafaello da Urbino, talmente che ella s'è ridotta a quella bellezza che gli artefici nostri, mercé loro, l'hanno acquistata. Questa maniera di colorire accende più i colori, né altro bisogna che diligenza et amore, perché l'olio in sé si reca il colorito più morbido, più dolce e delicato e di unione e sfumata maniera più facile che li altri, e mentre che fresco si lavora, i colori si mescolano e si uniscono l'uno con l'altro più facilmente. Et insomma li artefici danno in questo modo bellissima grazia e vivacità e gagliardezza alle figure loro, talmente che spesso ci fanno parere di rilievo le loro figure, e che elle eschino de la tavola, e massimamente quando elle sono continovate di buono disegno, con invenzione e bella maniera. Ma per mettere in opera questo lavoro si fa così: quando vogliono cominciare, cioè ingessato che hanno le tavole o quadri, gli radono, e datovi di dolcissima colla quattro o cinque mani con una spugna, vanno poi macinando i colori con olio di noce o di seme di lino (benché il noce è meglio perché ingialla meno) e così macinati con questi olii, che è la tempera loro, non bisogna altro, quanto a essi, che distendergli co 'l pennello. Ma conviene far prima una mestica di colori seccativi, come biacca, giallolino, terre da campane, mescolati tutti in un corpo et un color solo, e quando la colla è secca impiastarla su per la tavola, il che molti chiamano la imprimatura. Seccata poi questa mestica, va lo artefice o calcando il cartone, o con gesso bianco da sarti disegnando quella, e così ne' primi colori l'abozza; il che alcuni chiamano imporre. E finita di coprire tutta, ritorna con somma politezza lo artefice da capo a finirla, e qui usa l'arte e la diligenza per condurla a perfezzione; e così fanno i maestri in tavola a olio le loro pitture.

## CAP. XXII

Del pingere a olio nel muro che sia secco.

Quando gl'artefici vogliono lavorare a olio in su 'l muro secco, due maniere possono tenere: una con fare che il muro, se vi è dato su il bianco o a fresco o in altro modo, si raschi; o se egli è restato liscio senza bianco, ma intonacato, vi si dia su due o tre mane di olio bollito e cotto, continovando di ridarvelo su, sino a tanto ch'e' non voglia più bere; e poi secco si gli dà di mestica o imprimatura come si disse nel capitolo avanti a questo. Ciò fatto e secco, possono gli artefici calcare o disegnare e tale opera come la tavola condurre al fine, tenendo mescolato continuo nei colori un poco di vernice, perché facendo questo, non accade poi vernicarla. L'altro modo è che l'artefice, di stucco di marmo e di matton pesto finissimo fa un arricciato che sia pulito, e lo rade co 'l taglio della cazzuola perché il muro ne resti ruvido. Appresso gli dà una man d'olio di seme di lino e poi fa in una pignatta una mistura di pece greca e mastico e vernice grossa, e quella bollita, con un pennel grosso si dà nel muro, poi si distende per quello con un calzuola da murare che sia di fuoco. Questa intasa i buchi dello arricciato e fa una pelle più unita per il muro. E poi ch'è secca, si va dandole d'imprimatura o di mestica, e si lavora nel modo ordinario dell'olio, come abbiamo ragionato.

## CAP. XXIII

Del dipingere a olio su le tele.

Gli uomini per potere portare le pitture di paese in paese, hanno trovato la comodità delle tele



dipinte, come quelle che pesano poco et avvolte sono agevoli a trasportarsi. Queste a olio, perch'elle siano arrendevoli, se non hanno a stare ferme non s'ingessano, atteso che il gesso vi crepa su arrotolandole, però si fa una pasta di farina con olio di noce et in quello si mettono due o tre macinate di biacca, e quando le tele hanno auto tre o quattro mani di colla che sia dolce, ch'abbia passato da una banda a l'altra, con un coltello si dà questa pasta, e tutti i buchi vengono con la mano dell'artefice a turarsi. Fatto ciò, se li dà una o due mani di colla dolce e da poi la mestica o imprimatura, et a dipignervi sopra si tiene il medesimo modo che agl'altri di sopra raconti.

#### CAP. XXIV

Del dipingere in pietra a olio, e che pietre siano bone.

È cresciuto sempre lo animo ai nostri artefici pittori, facendo che il colorito a olio, oltra lo averlo lavorato in muro, si possa volendo lavorare ancora su le pietre. Delle quali hanno trovato nella riviera di Genova quella spezie di lastre che noi dicemmo nella architettura che sono attissime a questo bisogno; perché, per esser serrate in sé e per avere la grana gentile, pigliano il pulimento piano. In su queste hanno dipinto modernamente quasi infiniti e trovato il modo vero da potere lavorarvi sopra. Hanno provato poi le pietre più fine, come mischi di marmo, serpentini e porfidi et altre simili che, sendo lisce e brunite, vi si attacca sopra il colore. Ma nel vero quando la pietra sia ruvida et arida, molto meglio inzuppa e piglia l'olio bollito et il colore dentro, come alcuni piperni gentili, i quali quando siano battuti col ferro e non arrenati con rena o sasso di tufi, si posso' spianare con la medesima mistura che dissi nello arricciato, con quella cazzuola di ferro infocata. Percioché a tutte queste pietre non accade dar colla in principio, ma solo una mano d'imprimatura di colore a olio, ciò è mestica; e secca che ella sia, si può cominciare il lavoro a suo piacimento. E chi volesse fare una storia a olio su la pietra, può torre di quelle lastre genovesi e farle fare quadre e fermarle nel muro con perni sopra una incrostatura di stucco, distendendo bene la mestica in su le commettiture, di maniera che e' venga a farsi per tutto un piano di che grandezza l'artefice ha bisogno. E questo è il vero modo di condurre tali opre a fine; e finite si può a quelle fare ornamenti di pietre fini, di misti e d'altri marmi, le quali si rendono durabili in infinito, purché con diligenza siano lavorate; e possonsi e non si possono vernicare come altrui piace, perché la pietra non prosciuga, ciò è non sorbisce quanto fa la tavola e la tela.

#### CAP. XXV

Del dipingere nelle mura di chiaro e scuro di varie terrette, e come si contrafanno le cose di bronzo, e delle storie di terretta per archi o per feste, a colla, che è chiamato a guazzo, et a tempera.

Vogliono i pittori che il chiaro scuro sia una forma di pittura, che tragga più a 'l disegno che a 'l colorito, che ciò è stato cavato da le statue di marmo, contrafacendole, così da le figure di bronzo et altre varie pietre. E questo hanno usato di fare nelle facciate de' palazzi e case in istorie, mostrando che quelle siano contrafatte e paino di marmo o di pietra con quelle storie intagliate, o veramente contrafacendo quelle sorti di specie di marmo e porfido e di pietra verde e granito rosso e bigio o bronzo o altre pietre, come per loro meglio si sono accommodati in più spartimenti di questa maniera; la qual è oggi molto in uso per fare le facce delle case e de' palazzi, così in Roma come per tutta Italia. Queste pitture si lavorano in due modi: prima in fresco, che è la vera, o in tele per archi o per feste, le quali fanno bellissimo vedere. Trattaremo prima de la specie e sorte del fare in fresco, poi diremo de l'altra. Di questa sorte, di terretta si fanno i campi con la terra da fare i vasi, mescolando quella con carbone macinato o altro nero per far l'ombra più scure, e bianco di trevertino con più scuri e più chiari, e si lumeggiano col bianco schietto e con ultimo nero a ultimi scuri finite; vogliono avere tali specie fierezza, disegno, forza, vivacità e bella maniera et essere espresse con una gagliardezza che mostri arte e non stento, perché si hanno a vedere et a conoscere

di lontano. E con queste ancora s'imitano le figure di bronzo, le quali col campo di terra gialla e rosso s'abbozzano e con piú scuri di quello nero e rosso e giallo si sfondano, e con giallo schietto si fanno i mezzi e con giallo e bianco si lumeggiano. E di queste hanno i pittori le facciate e le storie di quelle con alcune statue tramezzate, che in questo genere hanno grandissima grazia. Quelle poi che si fanno per archi, comedie o feste, si lavorano che la tela sia data di terretta, cioè di quella prima terra schietta da far vasi, temperata con colla, e bisogna che essa tela sia bagnata di dietro, mentre lo artefice la dipigne, a ciò che con quel campo di terretta unisca meglio li scuri et i chiari della opera sua. E si costuma temperare i neri di quelle con un poco di tempera. E si adoperano biacche per bianco e minio per dar rilievo alle cose, che paiono di bronzo, e giallino per lumeggiare sopra detto minio. E per i campi e per gli scuri le medesime terre gialle e rosse et i medesimi neri, che io dissi nel lavorare a fresco, i quali fanno mezzi et ombre. Ombrasi ancora con altri diversi colori altre sorti di chiari e scuri, come con terra d'ombra, alla quale si fa la terretta di verde terra, e gialla e bianco; similmente con terra nera, che è un'altra sorte di verde terra e nera, che lo chiamono verdaccio.

#### CAP. XXVI

De gli sgraffiti delle case, che reggono a l'acqua; quello che si adoperi a fargli e come si lavorino le grottesche nelle mura.

Hanno i pittori un'altra specie di pittura, ch'è disegno e pittura insieme, e questo si domanda sgraffito e non serve ad altro che per ornamenti di facciate di case e palazzi, che piú brevemente si conducono con questa spezie e reggono alle acque sicuramente. Perché tutti i lineamenti, invece di essere disegnati con carbone o con altra materia simile, sono tratteggiati con un ferro dalla mano del pittore. Il che si fa in questa maniera: pigliano la calcina mescolata con la rena ordinariamente, e con la paglia abbruciata la tingono d'uno scuro che venga in un mezzo colore che trae in argentino, e verso lo scuro un poco piú che tinta di mezzo, e con questa intonicano la facciata. E fatto ciò e pulita col bianco della calce di trevertino, la imbiancano tutta, et imbiancata ci spolverono su i cartoni, o vero disegnano quel che ci vogliono fare. E di poi agravando col ferro, vanno dintornando e tratteggiando la calce, la quale essendo sotto di corpo nero, mostra tutti i graffi del ferro come segni di disegno. E si suole ne' campi di quegli radere il bianco e poi avere una tinta d'acquerello scuretto molto acquidoso, e di quello dare per gli scuri, come si desse a una carta; il che di lontano fa un bellissimo vedere; ma il campo, se ci è grottesche o fogliami, si sbattimenta, cioè ombreggia con quello acquarello. E questo è il lavoro, che per essere dal ferro graffiato, l'hanno chiamato i pittori sgraffito. Restaci ora ragionare de le grottesche che si fanno sul muro, quelle che vanno in campo bianco. Non ci essendo il campo di stucco, per non essere bianca la calce, si dà loro per tutto sottilmente il campo di bianco; e fatto ciò, si spolverano e si lavorano in fresco di colori sodi, perché non arebbono mai la grazia ch'hanno quelle che si lavorano su lo stucco. Di questa spezie possono essere grottesche grosse e sottili, le quali vengono fatte nel medesimo modo che si lavorano le figure a fresco o in muro.

#### CAP. XXVII

Come si lavorino le grottesche su lo stucco.

Le grottesche sono una specie di pittura licenziosa e ridicola molto, fatte dagli antichi per ornamenti di vani, dove in alcuni luoghi non stava bene altro che cose in aria; per il che facevano in quelle tutte sconciature di monstri per strattezza della natura e per gricciolo e ghiribizzo degli artefici, i quali fanno in quelle cose senza alcuna regola, apiccando a un sottilissimo filo un peso che non si può reggere, a un cavallo le gambe di foglie, a un uomo le gambe di gru et infiniti sciarpelloni e passerotti; e chi piú stranamente se gli immaginava, quello era tenuto piú valente. Furono poi regolate, e per fregi e spartimenti fatto bellissimi andari; cosí di stucchi mescolarono quelle con la

pittura. E sí inanzi andò questa pratica, che in Roma et in ogni luogo dove i Romani risedevano, ve n'è ancora conservato qualche vestigio. E nel vero che tocche d'oro et intagliate di stucchi, elle sono opera allegra e dilettevole a vedere. Queste si lavorano di quattro maniere: che l'una lavora lo stucco schietto, l'altra fa gli ornamenti soli di stucco e dipigne le storie ne' vani e le grottesche ne' fregi; la terza fa le figure parte lavorate di stucco e parte dipinte di bianco e nero, contrafacendo cammei et altre pietre. E di questa spezie grottesche e stucchi se n'è visto e vede tante opere lavorate da' moderni, i quali con somma grazia e bellezza hanno adornato le fabbriche piú notabili di tutta la Italia, che gli antichi rimangono vinti di grande spazio. E la ultima lavora di acquerello in su lo stucco, campando il lume con esso et ombrandolo con diversi colori. Di tutte queste sorti, che si difendono assai da 'l tempo, se ne veggono delle antiche in infiniti luoghi a Roma et a Pozzuolo vicino a Napoli. Et ancora questa ultima sorte si può benissimo lavorare con colori sodi a fresco, e si lascia lo stucco bianco per campo a tutte queste, che nel vero hanno in sé bella grazia; e fra esse si mescolano paesi, che molto danno loro de lo allegro, cosí ancora storiette di figure piccole colorite. E di questa sorte oggi in Italia ne sono molti maestri, che ne fanno professione et in esse sono eccellenti.

### CAP. XXVIII

Del modo del mettere d'oro a bolo et a mordente et altri modi.

Fu veramente bellissimo segreto et investigazione sofisticata il trovar modo, che l'oro si battesse in fogli sí sottilmente, che per ogni migliaio di pezzi battuti, grandi uno ottavo di braccio per ogni verso, bastasse fra lo artificio e l'oro il valore solo di sei scudi. Ma non fu punto meno ingegnosa cosa il trovar modo a poterlo talmente distendere sopra il gesso, che il legno od altro ascostovi sotto paresse tutto una massa d'oro. Il che si fa in questa maniera: ingessasi il legno con gesso sottilissimo, impastato con la colla piú tosto dolce che cruda, e vi si dà sopra grosso piú mani, secondo che il legno è lavorato bene o male. Inoltre, con la chiara dello ovo schietta, sbattuta sottilmente con l'acqua dentrovi, si tempera il bolo armeno, macinato ad acqua sottilissimamente; e si fa il primo acquidoso o vogliamo dirlo liquido e chiaro e l'altro appresso piú corpulento. Poi si dà con esso almanco tre volte sopra il lavoro, sino che e' lo pigli per tutto bene. E bagnando di mano in mano con un pennello dove è dato il bolo, vi si mette su l'oro in foglia, il quale subito si appicca a quel molle. E quando egli è soppasso, non secco, si brunisce con una zanna di cane o di lupo, sinché e' diventi lustrante e bello. Dorasi ancora in un'altra maniera, che si chiama a mordente, che si adopera ad ogni sorte di cose, pietre, legni, tele, metalli d'ogni spezie, drappi e corami; e non si brunisce come quel primo. Questo mordente, che è la maestra che lo tiene, si fa di colori seccaticci a olio di varie sorti e di olio cotto con la vernice dentrovi, e dassi in su il legno che ha avuto prima due mani di colla. E poi che il mordente è dato cosí, non mentre che egli è fresco, ma mezzo secco, vi si mette su l'oro in foglie. Il medesimo si può fare ancora con l'orminiaco quando s'ha fretta, atteso che mentre si dà è buono; e questo serve piú a fare selle, arabeschi et altri ornamenti. E se ne macina ancora di questi fogli in una tazza di vetro con un poco di mele e di gomma, che serve a' miniatori et a infiniti, che col pennello si diletano fare proffili e sottilissimi lumi nelle pitture. E tutti questi sono bellissimi segreti, ma per la copia di essi non se ne tiene molto conto.

### CAP. XXIX

De 'l mosaico de' vetri, et a quello che si conosce il buono e lodato.

Essendo assai largamente detto di sopra nel VI capitolo che cosa sia il mosaico e come e' si faccia, continuandone qui quel tanto che è propio della pittura, diciamo che egli è maestria veramente grandissima condurre i suoi pezzi cotanto uniti, che egli apparisca di lontano per onorata pittura e bella. Atteso che in questa spezie di lavoro bisogna e pratica e giudizio grande, con una profondissima intelligenza nella arte del disegno; perché chi offusca ne' disegni il mosaico con la

copia et abbondanza delle troppe figure nelle istorie, con le molte minuterie de' pezzi, le confonde. E però bisogna ch'il disegno de' cartoni che per esso si fanno sia aperto, largo, facile, chiaro e di bontà e bella maniera continuato. E chi intende nel disegno la forza degli sbattimenti e del dare pochi lumi et assai scuri con fare in quegli certe piazze o campi, costui sopra di ogni altro lo farà bello e bene ordinato. Vuole avere il mosaico lodato chiarezza in sé, con certa unita scurità verso l'ombra, e vuole essere fatto con grandissima discrezione, l'occhio lontano, a ciò che lo stimi pittura e non tarsia commessa. Laonde i mosaici, che aranno queste parti, saranno buoni e lodati da ciascheduno; e certo è che 'l mosaico è la più durabile pittura che sia. Imperò che l'altra col tempo si spegne, e questa nello stare fatto di continuo s'accende, et inoltre la pittura manca e si consuma per se medesima, ove il mosaico, per la sua lunghissima vita, si può quasi chiamare eterno. Per il che scorgiamo noi in esso non solo la perfezione de' maestri vecchi, ma quella ancora degli antichi, mediante quelle opere che oggi si riconoscono della età loro. Preparansi adunque i pezzi da farlo in questa maniera: quando le fornaci de' vetri sono disposte e le padelle piene di vetro, se li vanno dando i colori a ciascuna padella il suo; advertendo sempre che da un chiaro bianco, che ha corpo e non è trasparente, si conduchino i più scuri di mano in mano, in quella stessa guisa che si fanno le mestiche de' colori per dipignere ordinariamente. Appresso, quando il vetro è cotto e bene stagionato, e le mestiche sono condotte e chiare e scure e d'ogni ragione, con certe cucchiaie lunghe di ferro si cava il vetro caldo e si mette in su uno marmo piano e sopra con uno altro pezzo di marmo si schiaccia pari, e se ne fanno rotelle, che venghino ugualmente piane e restino di grossezza la terza parte dell'altezza di un dito. Se ne fa poi con una bocca di cane di ferro pezzetti quadri tagliati, et altri col ferro caldo lo spezzano incrinandolo a loro modo. I medesimi pezzi diventano lunghi e con uno smeriglio li tagliano; il simile fanno di tutti i vetri che hanno di bisogno, e se n'empiono le scatole e si tengono ordinati, come si fa i colori quando si vuole lavorare a fresco, che in varii scodellini si tiene separatamente la masticca delle tinte più chiare e più scure per lavorare. Eccì un'altra specie di vetro, che si adopra per lo campo e per i lumi de' panni, che si mette d'oro; questo quando lo vogliano dorare, pigliono quelle piastre di vetro ch'hanno fatto e con acqua di gomma bagnano tutta la piastra del vetro e poi vi mettono sopra i pezzi d'oro. Fatto ciò, mettono la piastra su una pala di ferro e quella nella bocca della fornace, coperta prima con un vetro sottile tutta la piastra di vetro, che hanno messa d'oro, e fanno questi coperchi o di bocce o modo di fiaschi spezzati, di maniera che un pezzo cuopra tutta la piastra. E lo tengono tanto nel fuoco, che vien quasi rosso, et in un tratto cavandolo l'oro viene con una presa mirabile a imprimersi nel vetro e fermarsi, e regge alle acque et a ogni tempesta; poi questo si taglia et ordina come l'altro di sopra. E per fermarlo nel muro usano di fare il cartone colorito, alcuni altri senza colore; il quale cartone calcano o segnano a pezzo a pezzo in su lo stucco, e di poi vanno commettendo appoco appoco quanto vogliono fare nel mosaico. Questo stucco per esser posto grosso in su la opera gli aspetta duoi dí e quattro secondo la qualità del tempo; e fassi di trevertino, di calce e mattone pesto, draganti e chiara di uovo, il quale tengono molle continuo con pezze bagnate; così pezzo per pezzo tagliano i cartoni nel muro e lo disegnano su lo stucco calcandolo, finché poi con certe mollette si pigliano i pezzetti degli smalti e si commettono nello stucco, e si lumeggiano i lumi, e dassi mezzi a' mezzi e scuri a gli scuri, contrafacendo l'ombra, i lumi et i mezzi minutamente come nel cartone; e così lavorando con diligenza si conduce appoco appoco a la perfezione. E chi più lo conduce unito sí che e' torni pulito e piano, colui è più degno di loda e tenuto da più degli altri. Imperò sono alcuni tanto diligenti al mosaico, che lo conducono di maniera che egli apparisce pittura a fresco. Questo fatto la presa indura talmente il vetro nello stucco che dura in infinito; come ne fanno fede i mosaici antichi, che sono in Roma, e quelli che sono vecchi; et anco nell'una e nell'altra parte i moderni a i dí nostri n'hanno fatto del maraviglioso.

### CAP. XXX

De le istorie e de le figure, che si fanno di commesso ne' pavimenti, ad imitazione delle cose di chiaro e scuro.

Hanno aggiunto i nostri moderni maestri al mosaico di pezzi piccioli un'altra specie di mosaici di marmi commessi, che contraffanno le storie dipinte di chiaro scuro. E questo ha causato il desiderio ardentissimo di volere che e' resti nel mondo a chi verrà dopo, se pure si spegnessero le altre spezie della pittura, un lume che tenga accesa la memoria de' pittori moderni; e così hanno contraffatto con mirabile magisterio storie grandissime, che non solo se ne potrebbe mettere ne' pavimenti dove si camina, ma incrostarne ancora le facce delle muraglie e di palazzi, con arte tanto bella e meravigliosa, che pericolo non sarebbe che 'l tempo consumasse il disegno di coloro, che sono rari in questa professione. Come si può vedere nel Duomo di Siena, cominciato prima da Duccio Sanese e poi da Domenico Beccafumi a' di nostri e seguito et augmentato. Questa arte ha tanto del buono, del nuovo e del durabile, che per pittura commessa di bianco e nero poco più si puote desiderare di bontà e di bellezza. Il componimento suo si fa di tre sorte marmi, che vengono de' monti di Carrara, l'uno de' quali è bianco finissimo e candido, l'altro non è bianco, ma pende in livido, che fa mezzo a quel bianco et il terzo è un marmo bigio di tinta che trae in argentino, che serve per iscuro. Di questi volendo fare una figura, se ne fa un cartone di chiaro e scuro con le medesime tinte; e ciò fatto per i dintorni di que' mezzi e scuri e chiari a' luoghi loro si commette nel mezzo con diligenza il lume di quel marmo candido, e così i mezzi e gli scuri allato a que' mezzi secondo i dintorni stessi che nel cartone ha fatto l'artefice. E quando ciò hanno commesso insieme e spianato di sopra tutti i pezzi de' marmi, così chiari come scuri e come mezzi, piglia lo artefice, che ha fatto il cartone, un pennello di nero temperato, quando tutta l'opra è insieme commessa in terra, e tutta sul marmo la tratteggia e proffila dove sono gli scuri, a guisa che si contorna, tratteggia e proffila con la penna una carta che avesse disegnata di chiaro o scuro. Fatto ciò, lo scultore viene incavando coi ferri tutti quei tratti e proffili che il pittore ha fatti, e tutta l'opra incava dovunque ha disegnato di nero il pennello. Finito questo, si murano nei piani a pezzi a pezzi, e finito, con una mistura di pegola nera bollita o asfalto e nero di terra, si riempiono tutti gli incavi che ha fatti lo scarpello; e poi che la materia è fredda et ha fatto presa, con pezzi di tufo vanno levando e consumando ciò che sopra avanza; e con rena, mattoni et acqua si va arrotando e spianando, tanto che il tutto resti ad un piano, ciò è il marmo stesso et il ripieno. Il che fatto, resta l'opera in una maniera, che ella pare veramente pittura in piano, et ha in sé grandissima forza con arte e con maestria. Laonde è ella molto venuta in uso per la sua bellezza, et ha causato ancora che molti pavimenti di stanze oggi si fanno di mattoni, che siano una parte di terra bianca, ciò è di quella che trae in azzurrino quando ella è fresca, e cotta diventa bianca; e l'altra della ordinaria da fare mattoni, che viene rossa quando ella è cotta. Di queste due sorti si sono fatti pavimenti commessi di varie maniere a spartimenti, come ne fanno fede le sale papali a Roma al tempo di Raffaello da Urbino, et ora ultimamente molte stanze in Castello Santo Agnolo, dove si sono con i medesimi mattoni fatte imprese di gigli, commessi di pezzi che dimostrano l'arme di Papa Paulo e molte altre imprese, con tanta diligenza commesse, che più di bello non si può desiderare in tale magisterio. E di tutte queste cose commesse fu cagione il primo mosaico.

## CAP. XXXI

Del mosaico di legname, ciò è de le tarsie, e de le istorie che si fanno di legni tinti e commessi a guisa di pitture.

Quanto sia facil cosa lo aggiugnere alle invenzioni de' passati qualche nuovo trovato sempre, assai chiaro ce lo dimostra non solo il predetto commesso de' pavimenti, che senza dubbio viene da 'l mosaico, ma le stesse tarsie ancora e le figure di tante varie cose, che a similitudine pur del mosaico e della pittura, sono state fatte da' nostri vecchi di piccoli pezzetti di legno commessi et uniti insieme nelle tavole del noce e colorati diversamente; il che i moderni chiamano lavoro di commesso, benché a' vecchi fosse tarsia. Le miglior cose che in questa spezie già si facessero, furono in Firenze ne' tempi di Filippo di Ser Brunellesco e poi di Benedetto da Maiano. Il quale nientedimanco giudicandole cosa disutile, si levò in tutto da quelle, come nella vita sua si dirà. Costui come gli altri passati le lavorò solamente di nero e di bianco; ma fra' Giovanni Veronese, che

in esse fece gran frutto, largamente le migliorò, dando varii colori a' legni con acque e tinte bollite e con olii penetrativi, per avere di legname i chiari e gli scuri, variati diversamente, come nella arte della pittura, e lumeggiando con bianchissimo legno di silio sottilmente le cose sue. Questo lavoro ebbe origine primieramente nelle prospettive, perché quelle avevano termine di canti vivi, che commettendo insieme i pezzi facevano il profilo e pareva tutto d'un pezzo il piano de l'opera loro, se bene e' fosse stato di più di mille. Lavorarono però di questo gli antichi ancora nelle incrostature delle pietre fini, come apertamente si vede nel portico di San Pietro, dove è una gabbia con uno uccello in un campo di porfido e d'altre pietre diverse, commesse in quello con tutto il resto degli staggi e delle altre cose. Ma per essere il legno più facile e molto più dolce a questo lavoro, hanno potuto i maestri nostri lavorarne più abbondantemente et in quel modo che hanno voluto. Usarono già per far l'ombre abbronzarle co 'l fuoco da una banda, il che bene imitava l'ombra; ma gli altri hanno usato di poi olio di zolfo et acque di solimati, e di arsenichi, con le quali cose hanno dato quelle tinture che eglino stessi hanno voluto; come si vede ne l'opre di fra' Damiano in San Domenico di Bologna. E perché tale professione consiste solo ne' disegni che siano atti a tale esercizio, pieni di casamenti e di cose ch'abbino i lineamenti quadrati, e si possa per via di chiari e di scuri dare loro forza e rilievo, hannolo fatto sempre persone che hanno auto più pazienza che disegno. E così s'è causato che molte opere vi si sono fatte, e si sono in questa professione lavorate storie di figure, frutti et animali, che invero alcune cose sono vivissime; ma per essere cosa che tosto diventa nera e non contrafà se non la pittura, sendo da meno di quella e poco durabile per i tarli e per il fuoco, è tenuto tempo buttato invano, ancora che e' sia pure e lodevole e maestrevole.

## CAP. XXXII

De 'l dipignere le finestre di vetro e come elle si conduchino co' piombi e co' ferri da sostenerle senza impedimento delle figure.

Costumarono già gli antichi, ma per gli uomini grandi o almeno di qualche importanza, di serrare le finestre in modo che senza impedire il lume non vi entrassero i venti o il freddo; e questo solamente ne' bagni loro, ne' sudatoi, nelle stufe e negli altri luoghi riposti, chiudendo le aperture o vani di quelle con alcune pietre trasparenti, come sono le agate, gli alabastri et alcuni marmi teneri, che sono mischi o che traggono a 'l gialliccio. Ma i moderni, che in molto maggior copia hanno avuto le fornaci de' vetri, hanno fatto le finestre di vetro, di occhi e di piastre, a similitudine od imitazione di quelle che gli antichi fecero di pietra. E con i piombi accanalati da ogni banda, le hanno insieme serrate e ferme; et ad alcuni ferri messi nelle muraglie a questo proposito o veramente ne' telai di legno, le hanno armate e ferrate come diremo. E dove elle si facevano nel principio semplicemente di occhi bianchi e con angoli bianchi o pur colorati, hanno poi imaginato gli artefici fare un musaico de le figure di questi vetri, diversamente colorati e commessi ad uso di pittura. E talmente si è assottigliato lo ingegno in ciò, che e' si vede oggi condotta questa arte delle finestre di vetro a quella perfezzione che nelle tavole si conducono le belle pitture, unite di colori e pulitamente dipinte; sí come nella vita di Guglielmo da Marzilla franzese, largamente dimostrerremmo. Di questa arte hanno lavorato meglio i Fiaminghi et i Franzesi che l'altre nazioni; atteso che eglino, come investigatori delle cose del fuoco e de' colori, hanno ridotto a cuocere a fuoco i colori che si pongono in su 'l vetro, a cagione che il vento, l'aria e la pioggia non le offenda in maniera alcuna. Dove già costumavano dipigner quelle di colori velati con gomme et altre tempere, che co 'l tempo le faceva fuggire il tempo, et i venti, le nebbie e l'acque se le portavano di maniera che altro non vi restava che il semplice colore del vetro. Ma nella età presente veggiamo noi condotta questa arte a quel sommo grado, oltre il quale non si può appena desiderare perfezzione alcuna di finezza, di bellezza e di ogni particolarità che a questo possa servire; con una delicata e somma vaghezza, non meno salutifera per assicurare le stanze da' venti e da le arie cattive, che utile e comoda per la luce chiara e spedita che per quella ci si appresenta. Vero è che per condurle che elle siano tali, bisognano primieramente tre cose: ciò è una luminosa trasparenza ne' vetri scelti, un bellissimo componimento di ciò che vi si lavora et un colorito aperto senza alcuna confusione. La trasparenza

consiste nel saper fare elezzione di vetri, che siano lucidi per se stessi. Et in ciò meglio sono i franzesi o fiaminghi che e' si siano che i veniziani: perché i fiaminghi sono molto chiari et i veniziani molto carichi di colore. E quegli che son chiari, adombrandoli di scuro non perdono il lume del tutto, tale che e' non traspaino nelle ombre loro. Ma i veniziani, essendo di loro natura scuri et oscurandoli di più con l'ombre, perdono in tutto la trasparenza. Et ancora che molti si dilettno di avergli carichi di colori, artifiziatamente soprapostivi, che sbattuti da l'aria e da' sole mostrano non so che di bello, più che non fanno i colori naturali, meglio è nondimeno avere i vetri di loro natura chiari che scuri a ciò che da la grossezza del colore non rimanghino offuscati. A condurre questa opera bisogna avere un cartone disegnato con proffili, dove siano i contorni delle pieghe de' panni e delle figure, i quali dimostrino dove si hanno a commettere i vetri. Di poi si pigliano i pezzi de' vetri, rossi, gialli, azzurri e bianchi e si scompartiscono secondo il disegno per panni o per carnagioni, come ricerca il bisogno. E per ridurre ciascuna piastra di essi vetri a le misure disegnate sopra il cartone si segnano detti pezzi in dette piastre, posate sopra il detto cartone, con un pennello di biacca; et a ciascuno pezzo si assegna il suo numero, per ritrovargli più facilmente nel commettergli, i quali numeri finita l'opera si scancellano. Fatto questo, per tagliarli a misura, si piglia un ferro appuntato affocato, con la punta del quale, avendo prima con una punta di smeriglio intaccata alquanto la prima superficie dove si vuole cominciare e con un poco di sputo bagnatovi, si va con esso ferro lungo que' dintorni, ma alquanto discosto. Et a poco a poco, movendo il predetto ferro, il vetro si inclina e si spicca da la piastra. Di poi con una punta di smeriglio si va rinettando detti pezzi e levandone il superfluo; e con un ferro, che e' chiamato grisatoio o vero topo, si vanno rodendo i dintorni disegnati, tale ch'e' venghino giusti da potergli commettere per tutto. Così dunque commessi i pezzi di vetro, in su una tavola piana si distendono sopra il cartone, e si comincia a dipignere per i panni l'ombra di quegli, la quale vuol essere di scaglia di ferro macinata e d'un'altra ruggine ch'alle cave dil ferro si trova, la quale è rossa, e con questa si ombrano le carni, cangiando quelle co' l'nero e rosso secondo che fa bisogno. Ma prima è necessario alle carni velare con quel rosso tutti i vetri e con quel nero fare il medesimo a' panni con temperarli con la gomma a poco a poco dipignendoli et ombrandoli come sta il cartone. Et appresso, dipinti che e' sono, volendoli dare lumi fieri si ha un pennello di setole corto e sottile, e con quello si graffiano i vetri in su il lume, e levasi di quel panno che aveva dato per tutto il primo colore, e con l'asticciola del pennello si va lumeggiando i capegli e le barbe et i panni et i casamenti e paesi come tu vuoi. Sono però in questa opera molte difficoltà, e chi se ne diletta può mettere varii colori sul vetro perché, segnando su un colore rosso un fogliame o cosa minuta, volendo che a fuoco venga colorito d'altro colore, si può squagliare quel vetro quanto tiene il fogliame, con la punta d'un ferro, che levi la prima scaglia dil vetro ciò è il primo suolo e non la passi, perché facendo così rimane il vetro di color bianco, e se gli dà poi quel rosso fatto di più misture, che nel cuocere, mediante lo scorrere, diventa giallo. E questo si può fare su tutti i colori, ma il giallo meglio riesce sul bianco che in altri colori, su lo azzurro a campirlo divien verde nel cuocerlo, perché il giallo e lo azzurro mescolati fanno color verde. Questo giallo non si dà mai se non dietro, dove non è dipinto, perché mescolandosi, scorrendo guastarebbe e si mescolerebbe con quello il quale cotto rimane sopra grosso il rosso, che raschiato via con un ferro, vi lascia giallo. Dipinti che sono i vetri, vogliono esser messi in una teghia di ferro con un suolo di cennere stacciata e calcina cotta mescolata; et a suolo a suolo i vetri parimente distesi e ricoperti dalla cenere istessa, poi posti nel fornello, il quale a fuoco lento a poco a poco riscaldato, venga a infocarsi la cennere et i vetri, perché i colori, che vi sono su infocati, inrugginiscono e scorrono e fanno la presa sul vetro. Et a questo cuocere bisogna usare grandissima diligenza, perché il troppo fuoco violento li farebbe crepare, et il poco non li cocerebbe. Né si debbono cavare finché la padella o teghia dove e' sono non si vede tutta di fuoco e la cennere con alcuni saggi sopra che si vegga quando il colore è scorso. Fatto ciò, si buttano i piombi in certe forme di pietra o di ferro, i quali hanno due canali, ciò è da ogni lato uno, dentro al quale si commette e serra il vetro. E si piallano e dirizzano e poi su una tavola si conficcano, et a pezzo per pezzo s'impionba tutta l'opera in più quadri e si saldano tutte le commettiture de' piombi con saldatoï di stagno; et in alcune traverse, dove vanno i ferri, si mette fili di rame impiombati, acciò ch'e' possino reggere e legare l'opra; la quale s'arma di ferri, che non

siano al dritto delle figure, ma torti secondo le commettiture di quelle, a cagione che e' non impedischino il vederle. Questi si mettono con inchiovature ne' ferri che reggono il tutto. E non si fanno quadri, ma tondi acciò impedischino manco la vista. E da la banda di fuori si mettono alle fenestre e ne' buchi delle pietre s'impionbano, e con fili di rame, che nei piombi delle fenestre saldati siano a fuoco, si legano fortemente. E perché i fanciulli o altri impedimenti non le guastino, vi si mette dietro una rete di filo di rame sottile. Le quali opre, se non fossero in materia troppo frangibile, durerebbono al mondo infinito tempo. Ma per questo non resta che l'arte non sia difficile, artificiosa e bellissima.

### CAP. XXXIII

Del niello e come per quello abbiamo le stampe di rame; e come si intagliano gl'argenti per fare gli smalti di basso rilievo, e similmente si ceselino le grosserie.

Il niello, il quale non è altro che un disegno tratteggiato e dipinto su lo argento, come si dipigne e tratteggia sottilmente con la penna, fu trovato da gli orefici fino al tempo degli antichi, essendosi veduti cavi co' ferri ripieni di mistura negli ori et argenti loro. Questo si disegna con lo stile su lo argento, che sia piano, e si intaglia col bulino, ch'è un ferro quadro tagliato a unghia da l'uno degli angoli a l'altro per isbieco, che così calando verso uno de' canti, lo fa più acuto e tagliente da due lati e la punta di esso scorre e sottilissimamente intaglia. Con questo si fanno tutte le cose, che sono intagliate ne' metalli, per riempierle o per lasciarle vote, secondo la volontà dello artefice. Quando hanno dunque intagliato e finito co' l bulino pigliano argento e piombo e fanno di esso al fuoco una cosa, ch'incorporata insieme è nera di colore e frangibile molto e sottilissima a scorrere. Questa si pesta e si pone sopra la piastra dello argento dov'è l'intaglio, il qual è necessario che sia bene pulito et accostatolo a fuoco di legne verdi, soffiando co' mantici, si fa che i raggi di quello percuotino dove è il niello. Il quale per la virtù del calore fondendosi e scorrendo, riempie tutti gli intagli, che aveva fatti il bulino. Appresso, quando l'argento è raffreddato, si va diligentemente co' raschiatoi levando il superfluo e con la pomice appoco appoco si consuma, fregandolo e con le mani e con un cuoio tanto che e' si truovi il vero piano e che il tutto resti pulito. Di questo lavoro mirabilissimamente Maso Finiguerra fiorentino, il quale fu raro in questa professione, come ne fanno fede alcune paci di niello in San Giovanni di Fiorenza, che sono tenute mirabili. Da questo intaglio di bulino son derivate le stampe di rame onde tante carte et italiane e tedesche veggiamo oggi per tutta Italia; che sí come negli argenti s'improntava, anzi che fussero ripieni di niello, di terra, e si buttava di zolfo, così gli stampatori trovarono il modo del fare le carte su le stampe di rame col torculo, come oggi abbiam veduto da essi imprimersi. Ècci un'altra sorte di lavori in argento o in oro, comunemente chiamata smalto, che è spezie di pittura mescolata con la scultura; e serve dove si mettono l'acque, sí che gli smalti restino in fondo. Questa dovendosi lavorare in su l'oro, ha bisogno di oro finissimo, et in su lo argento, argento almeno a lega di giulii. Et è necessario questo modo, perché lo smalto ci possa restare e non iscorrere altrove che nel suo luogo: bisogna lasciarli i proffili d'argento, che di sopra sian sottili e non si veggino. Così si fa un rilievo piatto et in contrario a l'altro; acciò che, mettendovi gli smalti, pigli gli scuri e chiari di quello da l'altezza e da la bassezza dello intaglio. Pigliasi poi smalti di vetri di varii colori, che diligentemente si fermino co' l martello, e si tengono negli scodellini con acqua chiarissima, separati e distinti l'uno da l'altro. E nota che quegli che si adoperano a l'oro sono differenti da quegli che servono per l'argento, e si conducono in questa maniera: con una sottilissima palettina di argento si pigliano separatamente gli smalti e con pulita pulitezza si distendono a' luoghi loro; e vi se ne mette e rimette sopra, secondo che ragnano, tutta quella quantità, che fa di mestiero. Fatto questo, si prepara una pignatta di terra, fatta a posta, che per tutto sia piena di buchi et abbia una bocca dinanzi; e vi si mette dentro la mufola, cioè un coperchietto di terra bucato, che non lasci cadere i carboni a basso; e da la mufola in su si empie di carboni di cerro e si accende ordinariamente. Nel voto che è restato sotto il predetto coperchio, in su una sottilissima piastra di ferro, si mette la cosa smaltata a sentire il caldo a poco a poco, e vi si tiene tanto che fondendosi gli smalti, scorrino per tutto quasi come



acqua. Il che fatto, si lascia raffreddare; e poi con una frassinella, ch'è una pietra da dare filo ai ferri, con rena da bicchieri si sfrega, e con acqua chiara, finché si truovi il suo piano; e quando è finito di levare il tutto, si rimette nel fuoco medesimo, che il lustro nello scorrere l'altra volta gli dà per tutto. Fassene d'un'altra sorte a mano, che si pulisce con gesso di Tripoli e con un pezzo di cuoio, del quale non accade fare menzione; ma di questo l'ho fatto, perché, essendo opra di pittura, come le altre, m'è paruto a proposito.

#### CAP. XXXIV

Della tausia, cioè lavoro a la damaschina.

Hanno ancora i moderni ad imitazione degli antichi rinvenuto una spezie di commettere ne' metalli intagliati d'argento o d'oro, facendo in essi lavori piani o di mezzo o di basso rilievo; et in ciò grandemente gli hanno avanzati. E così abbiamo veduto nello acciaio l'opere intagliate a la tausia altrimenti detta a la damaschina, per lavorarsi di ciò in Damasco e per tutto il Levante eccellentemente. Laonde veggiamo oggi di molti bronzi et ottoni e rami, commessi di argento et oro con arabeschi, venuti di tali paesi; e negli antichi abbiamo veduto anelli d'acciaio con mezze figure suvi e fogliami. E di questa spezie di lavoro se ne sono fatte a' dí nostri armadure da combattere lavorate tutte d'arabeschi d'oro commessi e similmente staffe, arcioni di selle e mazze ferrate; et ora molto si costumano i fornimenti delle spade, de' pugnali, de' coltelli e d'ogni ferro che si voglia riccamente ornare e guernire; e si fa così: cavasi il ferro in sotto squadra e per forza di martello si commette l'oro in quello, fattovi prima sotto una tagliatura a guisa di lima sottile, sí che l'oro viene a entrare ne' cavi di quella et a fermarvisi. Poi con ferri si dintorna o con garbi di foglie o con girare di quel che si vuole; e tutte le cose co' fili d'oro passati per filiera si girano per il ferro e col martello s'amaccano e fermano nel modo di sopra. Advertiscasi nientedimeno che i fili siano piú grossi et i proffili piú sottili, a ciò si fermino meglio in quegli. In questa professione infiniti ingegni hanno fatto cose lodevoli e tenute maravigliose: e però non ho voluto mancare di farne ricordo, dependendo da 'l commettersi et essendo scultura e pittura, ciò è cosa che deriva da 'l disegno.

#### CAP. XXXV

De le stampe di legno e de 'l modo di farle e del primo inventor loro e come con tre stampe si fanno le carte, che paiono diseguate e mostrano il lume, il mezzo e l'ombre.

Il primo inventore delle stampe di legno di tre pezzi, per mostrare, oltre il disegno, l'ombre, i mezzi et i lumi ancora, fu Ugo da Carpi il quale ad imitazione delle stampe di rame ritrovò il modo di queste, intagliandole in legname di pero o di bossolo, che in questo sono eccellenti sopra tutti gli altri legnami. Fecele dunque di tre pezzi, ponendo nella prima tutte le cose proffilate e tratteggiate, nella seconda tutto quello che è tinto a canto al proffilo con lo acquerello per ombra, e nella terza i lumi et il campo, lasciando il bianco della carta invece di lume e tingendo il resto per campo. Questa, dove è il lume et il campo, si fa in questo modo: pigliasi una carta stampata con la prima dove sono tutte le proffilature et i tratti, e così fresca fresca si pone in su l'asse del pero, et agravandola sopra con altri fogli che non siano umidi, si strofina, in maniera che quella ch'è fresca lascia su l'asse la tinta di tutti i proffili delle figure. Et allora il pittore piglia la biacca a gomma e dà in su 'l pero i lumi; i quali dati, lo intagliatore gli incava tutti co' ferri secondo che sono segnati. E questa è la stampa, che primieramente si adopera perché ella fa i lumi et il campo, quando ella è imbrattata di colore ad olio; e per mezzo della tinta, lascia per tutto il colore, salvo che dove ella è incavata, che ivi resta la carta bianca. La seconda poi è quella delle ombre, che è tutta piana e tutta tinta di acquerello, eccetto che dove le ombre non hanno ad essere, che quivi è incavato il legno. E la terza, che è la prima a formarsi, è quella dove il proffilato del tutto è incavato per tutto, salvo che dove e' non ha i proffili tocchi dal nero della penna. Queste si stampano al torculo, e vi si rimettono sotto tre volte, ciò è una volta per ciascuna stampa, sí che elle abbino il medesimo riscontro. E

certamente che ciò fu bellissima invenzione. Tutte queste professioni et arti ingegnose si vede che derivano dal disegno, il quale è capo necessario di tutte, e non l'avendo non si ha nulla. Perché se bene tutti i segreti et i modi sono buoni, quello è ottimo per lo quale ogni cosa perduta si ritrova, et ogni difficil cosa per esso diventa facile, come potrete vedere nel leggere le vite degl'artefici; i quali dalla natura e dallo studio aiutati, hanno fatto cose sopra umane per il mezzo solo del disegno. E così facendo qui fine alla introduzione delle tre arti, troppo più lungamente forse trattate che nel principio non mi pensai, me ne passo a scrivere le Vite.

IL FINE DELLA INTRODUZIONE