

«Indi d'Urbino la sua nova gloria/
Il prudente Barozzi Federigo/
Di così inferma vita, e pannel sano»
Giulio Cesare Gigli, *La Pittura trionfante*, 1615

La «nova gloria» d'Urbino

Al contrario del Parmigianino, di Federico Barocci si parla quando l'artista è ancora in vita e a farlo saranno autori in buona parte richiamati a proposito del pittore emiliano - Giorgio Vasari, Raffaello Borghini, Giovan Paolo Lomazzo e Karel van Mander -, cui si aggiunse Bernardino Baldi, un erudito urbinato che trascorse gli ultimi anni della sua vita al servizio di Francesco Maria II della Rovere¹. A dire il vero, nell'edizione giuntina delle *Vite*, Vasari si limitò a collocare il giovane artista in una posizione preminente rispetto ad altri colleghi (non senza fraintenderne però il cognome), quando introdusse le pitture commissionate dal cardinal Marcantonio Amulio, per conto di Pio IV, nell'attuale Casino nel «bosco» o «boschetto» del Belvedere in Vaticano, dove, appunto, «Federigo Bassocci [sic] da Urbino, giovane di grande aspettazione, Lionardo Cungi e Durante del Nero, ambidue dal Borgo Sansepolcro, [...] condussero le stanze del primo piano»². Solo sedici anni dopo Raffaello Borghini, ne *Il Riposo*³, fu in grado di formulare un primo giudizio critico sull'artista, che nel frattempo era giunto nel pieno della maturità ed, evidentemente, non aveva deluso le aspettative vasariane. «Federigo Barocci» diventa così un «eccellentissimo pittore, le cui opere sì per lo disegno, sì per la disposizione, e sì per lo colorito fanno maravigliare chiunque le vede»⁴ e, a riprova di questa affermazione, viene stilato un nutrito elenco di dipinti tra cui spicca la *Deposizione* di Sinigaglia, «lavorata con tanta diligenza, e con tanta gratia colorita, che è una maraviglia à vederla»⁵. Il pittore marchigiano, prosegue Borghini, è un artista completo in quanto eccelle in disegno, disposizione e colorito e dimostra di aver diligenza (caratteristica sulla quale molti altri ritorneranno), insieme a grazia nel colore. Il termine *grazia* costituisce una delle parole chiave che abbiamo visto emergere nel paragone tra Raffaello e il Parmigianino; in relazione a Barocci, Borghini parla però di grazia nel colore piuttosto che nelle figure e nei loro atteggiamenti. Quanto a Lomazzo (di cui s'è rimarcato il particolare acume critico nei confronti di Francesco Mazzola), nel suo *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* del 1584 definiva l'artista di Urbino un «garbato pittore»⁶ e nel Capitolo III del IV libro (intitolato *Che cosa sia lume*) lo menzionava tra coloro che avevano osservato i principi dottrinali dell'illuminazione, dopo Leonardo e assieme al Tintoretto, Marco da Siena, Veronese, Luca Cambiaso, i Bassano e Ambrogio Figino⁷. Ma, in relazione al tema conduttore della mia ricerca, il suo giudizio più significativo compare nel *Libro Secondo de Grotteschi* del 1587, dove viene istituito un significativo parallelismo tra Barocci e Raffaello:

«Di Federico Barozzi. Fece il Santio salir il suo paese/ Natio di fama
nel primero seggio./ Mā non gli diede men adorno freggio/ Il
Barozzi, che quindi anch'ei discese;/ L'idea del Santio, à cui sol
sempre attese,/ Seguendo e' l colorar di tanto peggio;/ Con le
mischie & le tinte e'l rar maneggio/ De i lumi & ombre dal natural
prese./ Oltre i diversi scorti altieri e divi,/ Espresi con tanta arte &
tal disegno;/ Che più mostrar non può saggio inventore./
D'Anatomia giunse al più alto segno;/ Morti i morti mostrando e i
vivi vivi/ E in ogni parte fu divin pittore/»⁸.

Innanzitutto, troviamo il motivo della patria comune, cui entrambi resero onore; poi la devozione di Barocci al Sanzio, che seguì nel colore, nella conduzione in chiave naturalistica dei lumi e delle ombre, nonché nei diversi scorci «altieri e divi» delle figure, improntate a una solida cognizione del disegno e dell'anatomia, al punto che il componimento poetico si chiude con l'appellativo «divin pittore», consueto per Raffaello, oltre che per Michelangelo. Due anni dopo, nei *Rabisch*, Lomazzo pubblicò più o meno lo stesso testo, sostituendo tuttavia l'espressione finale con la più prudente definizione di «saggio pittore»⁹. Peraltro, l'aggettivo *divino* continuò a essere utilizzato a lungo per Barocci: Giovan Pietro Bellori lo rispolverò nella sua canzone introduttiva alle *Vite* di Giovanni Baglione, intitolata «*Alla Pittura*»¹⁰, mentre il suo uso, in relazione a singole opere, persistette nel tempo¹¹. A tal proposito, la testimonianza senz'altro più incisiva si rintraccia nella lettera di Matteo Senarega datata cinque ottobre 1596, dove ricorrono parole di sommo elogio riferite alla *Crocefissione con i dolenti e san Sebastiano* per la cappella di famiglia nella cattedrale di Genova: «Un difetto solo ha la tavola, che per haver del Divino, lodi humane non vi arrivano [...]» o, ancora, «Affermo di nuovo, et confesso, che come Divina rapisce, divide et dolcemente trasforma»¹². Nonostante la sostituzione di «saggio pittore» a «divin pittore» intervenuta tra il 1587 e il 1589, l'opinione di Lomazzo su Barocci rimase assai elevata e se nel *Trattato* del 1584 l'autore

lombardo aveva affermato che Federico non raggiunse mai come avrebbe voluto la maniera del Correggio (un'opinione, peraltro, destinata a perdurare)¹³, nella successiva *Idea del Tempio della Pittura* (1590) formulò un giudizio assai lusinghiero a proposito dell'*Annunciazione* allora nella chiesa di Santa Maria di Loreto (cat. III. 19). Pur nella sua sintesi, esso mostra un certo sbilanciamento critico a favore dell'artista: Barocci infatti in quell'opera vi «hà rappresentata la Vergine Maria con tanta gratia che ogn'uno hà da invidiarlo, & di lasciar ogni speranza di poterlo agguagliar mai»¹⁴. Il sostantivo *grazia*, come si diceva, riconduce immediatamente a una prerogativa posseduta da Raffaello in misura maggiore rispetto a quanti lo avevano preceduto. Nello *Schilderboeck* uscito nel 1604/15, Karel van Mander descrisse infatti Barocci come erede di Raffaello in virtù soprattutto della «gracelijckhey», incarnata in particolare nel volto sorridente della Madonna nelle sue *Sacre Famiglie* e declinata in una maniera alternativa rispetto all'Urbinate, dal momento che era basata soprattutto sulle espressioni facciali e la conduzione del pennello piuttosto che sulla mobilità delle posture¹⁶. Dal canto suo, anche Joachim von Sandrart nel 1675 usò il termine «zierlich», grazioso, a proposito dell'artista, soffermandosi a considerare come egli, nascendo a Urbino, avesse assorbito con l'aria natale lo spirito intelligentissimo di Raffaello: «der gleichwie er zu Urbino geboren also scheint als ob er mit selbigem Luft den hochverständigen Geist an sich gezogen habe»¹⁷. Francesco Scannelli, nel 1657, non fu da meno; dopo aver sottolineato, come già aveva fatto Lomazzo, l'influsso del Correggio e avere elencato le opere di Barocci, annotava: «[...] e tutte per l'ordinario, oltre la buona sufficienza del disegno, si conoscono nella particolar gratia, e dolce delicatezza eccedere ogni altro, che da primi capi sino a quei giorni havevano dipinto»¹⁸. La conclusione, poi, metteva in campo un confronto con un artista contemporaneo (Caravaggio) che il pittore marchigiano mostrava di superare per una serie di doti, tra cui la «bella gratia», rivelando invece la sua inferiorità per altri aspetti: «E se Federico Barocci palesò c'ò gli effetti dell'opere eccedere la virtù di Michelangelo da Caravaggio, ed altri c'osimili rari imitatori della più appar□te naturalezza nel disegno, decoro, e bella gratia, dimostrarono però gli altri ne' loro dipinti rilievo, e maggior verità, [...]»¹⁹. Il giudizio sul modesto rilievo delle opere dell'artista contraddice quanto scritto da Lomazzo nell'*Idea*, nel passo in cui affermava che Barocci, «diligente, & accurato in tutti gli studij della pittura», «hà dato sempre tanto rilievo, & forza alle pitture che niuno potrà mai con parole dir tanto ch'egli co'l vero di gran lunga non lo superi»²⁰. È evidente che a Lomazzo premesse però, in quel brano, sottolineare soprattutto l'incapacità della parola a esprimere l'arte, quando quest'ultima raggiunse, come nel caso di Federico, vertici espressivi altissimi. Più o meno nello stesso periodo del componimento poetico di Lomazzo uscito nel *Libro Secondo de Grotteschi*, Bernardino Baldi scrisse l'*Encomio della Patria*, dove in un celebre passo che prende di nuovo avvio dalla considerazione della patria comune a Raffaello e Barocci, è espresso un deciso apprezzamento nei confronti del secondo artista, reputato all'altezza della fama del predecessore: «[...] e già era pentita la natura dell'oltraggio fatto alla pittura, ed alla mia Patria per la morte del Sanzio, quando per consolarne e la maestra, e la madre, trasse dalla famiglia de' Barocci, ricca sempre di svegliatissimi ingegni, Federigo, il quale come se sapesse per qual cagione era nato, disegnò fin da' primi anni sì bene, ed oggi attempato dipinge con tanta lode, che facilmente nell'opere sue altri può accorgersi con qual'intenzione lo facesse nascere la natura; e ben se n'avvede il mondo, che gli dà nome di nuovo Rafaello, e afferma, che in lui con molto guadagno sia risuscitata la grazia, e l'eccellenza di quel grand'uomo. Molte sono le opere, che nella Patria, e fuori si vedono di lui; e queste sì perfette, che muovono i maggiori Principi a desiderarle, e con grandissimo prezzo a procurarle da lui»²¹. Un'informazione, quest'ultima, che troverà riscontro più tardi nell'accurato elenco dei dipinti steso da Giovan Pietro Bellori. Anche se non mancheranno nel corso del Seicento voci dissonanti o, meglio, riduttive rispetto alle doti dell'artista²², il tema della condivisione della patria con Raffaello, associato alla consapevolezza che anche Barocci arrecò a Urbino un grande prestigio, diventò un motivo ricorrente. Per esempio, ne *La Pittura trionfante* Giulio Cesare Gigli così si esprime:

«Indi d'Urbino la sua nova gloria/
 Il prudente Barozzi Federigo/
 Di così inferma vita, e pennel sano»²³. A riprova di una certa equipollenza nella valutazione di Raffaello e Barocci si potrebbe citare una lettera di Francesco Maria della Rovere, indirizzata alla madre Vittoria Farnese il primo settembre del 1596, in cui il Duca di Urbino afferma di possedere solo una pittura di Barocci, che tiene molto cara e che tuttavia sarebbe disposto a cambiare con qualche bel dipinto di Raffaello, concludendo con questa affermazione: «al sicuro non voglio perderci»²⁴.

Se il ritratto dell'artista tracciato da Giovanbattista Marino nel 1620 richiama il concetto dell'*ars aemula naturae* («Il gran Barozzi è questi,/ L'uccidesti Natura invida, e rea,/ Perché [sic] tolti i pennelli egli t'havea,/ Invida: l'uccidesti,/ Che se crear non seppe huomini vivi,/ Benche [sic] d'anima privi,/ Fece à credere altrui con color finti,/ Ch'eran vivi i dipinti»²⁵), bisognerà attendere le *Vite* di Giovanni Baglione, uscite nel 1642/26, per trovare

un profilo biografico su Barocci che, per quanto breve, introduca nuovi elementi di riflessione²⁷. Non mi riferisco tanto all'*incipit*, dove ricorrono temi a quell'epoca ormai consueti: «Chi volesse in breve accennare le lodi di Federico Barocci, basterebbe dire, ch'egli fu di quella Città, che al mondo ha prodotti i Raffaelli; ma perché sò, che V. S. ama d'intender le vite, e di riconoscer l'opere de' passati artefici, a lei dirò, che il nostro Federico nacque nella Città d'Urbino atta a generare maraviglie, e stupori nella maestria della pittura, & i suoi Genitori furono honorati, e gli essempli loro erano ammaestramenti a' figliuoli»²⁸. Sto pensando invece alla conclusione della Vita: «E di vero egli nelle sue virtuose fatiche era vago, e divoto; o come nell'una parte gli occhi diletta, così con l'altra componeva gli animi; & i cuori a divotione riduceva»²⁹. Prima di Baglione, il termine *vago* riferito a Barocci, e ad altri artisti ancora, era comparso, nel 1610 circa, nel *Discorso sopra la Pittura* di Vincenzio Giustiniani indirizzato a Teodoro Amideni e incentrato sui vari modi di dipingere: «Decimo, è il modo di dipignere, come si dice, di maniera, cioè che il pittore con lunga pratica di disegno e di colorire, di sua fantasia senza alcun esemplare, forma in pittura quel che ha nella fantasia, così teste, o figure intiere, come in istorie compite, o qualsivoglia altra cosa di disegno e colorito vago, nel quale modo ha dipinto a' tempi nostri il *Barocci*, il *Romanelli*, il *Passignano*, e *Giuseppe d'Arpino* [...]»³⁰. Ancora più significativa la lettera di Matteo Senarega del cinque ottobre 1596, menzionata poco fa, dove la *Crocefissione* di Genova viene definita «ricca d'artificio et di vaghezza»³¹. In seguito al profilo di Baglione, la parola *vago*, nelle sue diverse declinazioni, ricorrerà più volte: ad esempio, Filippo Titi, nel suo *Studio di Pittura, Scoltura et Architettura Nelle Chiese di Roma* del 1674, definiva «di maniera bella, dolce, e vaga» la *Visitazione* alla Chiesa Nuova in Roma³², mentre Carlo Cesare Malvasia, nella Vita di Simone Cantarini della sua *Felsina Pittrice*, utilizzò il termine «vaghezza» per indicare una qualità di Barocci particolarmente apprezzata dall'artista pesarese³³. Nella Vita di Baglione l'aggettivo *vago* si accoppia significativamente a *devoto*, in un'apparente polarità che è stata di recente finemente analizzata da Stuart Lingo³⁴. D'altra parte, desidero aggiungere alla sua attenta disamina sul primo dei due termini l'osservazione secondo cui Vasari accoppiò piuttosto costantemente l'aggettivo *vago* alle parole *colore* e *colorito*, come si evince anche solo scorrendo l'Indice delle *Vite*, e lo fece con significati spesso diversi tra loro. Di uno in particolare si dovrebbe tener conto in relazione a Barocci: mi riferisco all'espressione «colorito vago e graziato» con cui vengono descritti i quattro tondi di Raffaello nella volta della *Stanza della Segnatura*³⁵. A mio parere si può cogliere il significato del termine *vago* e, indirettamente, comprendere le ragioni del suo abbinamento all'aggettivo *divoto* focalizzando la nostra attenzione su un passo di Baglione precedente alla conclusione citata sopra: l'autore, dopo aver affermato che, nonostante la malattia, «[...] Federico Barocci fu de' primi del suo tempo, & hebbe maniera vaga, [...]», aggiunge «[...] e credo volesse particolarmente imitare quella di Antonio da Correggio, se bene un poco più tinta»³⁶. Lo *sfumato* del Correggio era precisamente il punto di partenza ineludibile per quella «maniera sì bella sfumata, dolce e vaga», che secondo Baglione determinò il successo di opere barocchesche capaci anche di muovere gli animi a devozione. L'esempio più illuminante è quello della *Visitazione* nella Chiesa Nuova, apprezzata all'epoca di san Filippo Neri da «tutti li professori» e dal santo stesso, che fu tanto devoto «dell'Imagie di quel quadro [...] per la devotione, che anch'esso in se contiene», che di continuo sostava nella cappella per fare le sue orazioni³⁷. Nonostante l'utilizzo di tinte più forti rispetto a quelle del maestro emiliano, puntualizzato da Baglione, Federico rendeva indefiniti i profili e i contorni, costringendo l'occhio a vagare intorno alle figure; in questo modo contribuiva ad acutizzare lo sguardo che, dalle persone, gli animali, gli oggetti e l'ambiente circostante, a poco a poco si perdeva nelle lontananze sfuggenti di un paesaggio in parte naturalistico, in parte ideale, metà umano e metà divino. Questi esiti artistici sottintendevano quel particolare rapporto della pittura di Barocci con la musica, così ben descritto da Giovan Pietro Bellori mediante le parole stesse del pittore: «Quanto il colorito, dopo il cartone grande, ne faceva un altro picciolo, in cui compartiva le qualità de' colori, con le loro proportioni; e cercava di trovarle trà colore, e colore; accioche [sic] tutti li colori insieme havessero trà di loro concordia. & unione, senza offendersi l'un l'altro; e diceva che si come la melodia delle voci diletta l'udito, così ancora la vista si ricrea dalla consonanza de' colori accompagnata dall'harmonia de' lineamenti. Chiamava però la pittura musica, ed interrogato una volta dal Duca Guidobaldo che cosa e' facesse: stò accordando, rispose, questa musica, accennando il quadro, che dipingeva»³⁸. Come è noto, la Vita di Bellori³⁹ è stata attentamente consultata sotto diversi profili e, soprattutto, si è riconosciuto in essa una fonte di primario interesse per distinguere obiettivi, fasi e tipologie del disegno di Barocci, quasi una sorta di *vademecum* con il quale addentrarsi nei procedimenti operativi della sua copiosissima produzione grafica⁴⁰. In realtà, non è questo l'aspetto che ora qui interessa, dal momento che, come ho sottolineato sin dalla Premessa, non intendo ricostruire la fortuna critica del Parmigianino e di Barocci attraverso lo spoglio sistematico dei diversi autori, indagando esaustivamente la pluralità dei punti di vista nella letteratura più antica, ma desidero estrapolare dai testi selezionati alcuni aspetti e prerogative che riconducono alla relazione dei due artisti con Raffaello. Bellori è tra quegli autori che, a partire da Lomazzo, sottolineano l'importanza del Correggio su Federico Barocci⁴¹, un'importanza che, nell'economia della biografia sul pittore marchigiano, risulta centrale rispetto a quella, assai più marginale, di Raffaello. Lo scrittore e biografo romano richiama il ruolo esercitato da Antonio Allegri su

Barocci in due riprese; dapprima ricorda come il giovane artista, al suo rientro a Urbino da Roma, ebbe modo di visionare «alcuni pezzi di cartoni, e teste divinissime à pastelli di mano del Correggio» tramite un pittore che tornava da Parma e, stimolato da essi, si pose a disegnare pastelli dal naturale, assomigliando al Correggio «nelle dolci arie delle teste, e nella sfumazione, e soavità del colore»⁴², un'informazione, peraltro, destinata a rimanere in parte misteriosa per l'assenza di pastelli del Correggio, almeno di prima mano⁴³. A conclusione del profilo biografico e dopo aver illustrato il laborioso processo creativo delle immagini barocchesche, Bellori descrive l'analogia con il pittore emiliano in tal modo: «Dopo le fatiche egli era poi nel colorire prestissimo, e sfumava spesso col dito grosso della mano, per unire in vece di pennello. Si assomigliò esso in parte al Correggio, ò sia nell'idea, e modo del concepire, ò ne' lineamenti puri, naturali, e nelle arie dolci de' putti, e delle donne, nelle piegature de' panni, con maniera sempre facile, e soave»⁴⁴. Mi sembra evidente il ricordo di espressioni adottate per Raffaello: Vasari, parlando dell'Urbinate, aveva definito «l'arie delle teste più celesti che umane», ascrivendo inoltre al pittore il dono naturale «di far l'arie sue delle teste dolcissime e graziosissime»⁴⁵; è perciò significativo che Bellori decida di riferirle invece alla vicinanza di Barocci con il Correggio. Del resto, anche quando parla di «gratia» a proposito di certe invenzioni dell'artista, lo storiografo romano intende sottendere tanto il confronto con Raffaello, quanto additare la piacevolezza di alcuni invenzioni colte dall'osservazione della natura⁴⁶. Ma, allora, qual è il ruolo giocato dal Sanzio nei confronti dell'esperienza artistica di Federico Barocci nelle *Vite* belloriane? Raffaello resta una delle ragioni del viaggio giovanile di Federico a Roma: «Ma essendo egli pervenuto all'età di venti anni, stimolato da desiderio di lode, e dal nome di Rafaele suo Compatriota, fece risoluzione di andare à Roma, [...]»⁴⁷. Proprio a Roma avvenne peraltro un episodio che mostra, per bocca di Giovanni da Udine, la centralità del tema della patria comune a Raffaello e Federico, già in precedenza rimarcata soprattutto da Lomazzo, Baldi, Gigli, von Sandrart e Baglione, anche in Bellori: «Disegnava egli l'opere di Rafaele con gli altri giovini, che vi sogliono concorrere, ma era così modesto, e ritirato per una certa naturale vergogna, che si rimaneva da se solo, senza far motto ad alcuno. Non sarà superfluo il riferire quello che egli stesso raccontava, come disegnando nella loggia de' Chigi, vi capitò Giovanni da Udine all'ora tornato à Roma, il quale amando gli studiosi del suo maestro Rafaele, rivedeva li disegni, & animava li giovini con buoni ammaestramenti. Si che fermatosi à riguardare Federico, e lodando il modo, e la diligenza, l'interrogò della patria, e della sua conditione, ma nell'udir solo che egli era d'Urbino, l'abbracciò, e lo baciò tutto commosso dalla memoria del suo caro maestro, ringratiando Dio di vedere uno in cui risorgesse la gloria d'Urbino: questa attione fù avvertita da ciascuno; e Federico si rese riguardevole appresso gli altri»⁴⁸.

Il legame con Raffaello si affievolì nel profilo biografico dedicato a Barocci da Filippo Baldinucci⁴⁹. Baldinucci seguì la Vita di Bellori per diversi aspetti⁵⁰, per esempio, quando ribadì l'importanza dell'incontro con alcuni cartoni e teste di pastelli del Correggio⁵¹ e diede conto del modo in cui Federico si avvicinava al maestro emiliano: «Fu il Barocci grand'imitatore del Correggio nella dolcezza dell'arie delle femmine e de' fanciulli, nell'accordare de' colori e nella naturale aggiustatezza delle pieghe, e con tutto che nelle tinte nol pareggiasse, cosa che fin qui non è riuscita, ad alcun altro, non mancano però intendenti dell'arte, che dicono che egli alquanto il superasse nella delicatezza e nel devoto»⁵². Inoltre, allo stesso modo di Bellori, ò descrisse il viaggio giovanile dell'artista a Roma, motivandolo con il desiderio di ammirarvi le opere del suo concittadino⁵³. In un punto, però, si distanziò significativamente dal tracciato belloriano, quando cioè omise l'incontro con Giovanni da Udine alla loggia Chigi e, viceversa, mantenne un episodio illustrato subito dopo da Bellori, il cui protagonista era Michelangelo:

«[...] trovandosi un giorno a disegnare insieme con Taddeo Zuccheri, e con altri giovani una facciata di Pulidoro, passò Michelagnolo Buonarroti; cavalcando una sua mula, come soleva nell'andare a palazzo, e là dove tutti gli altri giovani correvano a mostrargli i loro disegni, Federigo, per sua naturale verecondia, e umile timidità, stettesi al suo luogo, quando il Zuccheri toltagli di mano la cartella, portolla a Michelagnolo, che ne volle vedere tutti i disegni; fra' quali ne trovò uno fatto dal suo Moisè a maraviglia imitato, onde quel grand'uomo lo fece per ogni modo venire a sè; lodollo molto e grand'animo gli diede a proseguire il bel corso incominciato de' suoi studi»⁵⁴.

Baldinucci, dunque, non poté ignorare il ruolo esercitato dal Correggio su Federico, che ai suoi tempi era già avallato da diverse testimonianze, oltre a essere evidente nelle opere stesse; tuttavia, seguendo la sua logica filoflorentina giunse a oscurare, almeno in parte, l'importanza di Raffaello nel processo formativo di Barocci e, viceversa, decise di affidare al solo Michelangelo il compito di incoraggiare il giovane nella prosecuzione del

cammino artistico intrapreso, piuttosto che condividere quel ruolo benemerito con il collaboratore dell'Urbinate Giovanni da Udine. Del resto, la critica moderna ha ribadito una conoscenza da parte di Federico Barocci dei disegni tardi di Michelangelo⁵⁵; indipendentemente da ciò mi chiedo se la cancellazione del passo relativo all'incontro con Giovanni da Udine, oltre a essere frutto dell'orientamento ideologico di Baldinucci, non avesse a monte anche altre implicazioni, e se cioè il mito di Taddeo Zuccari quale nuovo Raffaello, alimentato dal fratello Federico⁵⁶, per quanto mai decollato, non avesse comunque ostacolato il pieno sviluppo del legame di Barocci con il suo illustre concittadino. Sta di fatto che il rapporto che tratterò nel Capitolo seguente tra i due pittori urbinati sarà soprattutto incentrato sulla capacità di Federico Barocci di sintetizzare fra loro tradizioni culturali diverse, di mutare con flessibilità registri espressivi secondo i temi e le destinazioni, di elaborare un progetto ambizioso di unificazione dell'Italia artistica vasariana, così come veniva descritta nella Giuntina del 1568. Tutte insieme queste caratteristiche le possiamo ugualmente rintracciare in Raffaello, al di là degli esiti diversi e del fatto che la sua sintesi artistica non poteva contare ovviamente sul tracciato delle *Vite* di Vasari. La patria comune, ben lungi dall'essere solo un motivo esterno di celebrazione municipalistica o dal rientrare nei canoni consueti dell'elogio celebrativo, fu la ragione più profonda della vicinanza di Barocci al Sanzio.

Note

1 Per la fortuna critica del periodo che intendo esaminare si veda in particolare Perini 2005, pp. 394-405, che sviluppa con ampi aggiornamenti e commenta criticamente le indicazioni di Olsen 1962, pp. 253-257 (*Barocci's Fortuna Critica*).

2 Vasari (1568) 1984, V, p. 562 (menzione nella Vita di Taddeo Zuccari).

3 Borghini 1584, pp. 568-570.

4 *Ibidem*, p. 568.

5 *Ibidem*, p. 569.

6 Lomazzo 1584, p. 686 (*Tavola de i nomi de gl'artefici*).

7 *Ibidem*, p. 217. Sulla teoria della luce e del colore di Lomazzo cfr. Barasch (1978) 1992, pp. 141-204.

8 Lomazzo 1587, p. 102.

9 Cfr. il testo critico e il commento di Dante Isella in *Giovan Paolo*

Lomazzo 1993, pp. 155-156: II 37

«AR GRAN FEDRIGH

BARÒZZIGL D'URBIGN

PENCIÓ TAMAGN IN

RENGUATOSCANA. Fece il

Sanzio salir il suo paese/ Natio di

fama nel primero seggio;/ Ma non gli

diede meno adorno freggio/ Il

Barozzi, che quindi anch'ei discese,/

L'idea del Sanzio, a cui sol sempre

attese,/ Seguendo e' l colorar di tanto

preggio,/ Con le mischie, e le tinte,

e'l rar maneggio/ De i lumi et ombre

dal natural prese;/ Oltre i diversi

scorti altieri e divi,/ Espressi con

tanta arte e tal disegno/ Che più

mostrar non può saggio inventore./

D'Anatomia giunse al più alto segno/

Morti i morti mostrando e i vivi

vivi,/ E in ogni parte fu saggio
pittore/».

10 Baglione (1642) 1995, p. XIV (6,
31). Sulla canzone di Bellori cfr.
Giovanni Previtali in Bellori (1976)
2009, p. XVIII; Tomaso Montanari
in Bellori 2005, p. 14; Perini 2005,
p. 398; Tomaso Montanari in Bellori
(1976) 2009, pp. 686-687;
Giannotti 2009, p. 26 e nota 15, p.
34.

11 Ad esempio, Barri 1671, p. 23.

12 La lettera fu pubblicata da Bellori
1672, p. 195; Michael Bury scopri
l'originale nell'Archivio Storico del
Comune di Genova: cfr. Bury 1987,
pp. 355-356, n. V (citazioni a p.
355). Il dipinto è repertoriato in E.
2008, II, pp. 172-183, n. 59.

13 Per esempio, cfr. Scaramuccia 1674,
p. 185, nonché Giovanni Baglione,
Francesco Scannelli, Giovan Piero
Bellori e Carlo Cesare Malvasia, di
cui si dirà più avanti.

14 Lomazzo 1590, p. 160. Sul testo in
generale si consultino anche le
seguenti edizioni: *Giovan Paolo
Lomazzo* 1974 e Lomazzo (1590)
2013.

15 van Mander (1604) 1969, foll.
186b-187a.

16 Melion 1991, p. 115.

17 *The "Teutsche Academie" on
Sandrart.net*: TA 1675, II, Buch 2
(Italienische Künstler), pp. 183-184
e TA 1675, I, Buch 3 (Malerei), p.
83. Per altre citazioni su Barocci cfr.
Ibidem, ad indicem. Si legga anche
Joachim von Sandrarts 1925, pp. 241,
275, 290, 292, 332, 333, 417.

18 Scannelli 1657, pp. 196-198
(citazione a p. 197).

19 *Ibidem*, p. 197.

20 Lomazzo 1590, pp. 159-160. Per le
tavole dei *Grotteschi*, del *Trattato* e
dell'*Idea* cfr. Barbara Agosti,
Giovanni Agosti 1997.

21 Baldi (1587 ca.) 1724, p. 33. Lo
stesso autore, nella *Descrizione del
Palazzo ducale d'Urbino* composta
durante il soggiorno romano del
1586-1587, intrattenendosi sul
fregio scolpito da Ambrogio Barocci
ha modo di menzionare anche «M.
Federigo Barossi da Urbino,
eccellentissimo pittore de' nostri
tempi»: Baldi (1586-1587 ca.) 2010,

p. 108 (556). La personalità di Baldi è stata variamente indagata; ricordo almeno *Bernardino Baldi* 2005; *Seminario di studi su Bernardino Baldi* 2006. L'elogio della patria urbinata, con le sue glorie tra cui Raffaello, e quello di Barocci si intrecciano tra loro strettamente in Venturelli 1612, cc. 198v.-209v.

22 Per esempio, Félibien (1666-1688) 1705, III, p. 192, si esprime in tal modo: «[...] FREDERIC BAROCCIO, né dés l'an 1528. dans la même Ville où Raphaël vint au monde, eût étudié d'après tous ces grands hommes, dont nous avons parlé [Raffaello, considerato colui che tra i pittori moderni ha portato la Pittura al più alto grado di perfezione, Correggio, Tiziano, Paolo Veronese]; néanmoins on voit dans ses ouvrages une notable diminution de ces belles parties du dessein & du coloris dont ces Maîtres avoient fait une si grande étude». Si veda, inoltre, Fréart de Chantelou 1885, pp. 22-23, che, a proposito di un dipinto di Barocci al Louvre, riporta l'opinione di Bernini secondo cui a una prima impressione l'artista di Urbino pareva coinvolgere più di Michelangelo per il «coloris vague» l'«air agréable» delle sue figure, ma tale preferenza si capovolgeva in un secondo momento. Cfr. anche Fréart de Chantelou 1988, pp. 57-58 e Chantelou 2001, p. 51. Dal canto Ridolfi (1648) 1837, II, p. 550, aveva menzionato Barocci all'interno del proprio profilo biografico per accennare a riserve espresse da alcuni in relazione a «qualche delicatezza ed alcune buone arie di volti» che egli aveva appreso seguendo l'artista urbinata.

23 Gigli 1615, Parte IV, p. 26. Si veda anche la ristampa del testo in Gigli 1996, pp. 54, 64.

24 Ho consultato la lettera in Shearman 2003, II, p. 1415.

25 *La Galeria* (1620) 1675.

26 Baglione 1642; per l'edizione critica vedi Baglione (1642) 1995. Cfr. inoltre Smith O' Neil 2002, pp. 177-196.

27 Tralascio, infatti, in quanto non apportano elementi utili al discorso

che intendo sviluppare in queste pagine, i riferimenti a Barocci presenti in: Mancini (1618-1622) 1956-1957, II, 1957, *ad indicem*, p. 236; *Memoria* 1638, soprattutto pp. 52, 64-65, 124; Totti 1638, in particolare pp. 226, 278, 386; Morelli 1683, pp. 38, 54, 99-102. Alla fortuna della *Visitazione* nella Chiesa Nuova a Roma dovette certamente concorrere per tempo il famoso episodio riferito da Bacci (1622) 1745, Libro III Cap. I, n. 5, pp. 189-190: «Stava un'altra volta nella Cappella della Visitazione, dove si tratteneva volentieri, piacendogli assai quell'immagine del Barocci, e postosi a sedere, secondo il solito suo, sopra una sedia piccola, fu rapito, non accorgendosene, in una dolcissima estasi, la qual cosa vedendo alcune penitenti, che quivi stavano poco lontane, se gli accostarono, e dopo di averlo guardato un pezzo, lo chiamarono; e tanto lo scossero, che ritornò in sé. Ma Filippo, come quegli, ch'era nemico di esser'osservato in cose simili, si levò in piedi, e cominciò a gridare, e chiamare il P. Antonio, che mandasse via quelle donne, perché gli davano fastidio, e non lo lasciavano riposare, mostrando di essere in una grandissima collera: e ciò per rompere l'opinione, che avessero potuto concepire di lui, d'averlo ritrovato in estasi». Per altre testimonianze sul credito riscosso da Barocci presso gli Oratoriani si veda Giannotti 2009, p. 33.

28 Baglione (1642) 1995, p. 133.

29 *Ibidem*, p. 134.

30 Pubblicato in Ticozzi 1822, VI, Lettera XXIV, pp. 121-129 (la citazione è a p. 125). Cfr. anche *Ibidem*, *Appendice al Sesto Volume*, p. 296: «[...] si conservano nella stessa chiesa [la Chiesa Nuova in Roma] due quadri d'altare del Barocci, gentili e quieti, e quali si convengono ad un corretto disegnatore che nel colorito cercò d'imitare il Correggio ed i migliori Veneziani». Vedi inoltre Giustiniani 1981, p. 43.

31 Cfr. Bury 1987, p. 355.

32 Titi 1674, pp. 134-135 (per il

dipinto vedi E. 2008, II, pp. 37-57, n. 45; Babette Bohn in Saint Louis, London 2012-2013, pp. 196-211, n. 10); cfr. anche *Ibidem*, pp. 331-332 per la menzione di altre opere cui viene riferito il medesimo aggettivo. 33 Malvasia 1678, II, p. 436; *Ibidem*, a p. 341, nella Vita di Domenichino, Barocci è nominato tra coloro che seguirono la maniera del Correggio. Il canonico bolognese più avanti dichiarerà famosa Urbino perché vi nacquero Raffaello e Barocci (Malvasia 1686, p. 30).

34 Lingo 2008, soprattutto pp. 124-141 (Capitolo 5, *What's in a Word? «Vaghezza» in the Language of Criticism*). Lo studioso si rifaceva a sua volta all'indagine sul termine *vaghezza* condotta da Philip Sohm, secondo cui esso unisce in sé i significati di *vagare* e *vagheggiare* (Sohm 2001, soprattutto pp. 110-112, 193-200), menzionando, come aveva fatto ancora Sohm e prima di lui Elizabeth Cropper (Cropper 1976, pp. 374-394; *Eadem* 1986, pp. 175-190, 355-359), il famoso *Dialogo della bellezza delle donne, intitolato Celso* (1548) di Agnolo Firenzuola, dove si afferma che *vaghezza* implica sia la nozione di *vagare* che quella di desiderare e che il termine compendia tre concetti: movimento o il *vagare*, desiderio e bellezza. Lingo giunge a spiegare la conciliazione tra i termini «vago» e «divoto», nel testo di Baglione, basandosi anche sui significati di affetto, fervore e desiderio (cioè tre elementi dell'immaginazione religiosa connessi con le emozioni dell'amore umano e del desiderio sensuale) contemplati, secondo il *Vocabolario* della Crusca (1612), nell'aggettivo «divoto». Barocci non avrebbe tanto sviluppato una *vaghezza* legata alla bellezza delle figure, come quella celebrata da Vasari, quanto connessa al colore e in effetti il sostantivo *vaghezza* dalla metà del Cinquecento in poi fu impiegato più frequentemente, soprattutto negli scritti del Nord Italia, a denotare una bellezza che distingueva le pitture moderne da quelle precedenti. *Vaghezza* divenne

parte del *non so che*, una bellezza che andava oltre una misura quantificabile. Lo studioso introduce dunque Paolo Pino, Lomazzo Borghini e osserva come l'amicizia tra *vaghezza* e colore divenne un luogo comune nel Seicento (in nota 33, alle pp. 257-258, ricorda anche uno studio del termine letterario *vago* di Angela Castellano, pubblicato nel 1963, dove si sottolineava come *vago* e *vaghezza* fossero già strettamente associati al colore in Cennino Cennini).

35 Vasari (1550 e 1568) 1976, IV, p. 170.

36 Baglione (1642) 1995, p. 133.

37 *Ibidem*, pp. 133-134.

38 Bellori 1672, pp. 195-196.

39 *Ibidem*, pp. 169-196. All'inizio della Vita di Annibale Carracci, Bellori poi, a proposito della decadenza attraversata dall'arte prima del bolognese, ricorda Federico Barocci come colui che avrebbe potuto «ristorare e dar soccorso all'arte», ma poiché «languiva» in Urbino, non fu in grado di prestarle alcun aiuto (*Ibidem*, p. 20). Per la Vita di Barocci si vedano anche le seguenti edizioni critiche: Bellori 2005, pp. 157-175; *Idem* (1976) 2009, pp. 178-207. Cfr. infine *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen* 2014.

40 Questa opinione è ancora sostenuta da Prospero Valenti Rodinò 2009, pp. 66-75, con bibliografia. Ma su tale problematica cfr. il Capitolo II, p. 119 nota 47.

41 Tra gli altri vedi anche de Piles (1699) 1715, pp. 234-235.

42 Bellori 1672, p. 173.

43 Rinvio, a questo proposito, al Capitolo II, p. 126.

44 Bellori 1672, p. 196.

45 Vasari (1550 e 1568) 1976, IV, p. 172, a proposito della *Disputa del Sacramento* nella *Stanza della Segnatura*.

46 Riguardo «lo scherzo di una fanciulla, che imbecca una Gazza con una ciregia sospesa in mano; e mentre la Madre la volge dal contrario lato à mirare il Santo quella Gazza resta col becco aperto, dibattendo l'ali», che costituisce un

piacevole dettaglio nel *Martirio di san Vitale*, Bellori commenta: «Non si può dire con quanta gratia di Barocci appropriasse alle volte nelle sue opere simili piacevolezze; [...]» (Bellori 1672, p. 180). Per il dipinto, oggi alla Pinacoteca di Brera a Milano, cfr. E. 2008, I, pp. 377-405, n. 40.

47 Bellori 1672, p. 171.

48 *Ibidem*, pp. 171-172.

49 Baldinucci (1681-1728), 1845-1847, 1846, III, pp. 395-410. Per la predilezione di Barocci per Tiziano cfr. Baldinucci (1681-1728), 1845-1847, 1846, II, p.476.

50 Baldinucci 1975, pp. 47-48, per alcuni commenti di Paola Barocchi sul rapporto tra Baldinucci e Bellori.

51 Baldinucci (1681-1728), 1845-1847, 1846, III, p. 398.

52 *Ibidem*, pp. 407-408.

53 *Ibidem*, pp. 396-397.

54 *Ibidem*, pp. 397-398. Cfr. Bellori 1672, p. 172.

55 Lingo 2008, pp. 24-27.

56 Ebert-Schifferer 2006, p. 8; cfr. anche Acidini 1999, I, pp. 279-280.