

«Sempre caro mi fu quest'ermo colle, e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati spazî di là da quella,
e sovrumani silenzi,
e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo; [...]»
Giacomo Leopardi, L'infinito (1819)

L'armoniosa coesistenza degli opposti

Nella sua *Descrizione del Palazzo ducale d'Urbino* Bernardino Baldi scrive: «Vi sono fughe di porte e rincontri bellissimi, e vedute di finestre molto vaghe, dalle quali si guarda, per la comodità del sito, la campagna e le montagnette non molto lontane».

Le vedute dalle finestre di Urbino dovettero a lungo influenzare l'immaginario di Federico Barocci e quelle, in particolare, dal suo studio e dalla casa apparire ai suoi occhi come la finestra aperta albertiana. Ma la finestra affacciata su Urbino e sul suo paesaggio circoscrive anche lo spazio geografico-culturale del laboratorio ideale del pittore, dove dagli anni Sessanta in poi andava maturando la sua sintesi tra diverse componenti artistiche italiane del Cinquecento. Intendo cioè affermare che Urbino, per la sua tradizione storica e culturale e la sua posizione naturale, fu un luogo privilegiato di scambi tra il centro Italia e la regione adriatica (Venezia e i suoi territori inclusi) e un crogiolo di esperienze artistiche maturate in diversi luoghi italiani³. La stessa Urbino, dunque, fu una finestra aperta su uno spazio assai più ampio di quello che si rivelava allo sguardo di chi rimirava l'orizzonte dai suoi molteplici punti di vista.

Nel percorso biografico e artistico di Barocci tracciato dalle più antiche testimonianze ricorrono soprattutto i nomi di Tiziano, Raffaello, Michelangelo e Correggio, autori che costituiscono un compendio di quanto di meglio potevano allora offrire le principali regioni culturali italiane. In effetti, la sintesi tra linee, colore e luce messa a punto da Federico Barocci nei suoi dipinti, come nell'attività disegnativa straordinariamente feconda, unisce e armonizza tra loro i linguaggi diversi e complementari di quei quattro artisti.

Quanto alla rilevanza di Raffaello su Barocci, oggetto specifico di questa ricerca, essa viene ribadita da una parte della critica moderna. Le motivazioni sono varie: si spingono dalla citazione e assimilazione di motivi iconografici sino all'emulazione del suo modello⁵ e all'interesse verso la maniera devota del primo Sanzio, avvertibile in alcuni dipinti collegati alla spiritualità dei cappuccini. Naturalmente questi aspetti non vanno trascurati, ma a mio avviso l'eredità più forte e coinvolgente lasciata da Raffaello al suo più giovane collega marchigiano, fu un'altra, tanto radicata e depurata da elementi contingenti da non doversi tradurre in una semplice vicinanza di risultati iconografici, stilistici ed estetici.

Mi riferisco alla fusione tra disparate tradizioni culturali e a quell'eclettismo sapiente che Barocci condivise con il Sanzio, al di là dei diversi esiti cui pervennero. Una sintesi che egli raggiunse attraverso una prassi operativa assai complessa e una costante sperimentazione tecnica, entrambe palesi soprattutto nei disegni. Per questo motivo, dopo aver solo accennato all'*iter* che dalla citazione di motivi iconografici, e dalla loro assimilazione, lo condusse all'emulazione del suo illustre concittadino secondo un percorso a dire il vero non sempre graduale, passerò ad argomentare più diffusamente la mia tesi. Cercherò infatti di dimostrare come le conquiste del pittore, più o meno a partire dalla *Deposizione di Cristo* di Perugia (1569), possono essere anche considerate come una sua reazione sia all'*Introduzione [...] alle tre Arti del Disegno cioè Architettura, Pittura e Scultura [...] del Libro I delle Vite* di Vasari nell'edizione giuntina del 1568, sia al passo della Vita di Tiziano, comparso ugualmente nel 1568, in cui viene contrapposto il *Colore* dei veneziani al *Disegno* dei toscani. Nel progetto ambizioso di armonizzare tra loro, facendole coesistere, spinte artistiche assai differenti, risiede la motivazione principale dell'emulazione di Raffaello da parte di Barocci.

Da Raffaello: imitazione e assimilazione, emulazione e differenziazione

Federico Barocci continuò a citare i modelli di Raffaello a lungo, in epoche in cui gli iniziali richiami iconografici avevano già dato luogo a una piena assimilazione dei prototipi, anzi, come è stato giustamente rilevato, a una competizione con essi; ma la compresenza di semplici desunzioni iconografiche e di modi di comporre e trattare il tema assimilabili a quelli del Sanzio non costituiva una contraddizione, anzi.

Tale ambivalenza affondava infatti le sue radici sia nel processo costruttivo dell'immagine, che fu per Barocci particolarmente complesso e sperimentale, sia nella sua costante disponibilità ad aderire alle esigenze narrative

imposte da alcuni temi e a infondere alla narrazione un tono anche emozionale rispondente alle differenti destinazioni.

Non intendo qui soffermarmi specificamente su casi di citazione o rielaborazione di singole figure, né sulle composizioni di più ampio respiro improntate al confronto emulativo con i modelli raffaelleschi: questi aspetti sono illustrati sia nel saggio di Roberta Aliventi introduttivo alla seconda sezione espositiva, sia attraverso una selezione di opere che, per quanto non esaustiva, mi auguro riesca abbastanza esplicativa.

Certamente, altri casi ancora potrebbero essere aggiunti, come ad esempio la *Madonna con il Bambino e i santi Giovanni Battista e Francesco*, con ogni probabilità corrispondente al dipinto descritto da Giovanni Pietro Bellori nella chiesa dei Cappuccini a Fossombrone, un tempo noto solo attraverso uno studio preparatorio presso il British Museum, ma di recente rintracciato nei depositi della Pinacoteca di Brera. Nella pala è stato individuato l'ascendente della *Madonna di Foligno*, oltre a un richiamo alla *Visione di san Gerolamo* del Parmigianino.

Barocci, come Francesco Mazzola prima di lui, pervenne alla conoscenza di opere, di diversa cronologia, spettanti a Raffaello o realizzate nella sua cerchia sia mediante dipinti e forse anche qualche disegno, sia tramite le stampe, *in primis* quelle di Marcantonio Raimondi. Questo processo di apprendimento piuttosto articolato è assai chiaro in taluni fogli dell'artista, in cui certe affinità morfologiche potrebbero spiegarsi con la circolazione di disegni raffaelleschi: ricordo la *Madonna con il Bambino* degli Uffizi, dove il braccio di Gesù trova corrispondenze nel cartone per la *Madonna Mackintosh* del 1509 e in una prima idea per la *Madonna*

Sistina, documentata sul *verso* di un foglio a Francoforte.

Talvolta Barocci giunse ad accostarsi alla produzione grafica di Raffaello per somiglianza di esiti stilistici piuttosto che morfologici, come in uno studio conservato a Berlino per la Vergine della *Madonna del Rosario* nella Pinacoteca Diocesana di Senigallia. Ancora più interessanti sotto questo profilo sono i disegni preparatori per la *Madonna della neve* già nella chiesa dell'Ospedale di Urbina, ai quali ho recentemente aggiunto un foglio berlinese e un disegno agli Uffizi. Devo premettere che per quel dipinto sono propensa ad accogliere i dubbi sull'autografia avanzati da alcuni studiosi, se non altro perché la tenerezza aggraziata dell'immagine mi sembra distante dalla temperie morale di Barocci, le cui pitture, soavemente devote, sono per lo più attraversate da un'inquietudine sentimentale e una mobilità psicologica che conferisce loro un particolare spessore. Preferisco, dunque, riconoscere a Barocci la pienezza dell'invenzione, piuttosto che accogliere l'autografia del dipinto e, conseguentemente, riferisco le mie osservazioni solo al processo grafico che lo riguarda. L'essenzialità degli studi preparatori considerati nel loro insieme può, a mio avviso, trovare un precedente illustre nelle forme quasi geometrizzanti e allo stesso tempo monumentali presenti in uno studio di Raffaello ora a Chatsworth. Il nuovo disegno rintracciato agli Uffizi, comparso sul *verso* del foglio dopo la rimozione del controfondo, conferma l'affinità con il modello raffaellesco e a sua volta si ricollega agli altri studi di Barocci, più rapidamente abbozzati, per il gruppo della Madonna con il Bambino, soprattutto per quanto concerne la parte superiore delle figure.

A dimostrazione, infine, che il rapporto con Raffaello non seguì sempre un percorso evolutivo lineare, che avrebbe condotto Barocci a un distacco dal modello al momento del raggiungimento di un proprio stile autonomo, vorrei richiamare un esempio eclatante di differenziazione precoce, quando l'artista stava ancora saggiando le sue capacità e inclinazioni. Si tratta della giovanile *Santa Cecilia e santi* della cattedrale di Urbino ispirata all'*Estasi di santa Cecilia* di Raffaello, destinata alla chiesa bolognese di San Giovanni in Monte, attraverso la mediazione grafica del bulino di Marcantonio con la *Santa Cecilia*, che a sua volta si rifaceva a uno studio in relazione con l'opera dipinta. Potremmo davvero definire il dipinto urbinato, di cui conosciamo il disegno preparatorio a Stoccarda, una dichiarazione di diversità rispetto al suo prototipo: Barocci riprende solo l'iconografia, ma, significativamente, non dell'opera finita, scegliendo di restituire l'invenzione raffaellesca in una versione aggiornata sulle tendenze culturali che rispecchiavano i suoi interessi momentanei. Tanto nello studio di Stoccarda quanto nell'opera pittorica si avvertono infatti tangenze con Francesco Menzocchi da Forlì e, in misura minore, con il veneziano Giovanni Battista Franco, che giocò un certo ruolo nella formazione del giovane Barocci.

Ma, come anticipavo, l'artista marchigiano doveva proporsi ben altri obiettivi nel suo confronto con Raffaello: passo perciò a individuare ragioni e modalità di quella sapiente sintesi culturale, che egli indubbiamente condivise con il maestro più antico, anche se negli intenti piuttosto che nei risultati, e che per certi versi era legata a caratteristiche geografico-culturali del loro comune luogo di origine.

Apparentemente isolato dai circuiti artistici più ampi (eppure in grado di raggiungere sovrani e potenti d'Europa grazie alla politica dell'invio diplomatico dei doni perseguita dai Della Rovere), Federico Barocci aveva messo a punto nella sua Urbino strategie e modi disegnativi che si distinguevano sia dalla visione metafisica del disegno espressa da Federico Zuccari nell'*Idea* (1607), sia dall'empiria priva di un metodo rigoroso avvertita in quello stesso trattato. Del resto, all'epoca in cui veniva composta l'*Idea* le strade professionali dei due artisti, che avevano collaborato insieme a Roma nei primi anni Sessanta del Cinquecento, si erano da tempo separate, sebbene li legasse ancora un «indissolubil nodo di vero e leale amore». Ma la presa di distanza di Barocci dalle

posizioni dello Zuccari più che dalla sua attività grafica (dal momento che quest'ultimo nella pratica del disegnare non fu tanto radicale quanto lascerebbe intuire la lettura dei suoi scritti) risaliva a diverso tempo prima.

Direi anzi che quella separazione di intenti affondava le sue origini nel decennio che vide la prima maturità di Barocci, dall'attività romana (1561-1563) alla conclusione dei lavori per la *Deposizione di Cristo* di Perugia (1569).

Proprio gli anni Sessanta conobbero a Firenze l'elaborazione di una teoria del disegno da parte di suoi colleghi pittori: Alessandro Allori, che a sua volta rifletteva le opinioni del maestro Angelo Bronzino, e Giorgio Vasari. Barocci aveva infatti da poco fatto ritorno nella sua Urbino, allontanandosi definitivamente da Roma, quando, tra il 1560 e il 1570 circa, Allori scriveva in più redazioni un *Dialogo sopra l'arte di disegnare le figure* inteso come prontuario di bella grafia rivolto a gentiluomini dilettanti, ma allo stesso tempo testimonianza dell'interesse e della pratica anatomica esercitata dall'artista fin dalla giovinezza³³. La redazione iniziale, compilata subito dopo il 1560 con il titolo *Il primo libro de' ragionamenti delle regole del disegno d'Alessandro Allori con M. Agnolo Bronzino*, traduceva i problemi teorici e stilistici in una prassi formale. Non credo però che le scelte maturate gradualmente dall'artista marchigiano reagissero a quel trattato manoscritto; viceversa, dovettero tenere in considerazione l'*Introduzione [...] alle tre Arti del Disegno cioè Architettura, Pittura e Scoltura [...] del Libro I delle Vite di Vasari* uscita nell'edizione Giuntina del 1568. Qui l'aretino iniziava il Cap. XV, intitolato *Che cosa sia disegno, e come si fanno e si conoscono le buone pitture et a che; e dell'invenzione delle storie*³⁴, apportandovi una significativa integrazione rispetto al brano presente nell'edizione Torrentiniana del 1550³⁵. Il passo aggiunto in apertura contiene la famosa affermazione del disegno padre delle tre arti³⁶, un concetto peraltro che Vasari aveva già espresso nel 1546 in una lettera a Benedetto Varchi, dove il disegno veniva però definito madre delle tre arti³⁷. L'architettura in tal modo conquistava a pieno diritto il ruolo di terza Grazia³⁸ e superava la sua posizione subalterna nei confronti della pittura emersa, per esempio, nel *Dialogo della Pittura* di Ludovico Dolce (1557) e in quello precedente di Paolo Pino (1548). D'altra parte la sua introduzione nei panni della terza figlia del padre disegno faceva convergere principalmente su di sé il disegno lineare, anche se la pratica di linee disegnate rimaneva operazione fondamentale per la pittura e la scultura. Riporto per intero il passo perché servirà a comprendere meglio alcune caratteristiche di Barocci disegnatore: «Hanno gli uomini di queste arti chiamato overo distinto il disegno in varii modi e secondo le qualità de' disegni che si fanno. Quelli che sono tocchi leggermente et appena accennati con la penna o altro, si chiamano schizzi, come si dirà in altro luogo; quegli poi che hanno le prime linee intorno intorno, sono chiamati profili, dintorni o lineamenti. E tutti questi, o profili o altrimenti che vogliam chiamarli, servono così all'architettura e scultura come alla pittura; ma all'architettura massimamente, perciò che i disegni di quella non sono composti se non di linee, il che non è altro, quanto a l'architetto, ch'è il principio e la fine di quell'arte, perché il restante, mediante i modelli di legname tratti dalle dette linee, non è altro che opera di scarpellini e muratori. Ma nella scultura serve il disegno di tutti i contorni, perché a veduta per veduta se ne serve lo scultore quando vuol disegnare quella parte che gli torna meglio o che egli intende di fare per ogni verso o nella cera o nella terra o nel marmo o nel legno o altra materia. Nella pittura servono i lineamenti in più modi, ma particolarmente a dintornare ogni figura, perché quando eglino sono ben disegnati e fatti giusti et a proporzione, l'ombre che poi vi si aggiungono et i lumi sono cagione che i lineamenti della figura che si fa ha grandissimo rilievo e riesce di tutta bontà e perfezione. E di qui nasce che chiunque intende e maneggia bene queste linee, sarà in ciascuna di queste arti, mediante la pratica et il giudizio, eccellentissimo».

Nel brano si coglie, tra l'altro, la possibilità di un'effettiva riconciliazione tra intelletto, concetto, mano ed esperienza sotto l'egida del disegno. Se il disegno altro non è che «una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo»⁴¹, esso si esprime con le mani e necessita di pratica e di esercizio. La stretta collaborazione tra l'intelletto che «manda fuori i concetti purgati e con giudizio» e «quelle mani che hanno molti anni essercitato il disegno» fa «conoscere la perfezione e eccellenza dell'arti et il sapere dell'artefice insieme». In questo modo era superata la distinzione tra il fare e il ragionare nell'atto creativo e nella prassi esecutiva dell'artista. Qualche ulteriore chiarimento, questa volta più per bocca del pittore che del teorico, si trova nel successivo Cap. XVI (*Degli schizzi, disegni, cartoni et ordine di prospettive; e per quel Che si fanno et a quello che i pittori se ne servono*), che si pone in continuità con la tradizione di Cennino Cennini, rispetto alla quale introduce un ampliamento di voci. Sono sicura che su questo passo, utile per la definizione delle tipologie del disegno e delle relative tecniche, Barocci abbia sostato, e forse anche a lungo: «Gli schizzi, de' quali si è favellato di sopra, 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 Ma[c]chia e accennati solamente da noi in una sola bozza del tutto. E perché dal furor dello artefice sono in poco tempo con penna o con altro disegnatore o carbone espressi solo per tentare l'animo di quel Che gli sovviene, perciò si chiamano schizzi. Da questi dunque vengono poi rilevati in buona forma i disegni, nel far de' quali, con tutta quella diligenza che si può, si cerca vedere dal vivo, se già l'artefice non si sentisse tagliando in modo che da sé li potesse condurre. Appresso, misuratili con le seste o a oc[c]chio, si ringrandiscono da le misure piccole nelle maggiori, secondo l'opera che si ha da fare. Questi si fanno con varie cose, cioè o con 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 sui 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 fanno un mez[z]o, e la penna fa il lineamento cioè il dintorno o profilo, e l'inchiostro poi con un poco d'acqua fa una tinta dolce che lo vela et ombra; dipoi, con un pennello sottile intinto nella 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; [...].».

Vasari poi accenna a infiniti altri modi di disegnare, non specificati ma tutti ugualmente rientranti nella pratica del disegno: «[...] et infiniti altri modi ancora si costumano nel disegnare, de' quali non accade fare menzione perché tutti rappresentano una cosa medesima, cioè il disegnare». Questa osservazione lascia in realtà aperte molte strade alla sperimentazione grafica, rivelandosi a mio avviso assai importante per comprendere la libertà mentale che improntò le scelte successive del pittore di Urbino.

Sullo scorcio degli anni Sessanta, dunque, la definizione teorica del disegno e l'illustrazione delle sue tecniche esecutive dovevano circolare facilmente tra gli addetti ai lavori grazie alle *Vite* pubblicate nel 1568. È a questo testo perciò che si deve in primo luogo guardare, dal momento che con ogni probabilità costituì per Barocci una fonte di informazioni tecniche, arrecandogli anche più di uno spunto di riflessione sul processo genetico e operativo della pittura tramite il disegno, dal momento che la *summa* delle conoscenze di bottega acquisite da Cennini in poi, nell'*Introduzione* si misurava con le nuove istanze teoriche sulla natura e le 118 finalità del disegno. La suggestione esercitata su Barocci dai Capitoli XV e XVI dell'*Introduzione* non è stata finora indagata, nonostante le ricerche sulla sua personalità artistica si siano da tempo avvalse dello spoglio accurato dei documenti e del vaglio attento delle fonti tardo cinquecentesche e seicentesche. Per quanto riguarda i suoi disegni, ho già rimarcato come non sia completamente corretto individuare nella Vita stesa da Bellori nel 1672 una sorta di *vademecum* infallibile con il quale addentrarsi nella produzione grafica, vasta quanto diversificata, dell'artista, distinguendone obiettivi, fasi e tipologie. Il testo belloriano è indubbiamente rilevante quanto ineludibile, ma resta il fatto che per utilizzarlo proficuamente non si può prescindere dalla sua contestualizzazione storica e da una scrupolosa restituzione filologica per isolarne la pregiudiziale classicista e coglierne invece i significati più aderenti all'effettiva prassi operativa del pittore marchigiano. Nel tempo esso è divenuto meno tassativamente normativo rispetto alla sequenza grafica del processo creativo dell'artista, descritto da Bellori con una successione di operazioni tanto articolata quanto rigida, da intendersi quale esemplificazione più generale del perfetto disegnatore che attinge dalla natura la sua costante fonte di ispirazione, piuttosto che come casistica riferita specificamente all'esperienza dell'urbinate.

Oltre che sull'*Introduzione*, Barocci dovette riflettere anche su alcune biografie di Vasari, soprattutto quelle relative ad artisti come Tiziano, che ebbe modo di studiare, nelle collezioni granducali e non solo, sin dalla giovinezza. Ritengo che l'elemento vitale della pittura veneta, in particolare tizianesca, entrò a far parte della sua sintesi pittorica finale non solo grazie all'esame visivo delle opere del pittore cadorino, ma anche a causa di una sua reazione alla biografia vasariana sull'artista.

È risaputo che la contrapposizione tra *Colore* dei veneziani e *Disegno* dei toscani si affermò teoricamente nel Cinquecento soprattutto per opera di Vasari; nella Vita di Tiziano, uscita nell'edizione Giuntina del 1568, egli infatti scriveva che molti pittori «vineziani», come Giorgione, Palma, Pordenone e altri ancora «che non videro Roma né altre opere di tutta perfezione», dovettero nascondere «sotto la vaghezza de' colori lo stento del non sapere disegnare». Quel passo, come sappiamo, condizionò a lungo l'interpretazione critica del disegno veneziano. L'affermazione dell'aretino «sullo stento del non sapere disegnare» da parte dei «vineziani» era stata preceduta dalle testimonianze, assai diverse tra loro, di Paolo Pino, Anton Francesco Doni e Lodovico Dolce. Il primo, nel *Dialogo di Pittura* del 1548 idealmente immaginato tra un pittore veneziano di nome Lauro e un collega fiorentino chiamato Fabio, presenta per bocca di Lauro la sua idea di perfezione nella pittura: Tiziano e Michelangelo uniti a formare un solo corpo, in cui al *Colore* del primo si aggiunge il *Disegno* del secondo. L'auspicio di Pino sembrò avverarsi nell'esperienza di Tintoretto, il quale, a detta di Raffaello Borghini ne *Il Riposo* del 1584, confessava di «non riconoscere per maestri nelle cose del disegno, se non agli artefici Fior^o etini; ma nel colorire dice avere imitato la natura, e poi particolarmente Titiano, in tanto che molti ritratti fatti da lui sono stati tenuti di mano di Titiano, [...]». Non era stato del medesimo parere Vasari: in un vivace brano inserito nella Vita di Battista Franco del 1568, egli giudicò severamente l'opera del pittore veneziano, nonostante le sue ben riuscite prove giovanili, affermando che aveva lavorato «a caso e senza disegno, quasi mostrando che quest'arte è una baia». Ancora alla fine degli anni Quaranta il fiorentino Doni, residente per qualche tempo a Venezia, introduceva nuovi elementi di giudizio nella contesa tra *Disegno* e *Colore*: nel suo *Disegno*, stampato nel 1549, non esitò a schierarsi dalla parte della scultura e a individuare nel *Disegno*, da lui definito «speculazione divina», la base di entrambe le arti e in Michelangelo l'artista «perfettamente» «intelligente» in scultura, pittura, oltre che nel disegno. Viceversa Dolce, nel *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino* uscito a Venezia nel 1557,

ridimensionerà la statura di Michelangelo per esaltare quella di Tiziano, a suo dire eccellente in invenzione, disegno e colorito. La spaccatura tra la civiltà fiorentina del *Disegno* e quella veneziana del *Colore* si fece più sentire soprattutto a partire dagli anni Cinquanta e non sarà un caso che intorno alla metà del Cinquecento a Firenze il *Disegno*, come si diceva, diventasse oggetto di considerazioni teoriche destinate a incidere assai a lungo anche nella sua nomenclatura tecnica. Fu in quella città infatti che maturò la definizione di *Disegno* inteso come *lineamentum*. Ne *Il primo libro de' ragionamenti* di Alessandro Allori, già menzionato, una delle dichiarazioni iniziali che Agnolo avrebbe rilasciato su sollecitazione di Alessandro recitava così: «il qual disegno non vuol essere altro che quello che la linea più sottilmente dimostrar possa». Di lì a qualche tempo Francesco Bocchi, autore nel 1567 del *Discorso sopra l'eccellenza delle opere d'Andrea del Sarto, pittore fiorentino*, scriveva: «Il disegno adunque diciamo esser quelle linee, le quali circondano et racchiuggono qualche corpo et qualche forma che, o dipinta, o di rilievo, ci rappresenta per il mezzo di dette linee la bontà sua et la sua perfettione». Del resto, assai prima Leon Battista Alberti nel *Della pittura* (1435) aveva posto l'identità tra «circonscrizione», ovvero «disegnamento de l'orlo» e «disegno», richiamandosi ad Apelle e alle sue «linee sottilissime» destinate a ottenere una schiacciante vittoria sulle linee di Protogene; Alberti in effetti stava pensando a un'ideale «circonscrizione», dove le linee dovevano essere «quasi tali che fuggano essere vedute».

D'altro canto, a Firenze il *Disegno* si era tradizionalmente avvalso di strumenti tecnici diversi e si coniugava assai bene con i colori, ma tale associazione dava luogo a stesure di colore entro campi ben delimitati e circoscritti (campiture colorate sopra preparazioni lineari mai totalmente nascoste, soprattutto lungo i contorni lineari delle forme) e persino l'uso delle carte preparate con cromie diverse finiva per far risaltare il tracciato lineare. Anche nella città toscana peraltro, come a Venezia, taluni autori avevano conseguito un'inedita morbidezza di segno soprattutto tramite la pietra nera e la pietra rossa, il cui utilizzo rispecchiava una nuova sintesi tra linea, luce e ombra, tra astrazione lineare e naturalezza luministica: a parte Leonardo, con il suo *sfumato*, la cui esperienza ed eredità travalicò ben presto i confini geografico-culturali della sua città, un posto di rilievo spetta indubbiamente ad Andrea del Sarto, autore che con ogni verosimiglianza fu apprezzato anche da Barocchi. Il pittore fiorentino venne elogiato da Francesco Bocchi nel 1567 per essersi distinto in tutte e cinque le parti della pittura (*disegno, costume, rilievo, colorito, una certa dolcezza et facilità*), riuscendo a nascondere nell'opera pittorica il tracciato lineare, ossia la sintesi strutturale e ontologica del *Disegno* stesso, e in tal modo avvicinandosi alla rappresentazione delle «cose naturali». Ma è altrettanto vero che nei suoi disegni restò un maestro legato alla linea di contorno intesa come elemento di definizione e delimitazione della massa plastica e tridimensionale, che era poi, salvo eccezioni, una prerogativa costante dei disegnatori fiorentini.

Vasari, dunque, inizia la Vita di Tiziano con intenti programmatici, partendo dalla sua prospettiva di un pittore toscano erede della tradizione di Firenze e a sua volta instauratore di un metodo di lavoro destinato a diventare canonico attraverso la fondazione dell'Accademia del Disegno avvenuta nel 1563, solo qualche anno prima dell'edizione Giuntina delle *Vite*. Egli si sofferma infatti sulla prassi operativa di Giorgione, presso cui il giovane Vecellio era pervenuto dopo la sua esperienza con Giovanni Bellini, per additare i limiti di quei procedimenti e ribadire indirettamente l'importanza della didattica accademica: «Giorgione «[...] cominciò a dare alle sue opere più morbidezza e maggiore rilievo con bella maniera, usando nondimeno di cacciar sì avanti le cose vive e naturali, e di contrafarle quanto sapeva il meglio con i colori, e macchiarle con le tinte crude e dolci, secondo che il vivo mostrava, senza far disegno, tenendo per fermo che il dipignere solo con i colori stessi, senz'altro studio di disegnare in carta, fusse il vero e miglior modo di fare et il vero disegno; ma non s'accorgeva che egli è necessario a chi vuol bene disporre i componimenti et accomodare l'invenzioni, ch'e' fa bisogno prima in più modi differenti porle in carta, per vedere come il tutto torna insieme».

In apparenza il brano presenta una contraddizione con le informazioni fornite nella Vita di Giorgione, in entrambe le edizioni del 1550 e del 1568: «Attese al disegno e lo gustò grandemente, e in quello la natura lo favorì sì forte, che egli, innamoratosi delle cose belle di lei, non voleva mettere in opera cosa che egli dal vivo non ritraesse [...]». Tali contraddizioni possono essere soltanto in parte il frutto della collaborazione di diversi autori alle *Vite*; occorre altresì tenere in considerazione la molteplicità di significati del termine *Disegno* in Vasari; infatti l'interrelazione costante tra accezione concettuale e accezione pratica del termine costituisce un filo rosso che si dipana lungo tutto il percorso delle biografie, talora intrecciandosi in modo sottile. Il *Disegno* che manca a Giorgione è quello della riconciliazione tra intelletto, concetto, mano ed esperienza, cui l'artista perviene non distratto dalla varietà fenomenologica del reale e dai meccanismi della percezione sensoriale, ma piuttosto attraverso l'osservanza delle norme dettate dal *Disegno*, padre delle tre arti, nel processo di selezione della Natura operato dall'Arte e nell'uso esatto delle formule che regolavano la visione prospettica. L'esercizio in Accademia assicura agli artisti il corretto modo di operare e li difende da pericolose avventure. Nel 1568 Vasari ricorda Tiziano e Tintoretto tra coloro che aderirono da fuori Firenze all'Accademia del Disegno ed è possibile che la sua visita del 1566 a Venezia, presso l'«amicissimo» Tiziano, avesse anche lo scopo di creare questa affiliazione.

Dunque, la Vita di Tiziano del 1568 contiene il manifesto programmatico della necessità della formazione accademica e dell'eccellenza didattica della neonata Accademia del Disegno fiorentina.

Nelle diverse *Vite* Vasari non biasimò mai veramente i veneziani in modo specifico per la loro produzione grafica e quando lo fece, appunto nella biografia di Vecellio, aveva come obiettivo assicurare il primato all'Accademia del Disegno nelle fasi progettuali che precedono e indirizzano l'esecuzione pittorica. Per questo motivo egli sottolinea il metodo "anomalo" di lavoro di Giorgione ed estremizzando il suo discorso lo estende ad altri artisti, a suo dire fondamentalmente incapaci di disegno. In realtà Vasari doveva sapere che ai suoi colleghi veneziani, salvo l'eccezione di Giorgione appunto, non facevano difetto i disegni sulla carta, mancava però il *Disegno lineamentum*, padre delle tre Arti, principio unificatore tra idea e prassi e origine prima delle norme che regolamentano i processi artistici. E di quest'ultimo, una volta scomparso Michelangelo, l'Accademia fiorentina rimaneva unica erede e depositaria.

Una sinfonia di luci e colori

Nel chiuso del suo studio e della sua casa in Urbino, e lontano dalle Accademie, Barocci reagiva a distanza a quelle opinioni. Doveva scoprire cosa intendesse realmente il collega aretino quando scrisse della mancanza di disegno dei «vineziani», da lui invece tanto apprezzati e proprio grazie, in primo luogo, alle opere magistrali di Tiziano. La soluzione che propose nei suoi dipinti fu una morbida scioltezza che si accompagnava a una diligente tecnica esecutiva, esito finale di un lungo processo creativo e di uno studio grafico accurato e meticoloso. Barocci recuperò in tal modo prassi esecutive del primo Cinquecento, e in particolare del giovane Raffaello, non rinunciando al colore dei veneziani, che seppe associare a quel suo particolare modo di illuminare e chiaroscurare i colori con morbide dissolvenze, cui non doveva essere estranea l'esperienza dello *sfumato* leonardesco e del chiaroscuro del Correggio. In tal modo, egli aggiungeva Tiziano e Correggio alla triade Leonardo, Raffaello, Michelangelo indicata da Vasari nel Proemio alla Parte Terza delle *Vite* nel punto in cui descriveva il passaggio alla «maniera» moderna, di cui Leonardo sarebbe stato l'iniziatore, mentre Raffaello e, soprattutto, Michelangelo i principali esponenti.

Barocci rispose indirettamente anche alla Vita di Raffaello, mostrando la sua continuità ideale con quelle caratteristiche del suo illustre concittadino alle quali, in un passo significativamente inserito nella Giuntina, l'aretino aveva tributato particolari elogi: la fatica, lo studio e la diligenza, assieme a quell'«ottimo universale» conseguito nell'esercizio su Michelangelo in cui Raffaello si era distinto, così come si era segnalato nello studio su Leonardo. L'«ottimo universale» messo a punto da Barocci, che comprendeva dunque anche Tiziano e Correggio, era stato a sua volta raggiunto con la diligenza, una dote che gli veniva costantemente riconosciuta, a causa delle sue laboriose ricerche grafiche.

La complessità della soluzione adottata dal pittore urbinato sempre più consapevolmente a partire dalla fine degli anni Sessanta, ossia la conciliazione tra linguaggi stilistici e procedimenti tecnici assai diversi tra loro, sembra non lasciare traccia nei suoi dipinti, apparentemente tanto "naturali" e semplici da non rivelare appieno le straordinarie competenze tecniche dell'artista e invece nascondere il faticoso processo creativo che li precedeva. In realtà, guardando alla sua produzione grafica, per la maggior parte finalizzata alla preparazione di opere, si possono scorgere alcune antinomie, volutamente irrisolte e compresenti durante l'elaborazione pittorica. Esaminate nel loro insieme, mi paiono contemperare la *sprezzatura* di Castiglione alla diligenza di Vasari, l'enfasi sulle linee del disegno fiorentino al *non disegno* dei veneziani, dando finalmente luogo a un *disegno pittorico* che partecipa della natura sia del disegno che della pittura e fornisce a sua volta una proposta di conciliazione tra *Disegno e Colore*.

Altrove ho già illustrato, e perciò ora riprendo più rapidamente, cinque aspetti fondamentali e ricorrenti nella sua produzione grafica, basati sulle antinomie di cui dicevo poco fa. Si tratta dello studio dei modelli (artisti del Rinascimento o, in misura assai minore, statue antiche) e della loro dissimulazione entro contesti del tutto originali, che costituiscono talora veri e propri assemblaggi di memorie utili a esprimere nuove poetiche degli affetti; dell'alternanza dialettica tra la natura (attraverso l'uso dei modelli dal vivo e l'interesse verso frammenti di vita quotidiana) e l'arte ricreata nello studio dove svolgeva la sua attività, ma anche nelle *stanze* della sua memoria dove affioravano i rapporti con le fonti scultoree; dell'ombra o, meglio ancora, della macchia visibili nel primo pensiero o *scarpigno*, che riecheggia il leonardesco *componimento inculto* e segue di poco la prima intuizione della forma; del superamento della struttura lineare, che costruisce le figure o disegna i dettagli, mediante gli effetti luministici e/o cromatici⁸¹; e viceversa, della rivincita del valore fondante del reticolo lineare tramite la persistenza dei solchi acromi tracciati con lo stilo o di quelli lasciati dalle misurazioni del compasso.

Ognuno di questi aspetti si presterebbe a essere commentato, ma le immagini selezionate per la mostra possono in larga parte provvedere a illustrarli. Mi limito qui a sottolineare, a proposito dell'alternanza tra natura e arte, che la Vita di Bellori enfatizzò particolarmente l'esercizio grafico sulla natura da parte di Barocci; la produzione

grafica superstita non contraddice questa tesi: oltre ai paesaggi, particolarmente suggestive a tal riguardo sono le celebrate «arie di teste». Tuttavia la disamina anche solo dei disegni riservati allo studio dei volti e dei corpi concorre a ridimensionare l'opinione belloriana e a individuare, piuttosto, un'armoniosa alternanza tra studi dalla natura e studi di immaginazione (studi *da sé*).

Talvolta Barocci giunse a ruotare la figura su una stessa carta secondo angoli di visuale non selezionati per l'opera dipinta e forse addirittura già scartati, come se una prospettiva ribaltata di visione gli servisse a comprenderne meglio la volumetria e la disposizione nello spazio, indipendentemente dalla collocazione finale nel contesto dell'opera pittorica. Non si deve dimenticare, a tal proposito, l'uso di modelli di creta o di cera di cui parla Bellori, rimarcando le doti di plastificatore dell'artista in un'ottica forse non estranea alla contesa cinquecentesca sul paragone tra pittura e scultura. Barocci giunse così a una simulazione del movimento secondo un'inedita accezione dell'unità spazio-tempo, cui non erano forse estranee esigenze naturalistiche; in ogni caso l'associazione di movimento e tempo, nello studio dal modello, interagiva con la vita reale simulando virtualmente il dinamismo delle figure nella dimensione temporale.

Quanto agli effetti cromatici e luministici, occorre aprire una breve digressione sull'uso dei pastelli da parte dell'artista. I motivi di salute, talora adottati per giustificare le scelte dell'oculata preparazione del colore dei dipinti appunto tramite i pastelli⁸⁵, non mi pare offrano tutte le motivazioni sufficienti per comprendere l'ossessione cromatica manifestata da Barocci nella fase progettuale dell'opera pittorica, che talvolta lo portava a dissimulare, o a far scomparire del tutto, il tracciato lineare.

Non abbiamo nessuna prova della conoscenza da parte di Federico dei cartoni delle «teste divinissime à pastelli» del Correggio, che Bellori metteva in relazione con il passaggio in Urbino di un pittore di Parma, finora non identificato, né sono note opere simili di Allegri. È singolare, però, rintracciare una certa corrispondenza tra questo episodio, non più verificabile, e un altro descritto da Vasari con maggiore dovizia di informazioni nella Vita di Taddeo Zuccari introdotta nella Giuntina, laddove si fa riferimento a un certo «Daniello da Parma» [*alias* Daniele Porri] che avrebbe coinvolto il giovane Zuccari in affreschi per una chiesa di «Vitto, di là di Sore, nel principio dell'Abruzzo». Il pittore, commenta Vasari, era piuttosto modesto, ma tuttavia, per aver lavorato a lungo con il Correggio e aver praticato anche con il Parmigianino, conobbe il modo di fare dei due maestri emiliani «e con che morbidezza conducevano le loro opere», finendo per essere di grande giovamento al giovane collega marchigiano, se non altro a parole. I due episodi ribadiscono in particolare l'importanza di Antonio Allegri per quelle caratteristiche di morbidezza e sfumato chiaroscurale per le quali era da considerare un modello sia per Giorgio Vasari che per Bellori.

Tornando a Barocci, desidero avanzare delle riserve sull'ipotesi, piuttosto recente, secondo cui la sua capacità di fondere tra loro, in un'unione tonale, lo *sfumato* leonardesco e il colore sottilmente emozionale del Correggio dipenderebbe dallo studio di artisti del centro Italia, soprattutto dei pastelli di Timoteo Viti e, ancora di più, di Raffaello. Tale opinione in effetti non tiene conto del fatto che gli esempi raffaelleschi adottati a riprova sono in realtà interessati da ritocchi successivi. Del resto, le ricerche stesse sul termine *pastello* rimangono ancora aperte, sia rispetto alla sua accezione lessicale, che nel tempo è andata modificandosi, sia in relazione alla sua origine e alle prime applicazioni.

Viceversa, possiamo ipotizzare da parte di Barocci un apprezzamento delle acqueforti del Parmigianino, dal momento che la sua incursione nell'incisione, probabilmente circoscritta a un periodo di tempo limitato e corrispondente agli inizi del nono decennio, approdò a risultati assai affini agli esperimenti luministici e lineari di Mazzola. Anch'egli, come il maestro emiliano, riservò una specifica attenzione all'acquaforte, per di più utilizzando con grande padronanza il sistema delle morsure replicate e variate tra loro attraverso la copertura di cera stesa a pennello nelle zone che dovevano risultare più chiare rispetto a quelle in cui la morsura doveva agire più in profondità. I risultati finali condussero a effetti di luce e chiaroscuro assai raffinati; Bellori a ragione chiosava: «La bellezza del suo disegno si riconosce negl'intagli da esso delineati all'acqua forte [...]».

Quanto al valore strutturale del reticolo lineare nei disegni di Barocci, talora nascosto dalle luci e i colori sovrapposti, tal'altra ancora visibile anche in forma di solchi acromi dello stilo e di tracce di misurazioni a compasso, vengono in mente alcune parole di Vasari nel passo dell'*Introduzione* menzionato per esteso poco fa: «Nella pittura servono i lineamenti in più modi, ma particolarmente a dintornare ogni figura, perché quando eglino sono ben disegnati e fatti giusti et a proporzione, l'ombre che poi vi si aggiungono et i lumi sono cagione che i lineamenti della figura che si fa ha grandissimo rilievo e riesce di tutta bontà e perfezione. E di qui nasce che chiunque intende e maneggia bene queste linee, sarà in ciascuna di queste arti, mediante la pratica et il giudizio, eccellentissimo».

Le linee costituiscono anche per Barocci l'elemento essenziale della raffigurazione, lo scheletro del disegno, da rivestire con colore e luce. L'artista costruiva, dunque, con le linee in piena rispondenza con il dettato vasariano e la tradizione fiorentina e, più in generale, dell'Italia centrale, ma affidava al suo tracciato lineare un ruolo compositivo, subordinato alla narrazione chiara e piana delle storie, ricercando poi negli effetti cromatici e

chiaroscurali, rispettivamente di marca veneziana e lombarda, il dinamismo degli *affetti* e dei moti interiori, questi ultimi finalizzati a comunicare e suscitare emozioni.

Barocci, come si è detto, si esprimeva con gli strumenti del pittore, lontano dalle vivaci discussioni scaturite in seno all'Accademia del Disegno di Firenze e apparentemente indifferente alle preoccupazioni per la difesa della dignità intellettuale di cui intese farsi carico l'Accademia romana di San Luca. Ciò nonostante il suo lavoro era sostenuto da un impegno e forse anche da un'ambizione certamente non minori di quelli di molti colleghi. Se egli, contrariamente a Federico Zuccari, non lasciò nessuno scritto, il suo vasto *corpus* di disegni ci illumina compiutamente non solo sui traguardi tecnici e stilistici conseguiti, ma sulla sua pacifica ricomposizione tra *Disegno* fiorentino e *Colore* veneziano, nonché sul ruolo altrettanto importante accordato, all'interno di questa riconciliazione, al chiaroscuro lombardo.

Quando nel 1976 John Shearman, in una sua acuta recensione alle rassegne bolognese e fiorentina dell'anno precedente, colse nell'operato dell'urbinate «the indivisibility of the drawing-process from that of painting», espresse un'intuizione destinata a sviluppi futuri, validi ancora oggi. Quella indivisibilità non riguarda, infatti, soltanto il processo esecutivo del disegno e quello della pittura, ma a mio parere investe più in profondità la struttura concettuale e la stessa ontologia del *Disegno*. Con il suo *disegno pittorico*, a metà strada tra preparazione grafica e realizzazione pittorica - senza essere né l'una né l'altra e a volte compendiando tutte e due - Barocci ci ha lasciato un'eredità stimolante, nonché la testimonianza più intensa del suo modo personale di sentirsi erede di Raffaello. Infatti, a dichiararlo tale, fu il suo ambizioso progetto di sintesi tra diverse aree culturali che non escludeva, appunto, la deliberata compresenza di opposte polarità.

«vedute di finestre molto vaghe»

Ritorno solo per un momento, prima di concludere, a Urbino e a quelle «vedute di finestre molto vaghe» descritte da Bernardino Baldi nel brano proposto all'inizio. La finestra, nelle opere dell'artista, è in primo luogo una concreta apertura sul paesaggio visto dal suo studio (o dalla sua casa), dove si intrecciano tra loro la natura e la storia, quest'ultima richiamata emblematicamente dalla mole elegante di Palazzo Ducale. Un terzo elemento, poi, si associa in modo palese al piano della natura e a quello della storia degli uomini: si tratta della storia sacra, che, proprio in virtù di tale associazione, è descritta come se si svolgesse *qui e ora*. Ciò è assai evidente per esempio nell'*Annunciazione* per la Cappella dei Duchi nella basilica di Loreto, dove la finestra è fonte di luce naturale e si affaccia su un paesaggio dominato dall'edificio simbolo di Palazzo Ducale, mentre la luce sulla tenda, segno della presenza dello Spirito Santo, irrompe dal cielo verso l'interno per sottolineare che quell'apparizione sta avvenendo proprio entro un ambiente domestico.

Come l'evento sacro si consuma in un contesto intimo, così la creazione del pittore avviene in una stanza simile, quella del suo studio, a sua volta affacciata sul paesaggio urbinato.

Ma la creazione del pittore, attraverso la ritualità severa della sua prassi di lavoro e del suo disegnare, può aspirare a essere considerata essa stessa sacra? Leonardo non avrebbe avuto dubbi perché per lui il «[...] disegno è di tanta eccellenza, che non solo ricerca le opere di natura, ma infinite più che quelle che fa natura [...] E per questo concluderemo non solamente esser scienza, ma una deità essere con debito nome ricordata, la qual deità ripete tutte le opere evidenti fatte dal sommo Iddio». Non so dire se pensieri simili siano stati oggetto di meditazione da parte di Barocci, ma altri, maturati dall'artista fiorentino, lo furono di certo. Per esempio, la considerazione secondo cui sarebbe la maggiore vicinanza alla natura a rendere la pittura superiore alla poesia, nonché le riflessioni sul paragone tra poesia, musica e pittura. Queste ultime contribuirono alla poetica barocca dell'*ut Pictura Musica*, suggestionando anche i processi di lavoro dell'artista urbinato, per lo stretto rapporto analogico del colore con la musica.

Nella cornice ideale dei miei ragionamenti le finestre di Barocci sono diventate anche una metafora più generale: esse ci riportano al suo sguardo sul mondo, al di là dei confini storico-geografici del Ducato di Urbino e in virtù di una vocazione del luogo a dialogare con altre direttrici geografico-culturali, come si diceva agli inizi. È uno sguardo sull'Italia artistica di Vasari, che ha dato vita a un programma vasto e impegnativo, per quanto maturato nell'appartato raccoglimento dello studio urbinato, dove affioravano alla memoria dell'artista i ricordi dei viaggi giovanili, alcuni probabili e altri certi, a Roma e Firenze, a Venezia e Parma, e forse anche, sulla strada per la città del Correggio e del Parmigianino, a Bologna, crocevia, quest'ultima, dell'incontro tra le diverse tendenze che egli avrebbe poi cercato di armonizzare tra loro, prima dei Carracci e di esempio per loro.