

Federico Barocci

1535-1612

*L'incanto del colore
Una lezione per due secoli*

In copertina

Federico Barocci,
Deposizione dalla croce,
particolare, 1567-1569.
Perugia, cattedrale di San Lorenzo,
cappella di San Bernardino

ISBN 9788836614233



Silvana Editoriale

Progetto e realizzazione
Arti Grafiche Amilcare Pizzi S.p.A.

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Art director
Giacomo Merli

Redazione
Sergio Di Stefano
Attilia Mazzola

Impaginazione
Annamaria Ardizzi
Donatella Ascorti

Traduzioni
Marcella Mancini e Jacopo Pes
per Scriptum, Roma

Coordinamento organizzativo
Michela Bramati

Segreteria di redazione
Valentina Miolo

Ufficio iconografico
Deborah D'Ippolito, Mira Mariani

Ufficio stampa
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo
elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta
dei proprietari dei diritti e dell'editore

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori
di diritti che non sia stato possibile rintracciare

© 2009 Silvana Editoriale S.p.A.
Cinisello Balsamo, Milano

Federico Barocci 1535-1612

L'incanto del colore. Una lezione per due secoli

Siena, Santa Maria della Scala

11 ottobre 2009 - 10 gennaio 2010

Enti promotori

Comune di Siena

Fondazione Monte dei Paschi
di Siena

Soprintendenza
per il Patrimonio Storico,
Artistico ed Etnoantropologico
per le province di Siena e Grosseto

Soprintendenza per i Beni Storici,
Artistici ed Etnoantropologici
delle Marche

Università per Stranieri di Siena

Mostra ideata e curata da

Alessandra Giannotti
Claudio Pizzorusso

Comitato scientifico consultivo

Cristina Acidini
Laura Bonelli
Evelina Borea
Gabriele Borghini
Sybille Ebert-Schifferer
Andrea Emiliani
Marzia Faietti
Lucia Fornari Schianchi
Mina Gregori
Donata Levi
Michele Maccherini
Lauro Magnani
Francesco Federico Mancini
Lorenza Mochi Onori
Raffaella Morselli
Antonio Paolucci
Giovanna Perini
Simonetta Prosperi Valenti Rodinò
Marco Rosci
Pierre Rosenberg
Maurizio Sangalli
Bernardina Sani
Nicola Spinosa
Claudio Strinati
Maria Rosaria Valazzi
Andrea Zezza
Alessandro Zuccari

Comitato scientifico esecutivo

Anna Maria Ambrosini Massari
Novella Barbolani di Montauto
Alessandra Giannotti
Tomaso Montanari
Antonio Natali
Claudio Pizzorusso

Organizzazione generale

Comune di Siena

Direzione Santa Maria della Scala

Tatiana Campioni, *dirigente*

Enrico Toti, *coordinamento*

Nora Giordano

Laura Canapini

Caterina Cataldo

Enzo Cortonesi

Riccardo Giacobelli

Claudia Sensini

Franca Silletra

Venice Progetti Culturali S.r.l.u.

Marco Gualtieri, *amministratore
delegato*

Laura Bonelli

Laura Manzi

Lucia Mangani

Giuseppe Sanfilippo

Laura Tassi

Progetto allestimento

Marco Borgogni

Progetto grafico

Catoni & Associati S.r.l., Firenze

Realizzazione dell'allestimento

Farmobili S.r.l., Monteroni d'Arbia
(Siena)

Illuminazione

Lumen S.r.l., Bettolle (Siena)

Logitel s.n.c. di Bonci

e Giannetti, Sovicille (Siena)

Light designer

Danilo Facco

Ufficio stampa

Agenzia Freelance

per Venice Progetti Culturali S.r.l.u.

Promozione e marketing

Venice Progetti Culturali S.r.l.u.

Trasporti

Borghi International S.p.A., Bologna

Artera S.r.l., Milano

Assicurazioni

Axa MPS Assicurazione danni S.p.A.

CS Insurance Service S.a.s.

di Ciullini Marco & C.

Aon S.p.A. Insurance

e Reinsurance Broker

Italbrokers S.p.A.

Progress Insurance Broker S.r.l.

Governatorato dello Stato

della Città del Vaticano

Blackwall Green

Masterpicce International Ltd.

Speciality Fine Art Willis Köln

IVM Industrieversicherungs,

Makler GmbH

Gras Savoye Sa

Audioguide

Radio Papesse, Siena

Ilaria Gadenz

Carola Haupt

Cristiano Magi

Sistema di bigliettazione

Bassmart S.r.l., Firenze

Servizi di prenotazione visite guidate

Civita Servizi S.r.l., Milano

Opera Laboratori Fiorentini S.p.A.

Video in mostra

Massimo Reale

per Valdez Essedi Arte

Servizio di mostra

Il Globo Vigilanza S.r.l., Pistoia

Miorelli Service S.p.A., Mori

Zelig Società Cooperativa, Siena

Sponsor tecnici

Axa Art-Mps



Jean-Luc Baroni Ltd.

Sommario

- 15 Prefazione. L'encomio della Patria
Andrea Emiliani
- 24 Con gli occhi di Bellori
Alessandra Giannotti
- 36 Barocchi e la sua terra
Maria Rosaria Valazzi
- 48 Barocchi ombroso
Antonio Natali
- 54 Federico Barocci e il paradosso dell'"ottimo Scultore"
Claudio Pizzorusso
- 66 Studio e metodo.
Fortuna del disegno di Federico Barocci
Simonetta Prosperi Valenti Rodinò
- 76 Antinomie e armonie nei disegni di Barocci
Marzia Faietti
- 82 Stampe dal Cinquecento all'Ottocento
derivate da Barocci
Evelina Borea
- 92 Considerazioni sulla pittura senese
al tempo di Barocci
Michele Maccherini
- 104 Francesco Vanni e la maniera di Barocci:
colore, artificio, devozione
Laura Bonelli
- 112 "Dagli esemplari domestici a' forestieri".
La pittura fiorentina rinnovata
Novella Barbolani di Montauto
- 124 Appunti su Barocci e Bologna, dai Carracci a Crespi
Anna Maria Ambrosini Massari
- 138 Il maestro e la scuola. Barocci e il barocchismo in Umbria
Francesco Federico Mancini
- 146 Barocci e Roma: tre dipinti e una scuola
da Gregorio XIII a Clemente VIII
Massimo Moretti, Alessandro Zuccari
- 156 Federico Barocci o delle controriforme:
tra Filippo Neri, i cappuccini, Federico Borromeo.
Roma Urbino Milano
Maurizio Sangalli
- 166 La fascinazione cromoluministica di Barocci
in Lombardia
Marco Rosci
- 172 Barocci e Genova, tra fortuna e negazione
Lauro Magnani

- 184 L'ombra di Barocci su Mantova
Raffaella Morselli
- 194 L'Italia meridionale e i dolci impasti cromatici
di Federico Barocci
Andrea Zezza
- 204 Fiamminghi e nederlandesi a scuola da Barocci
Giovanna Capitelli
- 216 Barocci in barocco. Indizi di una persistenza
Tomaso Montanari
- 226 Barocci e la pittura francese del Settecento:
un *rendez-vous* mancato
Pierre Rosenberg
- 236 Tra disegno e pittura: il pastello come tecnica sperimentale
da Federico Barocci a Rosalba Carriera
Bernardina Sani
- 242 Reynolds e Barocci: nuovi spunti di riflessione
Giovanna Perini
- 250 Federico Barocci e le requisizioni napoleoniche
Donata Levi
- 263 Una 'notizia' cinquecentesca su Federico Barocci
Andrea Zezza

Catalogo

- 266 I. Introibo
- 288 II. La scuola moderna: Siena
- 296 III. La scuola moderna
- 324 IV. Francescanesimo
- 336 V. Barocci in Barocco: pittura d'aria e nubi
- 342 VI. Barocci in Barocco: il moto all'azione
- 352 VII. Barocci in Barocco: il fuoco
- 360 VIII. Arie di teste
- 384 IX. Affetti domestici
- 400 X. Congedo: "Accordo la mia musica"

Apparati

- 411 Bibliografia generale

Federico Barocci e il paradosso dell'“ottimo Scultore”

Claudio Pizzorusso

Barocci e la scultura, può sembrare un paradosso. O persino un controsenso.

Giulio Mancini, si sa, nei confronti dell'urbinate aveva sofferto di amnesie, tanto che nei “quattro ordini, classe o ver vogliam dire schole”, questi non figura¹. Eppure l'archiatra aveva nozione di una ‘maniera’ barocca, quantomeno abbastanza da vederla seguitata da Francesco Vanni con grande onore², e dallo sventurato ma “non ordinario” Antonio Viviani³, o rinnegata da quel simpatico e sciagurato truffatore che fu Terenzio Terenzi⁴. Ma la sua ‘considerazione’ più pertinente Mancini l'aveva espressa laddove per “collocare e conservare” un dipinto della “maniera del Baroccio” consigliava una cornice tinteggiata a nero piuttosto che una dorata, il cui bagliore avrebbe creato impedimento alla vista di un'immagine che già di suo non ha “troppo rilievo”⁵.

Pur senza un'esternazione così diretta, forse è quello che pensava anche Giovan Pietro Bellori quando osservava che a certe pale di Barocci dava fastidio o il troppo buio (all'*Istituzione dell'eucarestia* della Minerva [fig. 101] “sarebbe necessario la forza d'un lume vivo”⁶ o la troppa luce (alla Vallicella la *Presentazione della Vergine al tempio* [fig. 97] “riceve danno dai riflessi del lume”⁷, quel lume che cinque anni dopo avrebbe massacrato anche la prima pala di Rubens)⁸. Barocci stesso si era preoccupato molto delle interferenze luminose sui propri colori, “perché come le pitture non hanno il suo lume non mostrano mai quello che sono”⁹; quando a Loreto fu proposto di collocare una vetrata nella cappella dei duchi d'Urbino, egli scattò contro le possibili alterazioni della sua *Annunciazione* (fig. 178)¹⁰. Difficile dunque illuminare un pittore la cui cromia trascolorante può portare piuttosto all'evanescenza che al risalto plastico: fianco a fianco di Rubens, il Barocci della Vallicella parve a Mancini involarsi “in fumo e in nebbia”¹¹.

Il dottore senese era un militante troppo a ridosso degli eventi per non vedere in Federico altro che un sorpassato: a destra, a sinistra, al centro, dal carraccismo, dal caravaggismo, dal rubensismo. In fondo la pensava come, in quegli stessi anni, il marchese Vincenzo Giustiniani: era un “modo di dipignere, come si dice, di maniera”, di pratica e di fantasia, degno di lode, ma senza riscontro sul naturale¹². Incredibile sentirlo dire, oggi. Eppure è quanto, scavalcando d'un secolo Bellori, ma nel contesto di un'estrema maturazione dei suoi enunciati, anche Anton Raphael Mengs avrebbe espresso nella più bella pagina forse mai

scritta su Federico. Rembrandt – stavolta è lui l'antagonista – vale più di Barocci perché il suo “gusto [...] si può trovare nella natura, quello del Baroccio non è che nella immaginazione”¹³. Tuttavia per giungere a questa conclusione, che di fatto ricacciava inopinatamente l'urbinate nel girone manierista, Mengs passava, rapito e incantato, attraverso le storie che Federico aveva dipinto “nell'aria, o nelle nubi, dove fra lume, e riflesso non restava quasi nessuna ombra, e per l'abbondanza del chiaro non formava che un quadro risplendente”. Quasi fosse un Guido Reni del Settecento, il Barocci mengsiano “ha fatto entrar ne' suoi quadri un'amabile armonia, avendo schiarito tutti i colori col bianco, con cui toglieva loro tutto il vigore; e con questo mezzo egli accordava tutti i colori più nemici, e faceva che il suo quadro formasse un chiaroscuro ben tondeggiato, ed inteso, ove non si vedevano a un dipresso che delle tinte”¹⁴. Sotto lo sguardo attento di Mengs – che visibilmente scriveva con conoscenza diretta dei dipinti e non solo della grafica, fatto raro a quelle date, ma comprensibile per un artista cresciuto a Roma sotto l'egida degli Albani – Barocci è maestro della dissolvenza del colore, senza mai intaccare il “chiaroscuro ben tondeggiato”, cioè senza perdere rilievo.

Eccoci allora all'ultimo atto: Luigi Lanzi osservò che la celebre unione cromatica, tanto orchestrata da Barocci che “non vi è musica sì bene armonizzata all'orecchio com'è all'occhio una sua pittura”, si fondava in gran parte sul chiaroscuro, al cui studio assiduo il pittore attendeva formando “statuette di creta o di cera; nella quale arte non cedeva agli statuari più esperti”¹⁵. L'amor patrio dava enfasi alla parafrasi che l'abate marchigiano operava di due brani della biografia belloriana: l'aneddoto della risposta al duca Guidobaldo II Della Rovere con la quale Barocci codificava il suo concetto di *ut pictura musica*¹⁶; e, soprattutto, la descrizione di una tappa ‘scultorea’ nel suo complesso processo di lavoro: “Fatto il disegno formava li modelli delle figure di creta, o di cera tanto belli, che parevano di mano di ottimo Scultore, non contentandosi alle volte di uno solo, ma replicando due, o tre modelli di cera della stessa figura”¹⁷.

Esisteva dunque, ed esiste, un Barocci ‘statuario’?

Nel pur accuratissimo, e per molti versi ancor oggi insuperato, lavoro monografico di Harald Olsen, la questione è risolta rapidamente in una nota e in una scheda, per evocare il contributo che il pittore aveva dato nel 1603-1604 all'esecuzione da parte

23. Federico Barocci,
Studio per figura armata.
Urbino, Galleria Nazionale
delle Marche



24. Girolamo Campagna,
Il duca Federico da Montefeltro.
Urbino, Galleria Nazionale
delle Marche



di Girolamo Campagna della statua in marmo di Federico da Montefeltro, collocata nello scalone di Palazzo Ducale (figg. 23-24): una serie di disegni "schizzati così alla grossa" che elaboravano uno schema compositivo tizianesco, e alcuni calchi che riproducevano l'effigie dell'antico duca¹⁸. Tuttavia una rilettura

delle sempre inesauribili pagine belloriane può offrire qualche spunto supplementare.

Nel profilo che Giovan Pietro andava tracciando con un'accurata operazione di montaggio delle fonti di cui disponeva intrecciate con le proprie osservazioni, si rendevano necessari alcuni

25. Bartolomeo Ammannati,
Tevere. Roma, villa Giulia, ninfeo

26. Federico Barocci,
Studio per figura di Fiume.
Firenze, Gabinetto Disegni
e Stampe degli Uffizi



passaggi che qualificassero apertamente Barocci come un artista compatibile con il contesto ideologico che ispirava l'intero lavoro delle *Vite*. Ecco allora lo storico sottolineare, nel percorso formativo dell'urbinate, oltre l'acquisizione grazie a Bartolomeo Genga delle nozioni canoniche di geometria, architettura e prospettiva¹⁹, alcuni episodi che segnalavano nel giovane il superamento di 'discipline obbligatorie'. Vale a dire, in ordine: Tiziano, studiato nelle collezioni roveresche di Pesaro; Raffaello, gloria patria, devotamente copiato a Roma, con il simbolico sigillo di approvazione del maestro per il tramite di Giovanni da Udine; infine Correggio, scoperto a Urbino su una – ancora misteriosa –

raccolta di cartoni a pastello²⁰. Triangolazione perfetta, in cui si inserisce l'aneddoto di Michelangelo che dall'alto della sua mula apprezza le doti del timido marchigiano: evento non indispensabile nell'ottica di Bellori – considerato il ruolo sostanzialmente negativo in cui, antivasarianamente, egli relega il Buonarroti –, ma comunque edificante, e per di più significativo perché celebrava gli esercizi di Barocci sulla scultura, in questo caso il Mosè "con diligenza imitato" (si badi, non 'copiato')²¹.

Al giovane pittore belloriano non poteva mancare infatti la familiarità con il linguaggio scultoreo. Nella ricostruzione del biografo, Barocci vi si accosta per tre vie, d'importanza crescente. La prima è una linea ereditaria: la famiglia Barocci si era impiantata a Urbino con Ambrogio senior, "scultore Milanese", impegnato più o meno dal 1470 negli ornati progettati da Francesco di Giorgio per il duca Federico da Montefeltro²². Bellori non lo dice, ma lascia immaginare il piccolo Federico divertirsi a disegnare i rilievi della spalliera in pietra del sedile scolpito del suo bisnonno lungo la facciata ad ali del Palazzo Ducale. Al contempo, il suo stesso padre, Ambrogio junior, precisa Bellori, per realizzare "modelli, sigilli, & astrolabij [...] lavorava di cavo, e di rilievo"²³, ovvero sapeva maneggiare "quella cosa, o sia di gesso, o di terra, o di cera, o d'altra materia, nella quale si gettano, o metalli, o gesso, o cera, o altra cosa, per fare Statue o altro lavoro di rilievo"²⁴. Nel patrimonio genetico di Barocci Bellori poteva dunque segnalare la compresenza del 'levare' e del 'porre', le due grandi categorie della tecnica scultorea, secondo la celebre definizione michelangelolesca.

La seconda via è quella del percorso didattico seguito dal giovane. Qui Bellori applicava puntualmente a Barocci i 'programmi ministeriali' stabiliti da Vasari: "si eserciti [il giovane artista] in ritrarre figure di rilievo, o di marmo, di sasso, ovvero di quelle di gesso formate sul vivo; ovvero sopra qualche bella statua antica"²⁵. Così, dopo i primi incitamenti di Francesco Menzocchi (siamo verso il 1543), Federico non ancora decenne viene assegnato alle cure di Battista Franco, giunto a Urbino nel 1544. "E perché Battista era studioso delle statue antiche, faceva del continuo esercitar Federico in disegnare gessi, e rilievi, al quale studio egli si diede con amore, & assiduità"²⁶. L'efficacia di questi insegnamenti di Battista dovette essere ancor più incisiva al momento del suo ritorno a Urbino tra il 1550 e il 1552, dopo aver trascorso un paio di anni a Roma perseguendovi, tra i vari

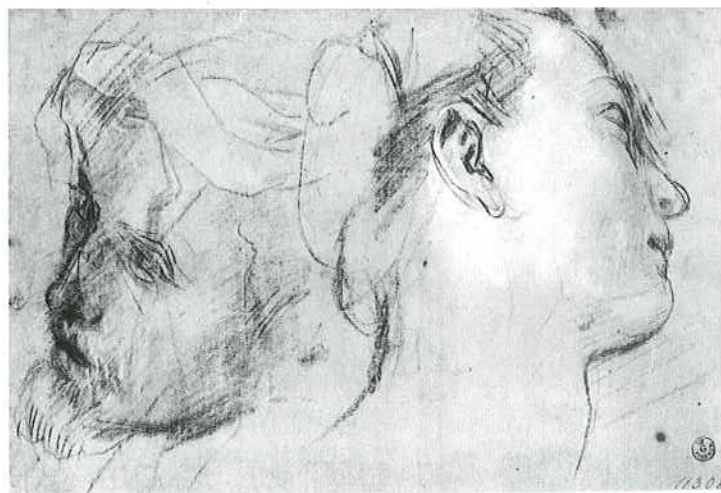
impegni, il progetto di una catalogazione grafica delle antichità dell'Urbe²⁷. Federico, a quel punto quindicenne, poteva dunque prepararsi al meglio, istruendosi sui reperti delle collezioni roveresche, sugli ornati quattrocenteschi di cui Urbino era rivestita, e soprattutto sui disegni e sulle stampe dall'antico proposti dal Franco; il quale certamente avrà anche prospettato al suo giovane allievo la possibilità di unire al mito locale di Raffaello un'opzione michelangiotesca di cui lui stesso era un fervido portavoce. Il primo soggiorno romano di Barocci dovette essere all'insegna di queste sollecitazioni. Il 1553 poteva essere un anno propizio per quel viaggio: allontanatosi Battista Franco da Urbino al principio del 1552, Federico, come ricorda Bellori, si spostò a Pesaro per proseguire gli studi con Bartolomeo Genga²⁸. Ma sulla metà dell'anno successivo Taddeo Zuccari, che di lì a poco, secondo la narrazione belloriana, avrebbe preso in protezione Barocci, tornò a Roma abbandonando i suoi impegni rovereschi²⁹. Lì riuscì subito a entrare nel cantiere di villa Giulia, dove in quel momento aveva una posizione preminente Bartolomeo Ammannati, grande amico di Genga e Franco, da tempo frequentatore della corte di Guidobaldo II, e quasi urbinato d'adozione dopo il recente matrimonio con Laura Battiferri. Al suo fianco, nei lavori di decorazione del ninfeo, era arruolato un altro urbinato, Federico Brandani, magistrale maestro di stucco³⁰.

Non è documentabile al momento la presenza di Barocci in questa piccola comunità di conterranei al servizio di Giulio III, anche se è invitante e agevole immaginarla. È Taddeo Zuccari il tutore del suo tirocinio romano: compagni di studi su Polidoro, è con lui che Federico incontra Michelangelo, commuovendolo con i suoi esercizi sul *Mosè*, certamente eseguiti dal vero, ma su un'opera che probabilmente egli già conosceva da Urbino, grazie ad Ammannati che ne aveva consegnato alle collezioni roveresche una copia in formato bonsai³¹. Quanto a Brandani, di una decina d'anni più anziano, Barocci non poteva non avere negli occhi sin da ragazzo quel *Presepe* allestito lì a due passi da casa sua e che, crescendo, lo affascinava per la sua impronta di classicismo raffaellesco divenuto tridimensionale grazie ad Andrea Sansovino e Antonio Begarelli, ma anche per la sua coinvolgente capacità di narrazione 'a margine': bisaccia e borraccia a ciondolo dalla trave, una lacrima d'asino, un alito di bue, una cesta pigolante, una pecora recalcitrante³².

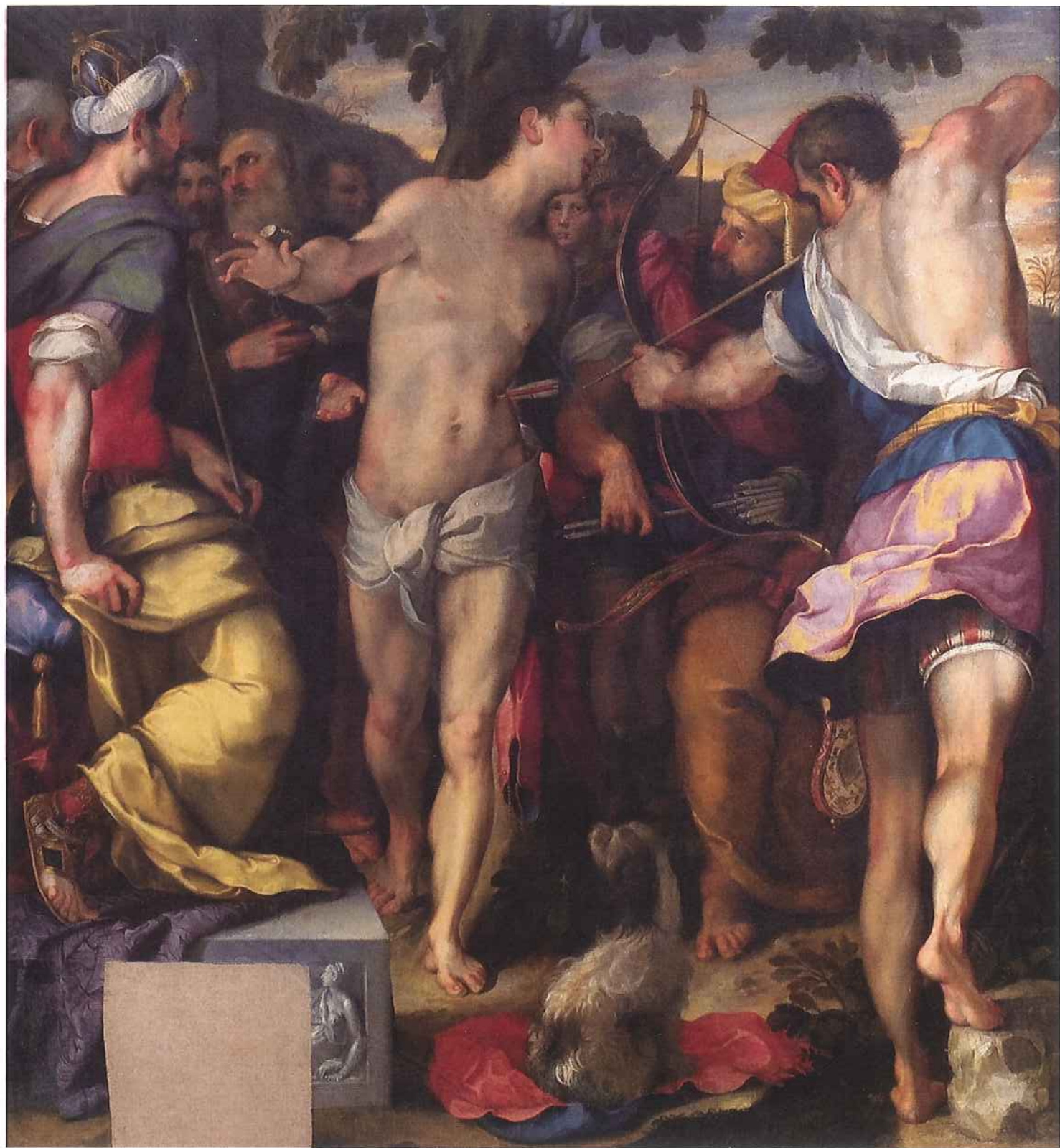
Sembra certo che per il lavoro di stucco Barocci abbia avuto una

27. Federico Barocci,
Studi di teste femminili.
Firenze, Gabinetto Disegni
e Stampe degli Uffizi

28. Federico Barocci,
Studi di teste. Firenze,
Gabinetto Disegni
e Stampe degli Uffizi



precoce attenzione³³. Chissà se l'abbraccio "commosso" sotto le volte della "loggia de' Chigi" tra il giovane apprendista marchigiano e Giovanni da Udine, fondatore dello stucco romano moderno, oltre alla simbolica investitura raffaellesca, non celas-



se anche un segnale in questo senso depositato dal mai casuale Bellori³⁴. A Urbino comunque, erano di Ammannati le “molte historie di stucco” che vi si ricordavano³⁵, propiziatrici forse della susseguente stagione brandaniana. E a villa Giulia le statue dei fiumi che il fiorentino scolpiva in peperino e rifiniva a stucco attrassero l’occhio di Barocci quasi più dei celebri modelli antichi (figg. 25-26): Federico se ne ricordò al momento delle deco-

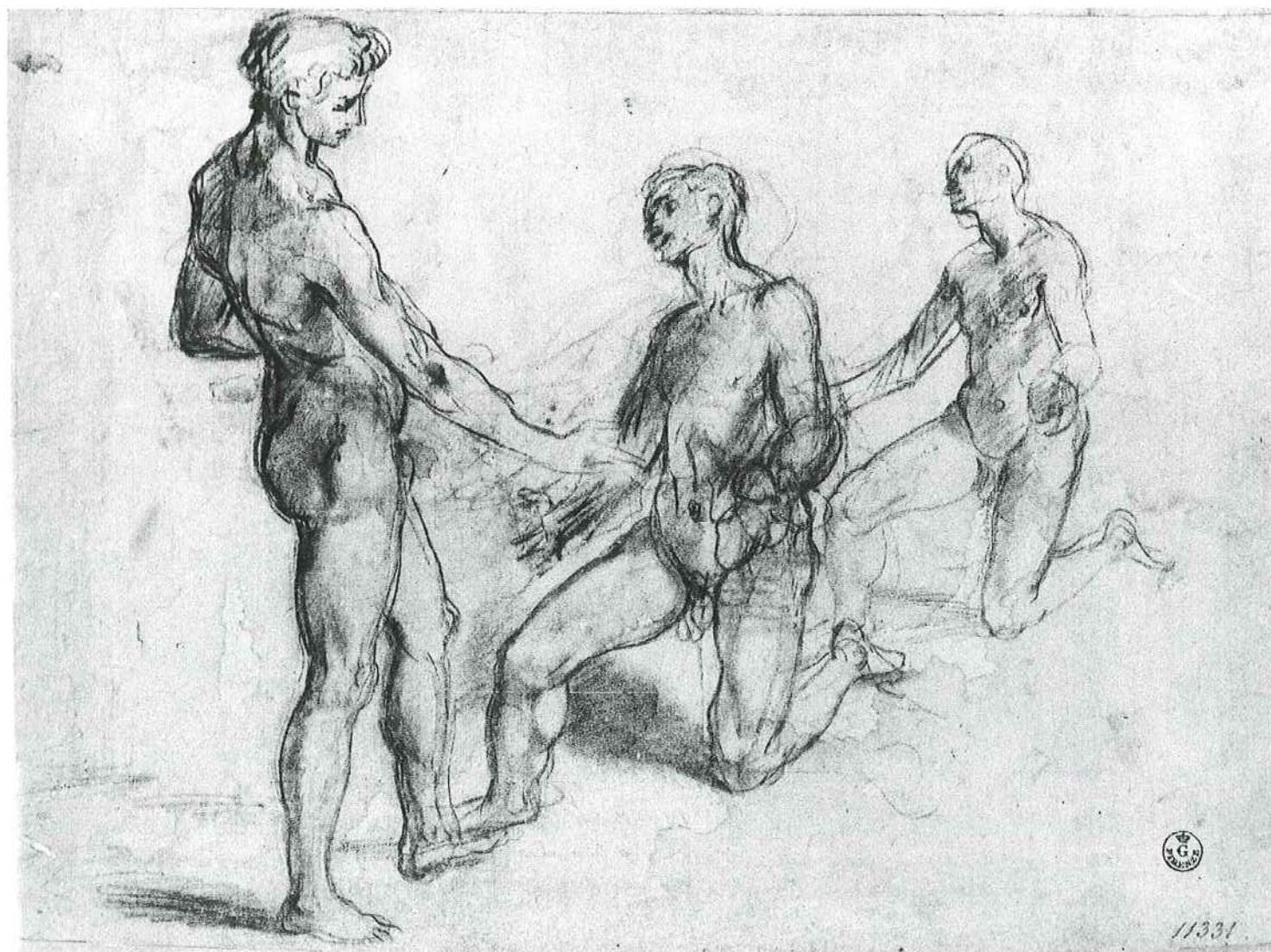
razioni del casino di Pio IV, dove visibilmente spettò a lui mettere all’unisono una marmaglia di putti, ad affresco e a rilievo. Di questa giovanile pratica sulla scultura restano scarse testimonianze nel pur vasto *corpus* dei disegni di Barocci. Tuttavia non prive di significato. Talvolta può essere un foglio³⁶ su cui l’artista ripetutamente trasforma il motivo raffaellesco del Bambino al seno in una sorta di alto rilievo insistendo con il tratteggio della

matita rossa per scavare le ombre e definire plasticamente il piccolo corpo, quasi stesse lavorando a un'incisione piuttosto che alla delicata *Famiglia* radunata intorno al gioco del gatto e del cardellino. Talaltra può essere uno studio da un modellino di *écorché* abbozzato a fianco di uno studio dal modello nudo nella posa del medicante della *Madonna del popolo*³⁷ (fig. 33), come per accertarne il sostrato plastico del modellato della spalla; oppure addirittura lo stesso esercizio eseguito in un unico, impressionante, leonardesco, schizzo per la *Sepoltura* di Senigallia che indaga in profondità il dinamismo dell'anatomia in una visione stereometrica dall'alto³⁸. Qualche occasionale derivazione dall'antico la si può trovare³⁹: ma fatta eccezione per la *Fuga di Enea da Troia* (cat. 73), dove il tema obbligava a una rievocazione 'in costume' e dunque ben accettava un'erudita e scoperta rilettura di un noto dettaglio raffaellesco attraverso le elaborazioni scultoree antiche e moderne del gruppo di *Ercole e Anteo*, la manipolazione che Barocci compie dell'eventuale spunto è tale da far riassorbire qualsiasi filologia citazionistica, fino a lasciare solo una 'velatura' di classicità sulla presa dal naturale. Due esempi. Il primo, in parte già osservato⁴⁰, riguarda un modello pittorico e si trova su un foglio del Metropolitan sul quale Barocci, partendo dal volto dell'Adamo di Michelangelo alla Sistina, inventa la posa dell'apostolo sulla sinistra nell'*Ultima cena*, rendendone pressoché irriconoscibile la fonte. Il secondo potrebbe invece riguardare un modello scultoreo e sta nel materiale preparatorio per l'incompiuto *Commiato di Cristo dalla Vergine* di Chantilly, dove su due fogli (figg. 27-28) Barocci trasforma i connotati di una testa palesemente all'antica, fortemente plastica e rilevata per l'insistito chiaroscuro, in quelli assai più domestici di una modella 'di casa', affidati alla sinuosa innervatura dei profili e al rialzo del pastello bianco per comporre la dolce e malinconica espressione della Vergine⁴¹. Con il processo di filtraggio, di sovrimpressioni e di sovraesposizione qui esemplificato, Barocci dava una puntuale soddisfazione al principio che Bellori avrebbe enunciato sul finire del suo discorso sull'*Idea*: "[è] però necessario lo studio dell'antiche sculture le più perfette, perché ci guidino alle bellezze emendate della natura; & al medesimo fine dirizzar l'occhio alla contemplatione de gli altri eccellentissimi maestri"⁴².

Resta la terza via che Bellori traccia per un Barocci 'scultore', in apparenza la più consistente: è il brano, che abbiamo già citato, in cui il biografo ricorda l'uso che il pittore faceva dei modellini

di creta o di cera, che poi "vestiva a suo modo, e conoscendo che facevano bene, poneva in quel modo li panni sopra il naturale, per torre ogn'ombra d'affettazione"⁴³. Non si era più nel momento cruciale della disputa sul primato delle arti, perlomeno non quanto a metà Cinquecento, tuttavia Bellori non disdegnava, a più riprese, di acclarare l'inferiorità della scultura, "non essendo essa pervenuta alla perfezione del pennello"⁴⁴, a fronte della pittura; la quale invece poteva manifestare la propria universalità anche nel fatto che tra le prerogative del pittore eccellente rientrava la padronanza della tecnica scultorea. Valga a riprova l'episodio, puntualmente incorniciato per la valenza del suo sottinteso, di Ludovico Carracci che "nel vedere la vivezza, e la gratia dell'operar" di Alessandro Algardi, allora suo giovane discepolo, "per sollevarlo maggiormente s'induceva anch'egli a fare alcuni modelli di sua mano; l'uno de quali ci fu mostrato da Alessandro, riserbandolo in memoria del maestro"⁴⁵. L'evidenziazione delle doti di plastificatore di Barocci – peraltro assai verosimili, come si è visto – parrebbe dunque da interpretarsi nell'ottica strumentale di un'estrema propaggine seicentesca della contesa sul 'paragone', poiché in realtà l'uso di modelli di terra a tutto tondo da parte dei pittori era pratica di certo non nuova né rara⁴⁶, anzi specialmente raccomandata da Vasari per studiare appunto "panni e vestimenti" o "gli sbattimenti, cioè l'ombre che da un lume si causano addosso alle figure"⁴⁷.

Tuttavia quando Barocci esordisce con la sua vera opera prima, che è il *Martirio di san Sebastiano* (fig. 29), siamo nel 1557-1558, e a questa data la questione non era affatto sopita. In un secolo di letteratura critica sul pittore (cade oggi il centenario del precursore Schmarsow)⁴⁸ gli artisti di riferimento evocati per localizzare le fonti di questo capolavoro urbinato, dissezionandolo, superano largamente la decina, e sono tutti benissimo argomentati⁴⁹. Tra questi prediligeremo Sebastiano del Piombo, la cui *Sant'Agata* (ora a Firenze, ma allora presso i Della Rovere) è palesemente richiamata dal martire di Barocci⁵⁰; la cui figura intera ci induce anche a immaginare un Federico a Roma studioso della *Flagellazione* di San Pietro in Montorio, già che era lì intento a copiare il tempietto bramantesco, con la devozione dovuta a un altro grande conterraneo⁵¹. Sebastiano insomma era conosciuto a Urbino, e amato se, nel 1585, Francesco Maria II, per la propria sepoltura, commissiona a Giovanni Bandini una rilettura scultorea (suggerita da Barocci?) della celebre *Pietà* di

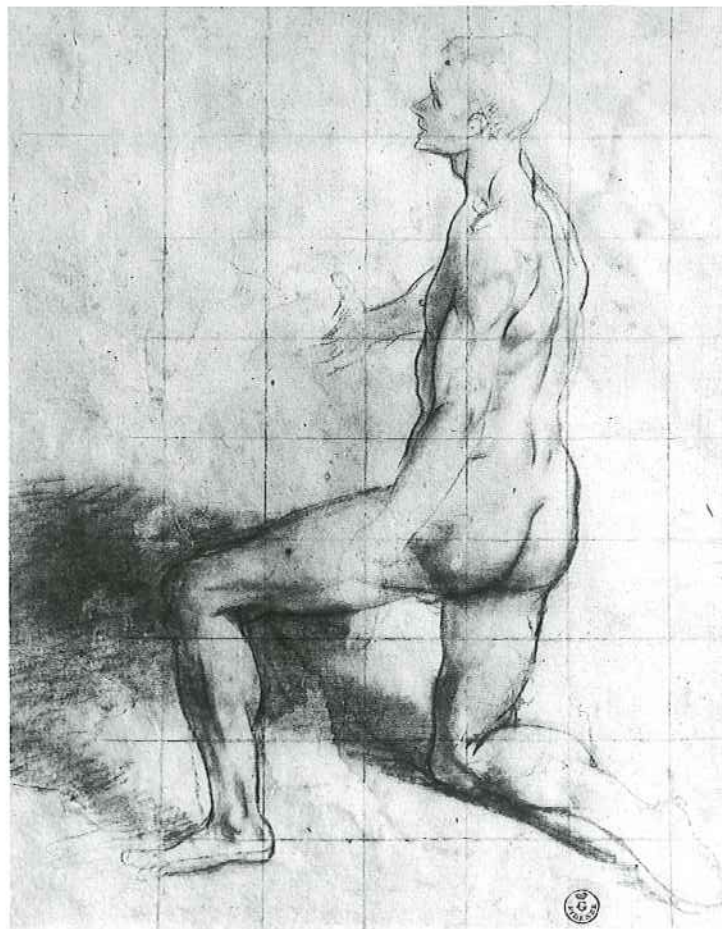


Viterbo³². Non risulta mai fatta invece un'osservazione che riguarda il nostro argomento. I tre attori principali si trovano compattati in un reciproco rapporto spaziale incongruo per geometria, ma efficacissimo come dramma teatrale. Due di questi, il martire e il carnefice, l'uno voltato all'indietro, l'altro proteso in avanti, paiono con il busto muoversi in direzioni opposte. Eppure entrambi presentano una posa delle gambe – che ha origine, com'è stato detto³³, in uno schema michelangeloesco, solo più

affilato e agile – specularmente identica: la sinistra avanzata in appoggio, la destra arretrata con il tallone rialzato di scatto. Una simile ripetizione d'invenzione, che contravviene al principio comunemente codificato della varietà d'attitudini, Barocci non l'avrebbe mai più adottata. Potrebbe apparire quasi un'ingenuità giovanile, se non si giustificasse nel contesto appunto del 'paragone'. Immaginando il giovane Federico a Roma tra il 1553 e il 1555, difficilmente avrà mancato di visitare Trinità dei Monti,

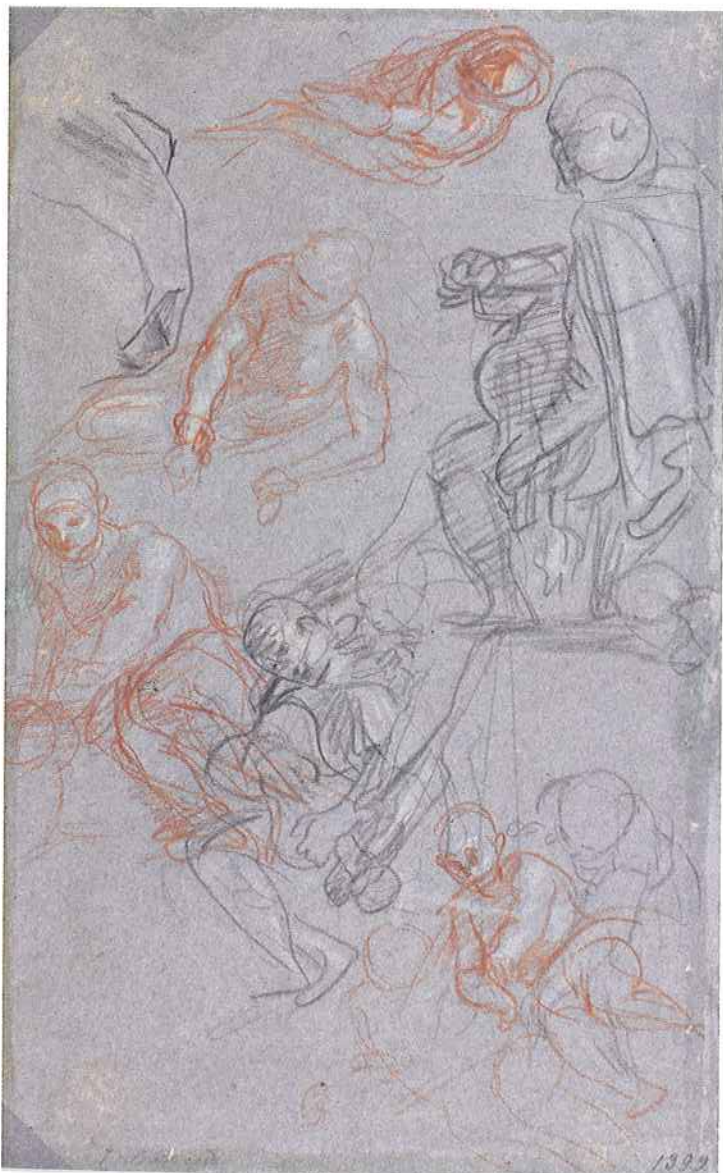
non solo per la *Deposizione* della cappella Orsini, di cui di lì a dieci anni si sarebbe servito a Perugia (cat. 1) come testo di base, ma anche per l'altra grande impresa di Daniele da Volterra nella cappella Della Rovere, per la quale, ispirato in egual misura da Raffaello e da Michelangelo, il toscano stava approntando uno straordinario saggio in lingua pittorica sul paragone con la scultura⁵⁴. È lì, se non nel famoso *recto-verso* del *David e Golia* per monsignor Della Casa, che Barocci vedeva dispiegata (sia pure con un'esaltazione dei tralicci prospettici che a lui, armato della bacchetta del colore, non interessava) la dimostrazione che la pittura al pari della scultura ha la possibilità di rappresentare integralmente il corpo umano come una realtà tridimensionale: moltiplicando le vedute studiate su un modellino plastico, simultaneamente.

Dal *San Sebastiano* in poi, come si è detto, non si troverà più questo modulo della ripetizione speculare, risultandone palese a Barocci la meccanicità e l'inadeguatezza a un'espressione del moto naturale. Resterà però presente in lui una sensibilità per la figura volumetrica, come entità solida nello spazio: di questa fisicità tridimensionale egli sentirà costantemente la necessità di appropriarsi. In una prima idea per la *Chiamata di sant' Andrea* (fig. 180) l'asse diagonale della scena portava la figura di Cristo troppo di spalle (lo stesso modellino ribaltato dell'*écorché* per Senigallia?) e l'arrivo dell'apostolo troppo in scivolata (e oltretutto troppo simile al *Sant'Eustachio* di Federico Zuccari)⁵⁵ (fig. 30). Ecco allora che il piano d'appoggio ruota in senso orario e il modellino con lui: Andrea, invertita l'inginocchiatura, si presenta ben saldo a Cristo e pianta in terra la sua ombra profonda⁵⁶ (fig. 31). Ancora più 'a tutto tondo' il lavoro sul mendicante in primo piano nella *Madonna del popolo* (fig. 72). Scartato un pensiero per una figura accovacciata verso sinistra⁵⁷, il passo successivo porta a una posa più reclinata ma interamente rivolta verso l'osservatore⁵⁸ (fig. 32); solo in un ulteriore passaggio Barocci arriva alla disposizione definitiva tutta orientata verso destra, ma ancora con delle opzioni: modello più supino che espone schiena e nuca, ma quasi monco delle gambe⁵⁹ (fig. 33); oppure volto in profilo, più rialzato sul gomito e con un accenno di gambe⁶⁰; oppure con il busto ruotato tanto da scoprire tutta la gamba sinistra⁶¹. La scelta finale sarà una selezione da ognuna di queste prove intermedie, e può ben esemplificare come Barocci 'manipolasse' le proprie idee anche, se si



vuol prestar fede a Bellori, "replicando due, o tre modelli di cera della stessa figura"⁶².

È probabile cioè che la conservazione e la persistenza del patrimonio visivo del maestro fossero affidate oltre che alle due dimensioni della carta e del cartone, anche ad alcuni di questi 'pensieri' tridimensionali, ai quali nello studio – esattamente come accadeva in quello di Giambologna – allievi e collaboratori potevano accedere esercitandovi le proprie capacità combinatorie. Potrebbe esserne prova il singolare lavoro di smontaggio e rimontaggio che Antonio Viviani, o un altro stretto osservante, appronta per la pala di devozione roversca in Santa Maria Maddalena a Senigallia: una riedizione della *Madonna del popolo* (fig. 72) con alcuni degli attori principali di Arezzo qui ruotati

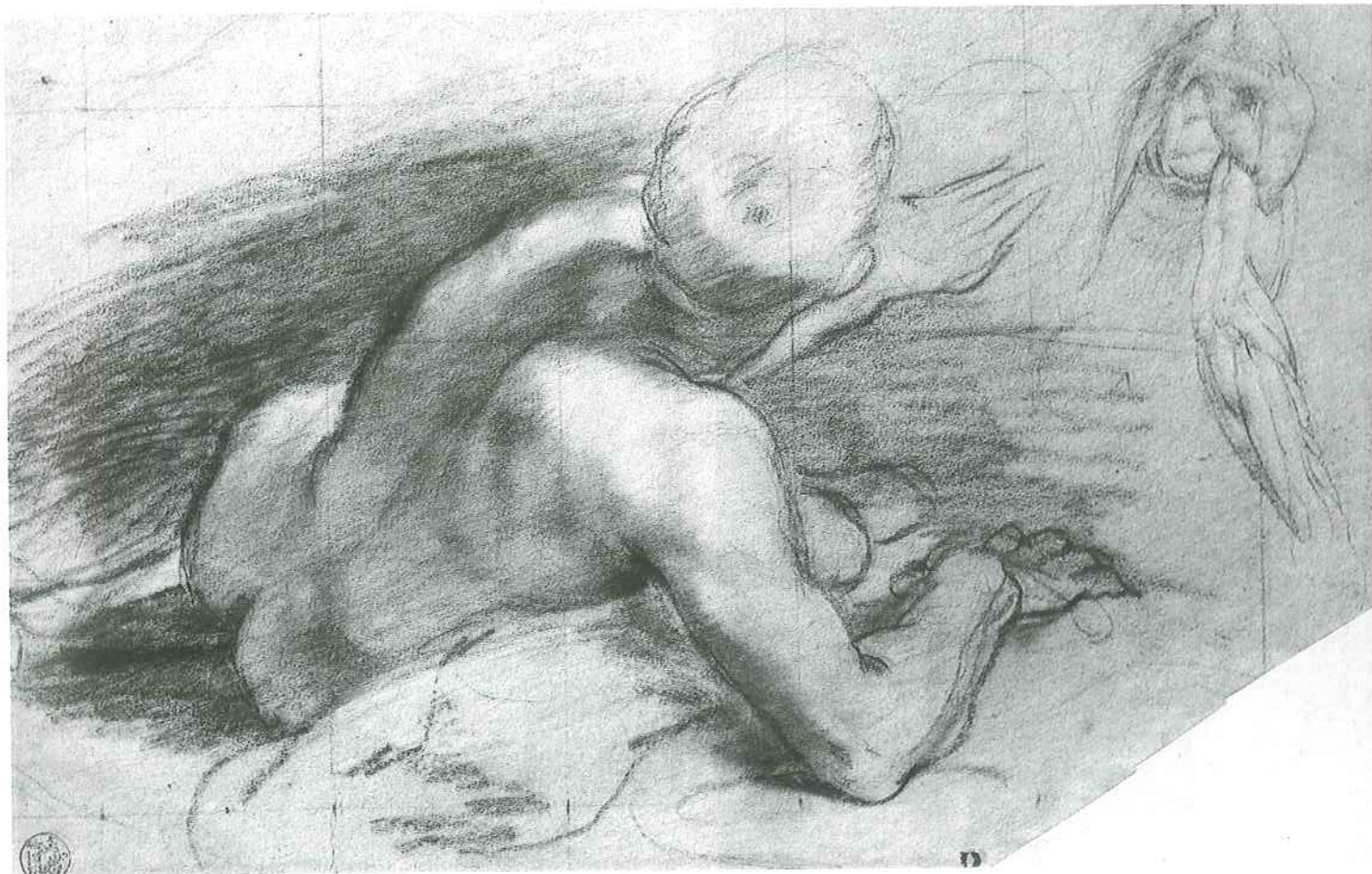


come statuette, svelando così quelle fonti raffaellesche che Barocci aveva assimilato e accuratamente riformulato: la donna protesa in avanti con il bimbo in braccio, dalla *Strage degli innocenti*, il mendicante prono, dalla *Morte di Anania*. Un ultimo indizio, non minore, di questo lascito può essere quanto Carlo Cesare Malvasia riferisce riguardo al metodo di lavoro di Simo-

ne Cantarini, cresciuto a Pesaro nell'aura barocca: "Le fatiche poi, ch'ei faceva in accomodare modelletti di creta, e su quelli stendere e aggiustare panni di carta molle, sono indicibili. Cento e più di questi trovassimo nella sua stanza in casa de' Castellini dopo la sua morte"⁶³.

D'ora innanzi però, la fortuna di Barocci percorre in modo sempre più univoco la strada della dissolvenza, della pittura d'aria e nubi, dell'acqueo e del diafano, e sarà dunque ben difficile trovare uno scultore disposto ad ammettere una qualche meditazione su di lui. Come a suo tempo invece avevano fatto due compagni 'fiorentini', Giovanni Caccini e Pietro Bernini. Il primo si era affermato come il massimo conoscitore a Firenze della scultura antica, tanto che i suoi marmi accarezzati come gemme parevano usciti "dalle stanze de' romani e greci maestri"⁶⁴. Quel suo virtuosismo egli seppe esercitarlo anche sulle proprie invenzioni, come nel *Cristo Redentore* del 1598 (cat. 92) il cui volto modellato come nella cera racchiude la languida malinconia di un uomo che offre il proprio ineluttabile eppur doloroso sacrificio. In questa concentrazione sulla rappresentazione degli affetti, dolci e intimistici, Caccini non poteva non aver guardato, al pari di Cigoli o di Gregorio Pagani, alla struggente umanità del Cristo benedicente del Barocci di Arezzo (fig. 72; cat. 93)⁶⁵; il quale Barocci tanto volentieri sarebbe stato accolto a Firenze nel 1579, e tanto bene vi si sarebbe potuto inserire nel vivo della cultura legata alla musica del 'recitar cantando'⁶⁶. Quanto a Bernini padre, che aveva serrato legami con Caccini proprio intorno al 1595, egli sembra attratto piuttosto da quell'aspetto per il quale Barocci sarebbe stato a lungo apprezzato nel corso del Seicento: le "piegature de' panni", accomodate eppur naturali⁶⁷. Ciò almeno dimostra con chiarezza la *Madonna col Bambino e san Giovannino* della certosa napoletana di San Martino, e in generale il suo gusto per un panneggiare ampio ma rivelatore del corpo sottostante, sfaccettato a diamante e perciò vibrante di luce: temi baroccheschi, va precisato, che si schematizzano e al contempo si esaltano nella traduzione grafica (fig. 13), dalla quale Pietro potrebbe averli desunti.

Non sarebbe stato difficile dunque per Gian Lorenzo Bernini farsi trovare preparato, con o senza l'assistenza del padre. Sui quindici anni, intorno al 1614, quando per devozione scolpì il *San Lorenzo Strozzi*, egli mise in campo tutti gli studi che aveva fatto sui grandi del secolo precedente, e tra questi figurava di certo



anche la 'vera tenerezza' del mendicante d'Arezzo di Barocci⁶⁸. Tuttavia poco dopo, verso il 1618, quando Scipione Borghese lo vide impegnarsi in una sorta di 'paragone' – o forse, a quella data, diremmo piuttosto di dialogo – tra scultura e pittura sul tema della *Fuga di Enea da Troia* di Barocci (cat. 73), gioiello della collezione del cardinal nepote, l'ancor giovane prodigio si schermì (fig. 147). Per una scelta obbligata o deliberata non si sa⁶⁹, se ne tenne distante, fingendo di ignorare la drammatica folata dei personaggi che Federico aveva sceneggiato sul set di un classicismo, è vero, un poco da Cinecittà; e preferì attenersi all'invenzione dall'*Incendio* raffaellesco, magari nella versione colonnare della xilo di Ugo da Carpi. A sua volta lo stesso Barocci aveva costruito il suo Enea prendendo a prestito modelli scultorei per

infondere una marcia più dinamica al gruppo raffaellesco: in particolare i bronzetti d'Ercole di Giambologna – grande il sogno irrealizzato di Francesco Maria II di avere il fiammingo a Urbino a fianco di Barocci⁷⁰ –, alcuni dei quali erano confluiti, come la prima versione della *Fuga*, nelle collezioni di Rodolfo II a Praga. E questo connubio Barocci-Giambologna fu Bernini a riconoscerlo, nel suo successivo monumento borghesiano, il *Ratto di Proserpina*, ai cui modelli primari riconosciuti, Annibale Carracci e Rubens, dovremo aggiungere l'urbinate: perché se Lorenzo vivifica l'aulico equilibrio tra antico e moderno del primo con l'imperioso *furor* del secondo, così egli scioglie l'algida stilizzazione di Giambologna con la soave e viva carne di Federico. Sarà dunque stato dettato da un diverso contesto il severo giudizio

34. Pietro Bernini,
*Madonna col Bambino
 e san Giovannino*, particolare.
 Napoli, Museo Nazionale
 di San Martino



che, nelle sue conversazioni parigine del 1665, il “gran Michelangelo del suo secolo” avrebbe espresso nei confronti di Barocci: un pittore che perde in attrattiva ogni volta che lo si guarda perché si fonda solo sul fascino di un “coloris vague” e di “quelque air agréable” delle figure. Tutt’al contrario del “rude et mal plaisant” Michelangelo⁷¹. Un encomio dei “bons principes”, del “fond du dessin”, della “exacte observation de bonnes règles” che, pronunciato a Parigi, pare una blandizie accademica⁷², ma

35. Federico Barocci,
Studio per il Perdono di Assisi.
 Firenze, Gabinetto Disegni
 e Stampe degli Uffizi



che di fatto nasconde una stiletta alla dura avversione di Bellori per la scultura, per Michelangelo, che della scultura ha lasciato “più tosto il desiderio che l’esempio”⁷³, e chissà, per il fiorentinismo, di cui in fondo Lorenzo era ultimo figlio. Ma la rivincita europea di Barocci era dietro l’angolo, e fu perpetrata proprio con quelle armi che Bernini aveva tanto osservato, ammirato e messo a profitto, da doverle ora rinnegare forzatamente di fronte al pubblico parigino. Una negazione di Pietro.

¹ Mancini [1618-1622] 1956-1957, I, pp. 108-111.

² Ivi, I, p. 210.

³ Ivi, I, p. 246.

⁴ Ivi, I, pp. 257-258.

⁵ Ivi, I, p. 146. Su questo punto si ricorderà che Barocci invece predilesse l'oro per l'ornamento ligneo della *Sepoltura* di Senigallia (in Vecchioni 1926-1927).

⁶ Bellori 1672, p. 188. La stessa osservazione sulla pala della Minerva era già stata espressa da Giovanni Baglione ([1642] 1649, p. 134).

⁷ Bellori 1672, p. 186.

⁸ Cfr. Bruno 2007, p. 138.

⁹ Lettera di Federico Barocci del 9 gennaio 1582 alla confraternita della Croce di Senigallia (in Vecchioni 1926-1927).

¹⁰ "Circa il crescere il lume alla cappella, se bene è cosa che malamente si può giudicare senza vederne l'esperienza con esser presente, con tutto ciò penserò che non potrà se non giovare et far buono effetto [...] circa poi di fare l'invetriata dipinta, poi che S.A. vuol il parer mio, non voglio mancare dirlo liberamente, quale è che in modo alcuno mi piace, et è cosa che oscura et fa anco cattivissimo effetto, ché percotendo il sole in quelli colofni del invetriata gli rapporta nelle figure, et questo li dico perché lo so per haverne visto l'esperienza in più luoghi" (lettera di Federico Barocci al conte Giovanni Tommasi di Montebello, da Urbino il 7 ottobre 1583, in Gaye 1839-1840, III [1840], p. 461).

¹¹ Lettera del 22 febbraio 1608 di Giulio Mancini da Roma a Deifebo Mancini a Siena, per la quale si rinvia al saggio di Michele Maccherini in questo volume.

¹² Giustiniani [circa 1610] 1981, p. 43.

¹³ Mengs 1787, p. 238.

¹⁴ Ivi, p. 237.

¹⁵ Lanzi [1795-1796] 1968-1974, I (1968), p. 350.

¹⁶ Bellori 1672, pp. 195-196: "[Barocci] diceva che si come la melodia delle voci diletta l'udito, così ancora la vista si ricrea dalla consonanza de' colori accompagnata dall'armonia de' lineamenti. Chiamava però la pittura musica, ed interrogato una volta dal Duca Guidobaldo che cosa e' facesse: sto accordando, rispose, questa musica, accennando il quadro che dipingeva".

¹⁷ Ivi, p. 195.

¹⁸ Olsen 1962, p. 118 e nota 246, p. 207 n. 62. Il carteggio relativo a questo lavoro si trova in Gaye 1839-1840, III (1840), pp. 529-535. Ritengo possibile che un'analogia forma di intervento da parte di Barocci si fosse già verificata in occasione della statua a figura intera di Francesco Maria I Della Rovere scolpita tra il 1585 e il 1587 da Giovanni Bandini (oggi nel Palazzo Ducale di Venezia), che presenta gli stessi adattamenti del modello tizianesco (cfr. anche Schmidt 1998, p. 62). Un altro caso di progettazione scultorea da parte di Barocci si dovette verificare in occasione dell'ornamento della sepoltura di Senigallia (cat. 8),

per il quale il pittore fornì i disegni (cfr. Olsen 1962, pp. 169-170).

¹⁹ "Nelle quali discipline", aggiunge Bellori (1672, p. 171), Barocci "divenne erudito".

²⁰ Ivi, pp. 171-173.

²¹ Ivi, p. 172. Nel foglio della Biblioteca Comunale di Urbina (inv. II 158.445, cfr. Emiliani 2008, I, p. 145 n. 13.4) nel quale figura una copia dal *Giudizio universale* attribuita a Barocci, sembra di poter riconoscere anche, sulla destra, un accenno di studio del braccio destro del Mosè (Turner 2000, p. 23).

²² Bellori 1672, pp. 169-170.

²³ Ivi, p. 171.

²⁴ Balducci 1681, pp. 62-63.

²⁵ Vasari [1568] 1878-1885, I (1878), p. 170.

²⁶ Bellori 1672, p. 171.

²⁷ Biferali, Firpo 2007, pp. 143 sgg.

²⁸ Bellori 1672, p. 171.

²⁹ Acidini Luchinat 1998-1999, I (1998), pp. 26-35.

³⁰ Per la situazione della scultura nel ducato roveresco sulla metà del secolo cfr. Ciardi Duprè Dal Poggetto 2004.

³¹ Pervenuto a Firenze con l'eredità di Vittoria Della Rovere, il piccolo marmo si trova oggi al Museo nazionale del Bargello (ivi, pp. 155-156, 163 nota 6).

³² Su Brandani cfr. Arcangeli 1993.

³³ Una competenza acquisita in questo genere di lavorazione Barocci sembra dimostrarla in occasione della già ricordata consulenza circa la statua di Federico da Montefeltro del Campagna, quando è lui a far eseguire i calchi dei rilievi con il ritratto in profilo del duca: "ho però fatto formare le teste del Duca Federico; [...] V.S. non si meravigli si son tardato sin hora a mandarli queste teste, perché non si poteva avere gesso buono, né meno vi era chi le formasse: l'ho poi fatte formare a questi miei giovani così al meglio che hanno saputo, ma perché il gesso è cattivo, non sono venute molto belle" (lettera di Federico Barocci a Giulio Giordani, da Urbino il 4 aprile 1604, in Gaye 1839-1840, III [1840], p. 533).

³⁴ Bellori 1672, p. 172.

³⁵ Borghini 1584, p. 590.

³⁶ Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2900 (Emiliani 2008, I, p. 260, n. 33.30).

³⁷ Berlino, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 20438 (ivi, I, p. 326, n. 38.38).

³⁸ Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (d'ora in poi GDSU), inv. 1417 E r (ivi, I, p. 361, n. 39.9).

³⁹ Firenze, GDSU, invv. 11569 F e 11570 F (ivi, II, p. 390, nn. 107.1, 107.2). E.P. Pillsbury segnalava un esercizio su frammenti scultorei di una gamba nel disegno di Berlino inv. KdZ 20468 (4406) (*The Graphic Art* 1978, p. 49 n. 21). Lingo (2008, p. 157) giustamente nota la derivazione da un esemplare antico di Cupido addormentato adottata da Barocci nel suo pri-

mo progetto per l'Istituzione dell'eucarestia (Char-sworth, Devonshire Collection, inv. 361).

⁴⁰ E.P. Pillsbury, in *The Graphic Art* 1978, pp. 86-87 n. 64.

⁴¹ GDSU, invv. 11307 F e 11308 F, in Emiliani 2008, II, pp. 346-347 nn. 85.7, 85.10.

⁴² Bellori 1672, p. 11.

⁴³ Ivi, p. 195 e *supra* nota 17.

⁴⁴ Ivi, p. 387. Su questo tema si veda Barberini 2000; Montanari 2009b, pp. 699-702.

⁴⁵ Bellori 1672, p. 388.

⁴⁶ Per la tradizione quattrocentesca cfr. Fusco 1982.

⁴⁷ Vasari [1568] 1878-1885, I (1878), pp. 170, 176.

⁴⁸ Schmarsow 1909.

⁴⁹ Per un riepilogo cfr. Emiliani 2008, I, pp. 110-111.

⁵⁰ E.P. Pillsbury, in *The Graphic Art* 1978, pp. 30-31.

⁵¹ Lingo 2008, pp. 178-180.

⁵² Cfr. Schmidt 1998, p. 65.

⁵³ Lingo 2008, pp. 150-152, anche se piuttosto che puntualizzare un richiamo all'*Aman* mi atterrei a una più generica frequente tipologia michelangiotesca.

⁵⁴ Cfr. Ciardi 2000, pp. 30-37; V. Romani, in *Daniele da Volterra* 2003, *passim*.

⁵⁵ Firenze, GDSU, inv. 11331 F (Emiliani 2008, II, p. 15 n. 41.14).

⁵⁶ Firenze, GDSU, inv. 11316 F (ivi, n. 41.15).

⁵⁷ Berlino, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 20415 (ivi, I, p. 327, n. 38.40).

⁵⁸ Firenze, GDSU, inv. 1399 F v (ivi, I, p. 320, n. 38.22).

⁵⁹ Berlino, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 20412 (ivi, I, p. 325, n. 38.35) e KdZ 20438 (ivi, II, p. 326, n. 38.38).

⁶⁰ Berlino, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 20419 (ivi, I, p. 325, n. 38.34).

⁶¹ Firenze, GDSU, inv. 11348 F (ivi, I, p. 326, n. 38.37).

⁶² Bellori 1672, p. 195.

⁶³ Malvasia [1678] 1841, II, p. 382.

⁶⁴ Balducci [1681-1728] 1845-1847, III (1846), p. 290.

⁶⁵ Giannotti 2000, p. 34.

⁶⁶ Su questo tema si veda il contributo di Novella Barbolani di Montauto in questo catalogo.

⁶⁷ Per esempio Franchi 1739, pp. 131, 144, dove il pittore lucchese al servizio della corte medicea di Vittoria Della Rovere menziona Barocci come modello d'eccellenza per il panneggiare.

⁶⁸ Si veda in questo stesso volume le osservazioni di Tomaso Montanari.

⁶⁹ Il ruolo che può aver avuto Pietro Bernini in quest'opera è questione ancora discussa, cfr. Montanari 2004, pp. 10-11, 66; Bacchi, Pierguidi 2008, pp. 23-24, 147-152.

⁷⁰ Si vedano le celebri informative di Simone Fortuna da Firenze al duca Della Rovere, in Gronau 1929.

⁷¹ Chantelou 1885, pp. 22-23.

⁷² Perini 2005, p. 400.

⁷³ Bellori 1672, p. 269.